

ZOLA E MOCIDADE MORTA

Norma WIMMER*

RESUMO: O romance *Mocidade morta* (1900), de Gonzaga Duque, retrata as atividades de um grupo de artistas boêmios do Rio de Janeiro do final do século XIX. O texto apresenta marcas que o remetem aos preceitos desenvolvidos pelos movimentos estéticos em voga na época e também sugerem sua filiação a *L'Œuvre* (1886), de Zola. O presente artigo tece considerações acerca das duas obras e também busca apontar pontos de convergência e de divergência entre ambas.

PALAVRAS-CHAVE: Gonzaga Duque. *Mocidade morta*. Zola. *L'Œuvre*.

Mocidade morta, de Gonzaga Duque (1971) é, em conformidade com a crítica, um romance impressionista que tem, como temática, considerações acerca do meio artístico carioca dos anos finais do século XIX. Nele Gonzaga Duque, que também foi crítico de arte, não apenas desenvolve reflexões sobre as artes plásticas (notadamente sobre a pintura) e sobre a literatura, mas também traça um retrato de época. Trata-se da representação dos anseios e do destino de um grupo de artistas, os Insubmissos, que se opõem aos valores da Academia e cuja pretensão é subverter os critérios da arte oficial no Brasil. A ação do romance remete a outubro de 1887: sua extensão durante o período de um ano e dois meses permite ao leitor acompanhar o processo da perda das ilusões de todo um grupo: os artistas boêmios, desencantados, desagregam-se aos poucos, sem nada alcançar. Quanto aos personagens - Agrário de Miranda, o “Manet brasileiro”, Artur de Almeida, Sebastião Pita, Franklin e Sabino (pintores), Vieira (aquarelista), Valeriano Costa (desenhista), Camilo Prado (escritor e crítico de arte considerado o alter-ego de Gonzaga Duque), Clementino Vioti (arquiteto), Ramos Colaço (músico), Pereira Lemos (poeta), Lóssio (escultor), Sousa (caricaturista) entre outros - estes parecem ter sido perfeitamente identificáveis e reconhecíveis aos leitores da época da publicação do texto.

* UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto - Departamento de Letras Modernas. São Jose do Rio Preto - SP - Brasil. 15054-000 - wimmer@ibilce.unesp.br

O romance abre-se com a exposição da “primeira da decantada série” de obras que o grande Telésforo de Andrade “[...] se propunha a produzir para o glorioso renome das armas imperiais nas façanhas bélicas de 1865 a 70, *A rendição de Uruguaiana*.” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.21). Gonzaga Duque insinua que corresponde a Telésforo ninguém menos do que Pedro Américo, um dos principais representantes, segundo ele, da arte oficial e de uma de suas mais expressivas vertentes, a pintura de história. Excluídos do evento, os Insubmissos, inconformados, julgam necessário organizar-se, formar oposição, e passam a reunir-se na Pension Beaumont, onde Agrário congregava, como em um cenáculo, seu “concílio” de adeptos, aos quais pregava as opiniões e doutrinas de Camilo, notadamente a imitação dos impressionistas franceses na pintura ou na realização do naturalismo, tal como o praticava Zola, associado, ainda, às tendências do simbolismo, na literatura. Também a Cervejaria Havanesa constituía local de encontros em que se tratava mais de política e de volúpias do que de combinar ações nos domínios da arte. Neste sentido, em crônica publicada em 11 de novembro de 1908, na revista *Kosmos*, intitulada “O cabaret da Ivone”, Gonzaga Duque menciona o fato de a boêmia literária de 1890 a 1900, da qual fizera parte, pretender transformar numa Paris espiritual a “sujíssima, fétida, estreita, pestilenta, desengonçada” cidade do Rio de Janeiro. Como tal tarefa parecesse por demais difícil, os então jovens contentavam-se com uma imitação da vida e dos hábitos de Montmartre ou do Quartier Latin, lidos nos livros. A esta juventude, os cafés ou o cabaret pareciam a mais completa realização dos modos parisienses; quando Ivone inaugurou seu estabelecimento, à rua do Lavradio, este chegou a alcançar verdadeiro sucesso entre os artistas.

Em suas conversas e digressões, o escritor Camilo preconizava uma reforma das artes exemplificada nas tendências francesas. Esta deveria ser consciente, honesta de intuítos práticos para resistir à “contagiosa estupidez” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.55) do meio social, para combinar, agremiar, formar uma oposição vitoriosa, fundar ateliers livres, organizar exposições independentes, criar corporação. O grupo de artistas de *Mocidade morta* tentou, então, organizar, no Rio de Janeiro, um *Zut* tropical inspirado, ao mesmo tempo, pelo movimento parisiense de Charles Cros, cujos integrantes costumavam reunir-se na Maison de Bois, à Rue de Rennes, e pela interjeição constantemente proferida pela inspiradora francesinha Henriette, a amante de um cambista vizinho de Agrário, sua musa.

O nome do grupo remetia também ao espírito boêmio e antiburguês que o animava. Significando “qualquer cousa, cousa nenhuma” (GONZAGA

DUQUE, 1971, p.118), *Zut* parecia a Camilo o nome perfeito; o programa estético, o “manifesto”, a ser redigido por ele, explodiria no jornal, em ousado folhetim reprovando as “condições antiestéticas do meio fluminense” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.120), e proclamando a liberdade das artes.

Nas reuniões dos “insubmissos” zutistas do Rio de Janeiro, falava-se muito no Impressionismo. Camilo tratava das telas de Édouard Manet, das paisagens de Pissarro, dos motivos de Caillebotte; apreciava muitíssimo os escritos de Zola, cujas análises considerava dignas de admiração; apreciava o trabalho de Huysmans; proclamava Huet, Rousseau, Courbet e concluía, conhecedor: “Esta é a grande Arte! A natureza ao ar livre, a verdade una e única.” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.49).

Igualmente, como o fizera Gonzaga Duque (1995) em sua obra crítica *A arte brasileira*, Camilo, em consonância com as ideias de Taine, atribuía o “atraso” das artes no Brasil confrontadas, então, com as da Europa, às diferenças do meio social e da raça e ao fato de os americanos serem “[...] produtos de um amontoado de todas as raças, em que predomina mais esta do que aquela [...]” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.58), no caso brasileiro, a raça latina pelo lado português... Como o fizera Zola em suas considerações acerca da produção artística, Camilo aconselha o amigo pintor a entregar-se à própria idiossincrasia, a tomar a palheta, ir para a natureza, estudá-la, observá-la, fixar algo único para sua visualidade, desenvolvê-lo; enfim, apresentar a paisagem não como o haviam feito os românticos, como um cenário para as emoções, mas apreendê-la em conformidade com as gradações da luz, da cor... Sugere, como assunto a ser tratado pelo amigo, o pintor Agrário, a criação de algo novo, inédito: “[...] talvez uma cena dos Palmares, negros seminus e açulados como tigres, de musculatura brônzea, em epileptismos vingativos no último arranco do extermínio [...]” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.111). Reconhecia, entretanto, que era complicado; seriam necessários modelos, uma tela grande, paisagem local. Surge, então, outra ideia: o assunto poderia ser um estudo à Manet, “pura realidade” tendo, talvez, Henriette como modelo: “O pintor lembrou-se de um busto de mulher, simples, sob um efeito em cheio, repousando n’uma almofada encarnada, carnes descobertas, intumescências sensuais de seios, um langor sonolento de olhar, lábios mordidos em expressão de gozo.” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.112). A alusão à *Olympia*, de Manet, parece evidente. Agrário lembra-se vagamente do quadro – “seria Cleópatra, seria Salomé...” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.112) e deseja provocar escândalo semelhante.

Seguindo e incentivando as ideias de Camilo, o grupo aumentava, todos hostilizavam a arte oficial. Decidiram, aprovando a sugestão de outro pintor, o Artur de Almeida, realizar, como em Paris, um Salão dos Dissidentes, e sugestões de obras a serem expostas foram surgindo... Um futuro *Vercingetorix diante de César*, a ser apresentado pelo pintor Sabino, em tela do tamanho de uma porta de armazém: o amigo Alves Pena se prestaria a ser modelo para Vercingetorix e posaria com uma cabeleira de teatro, nos pés um solado amarrado com cadarços de lãzinha vermelha. César teria como modelo um amigo barbeiro usando fita branca nos cabelos e, como clâmide, um lençol. Os modelos, no entanto, acabaram desertando e a tela ficou abandonada. O Sousa, elegante e bem vestido, andava por toda parte caricaturando-se em desenhos a lápis, a carvão, à pena; o Artur de Almeida dedicava-se a uma tela de “doze”, evidente alusão à *Baigneuse endormie* de Chassériau: um busto de *Favorita*, “[...] opulento de cor, mas em que se inculcava, irritante pelo detalhe, a erótica preocupação de um sovaco cabeludo [...]” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.126); o Franklin compunha, sem pressa, uma *Arrepêndida*. O Lóssio, escultor, preparava uma obra em gesso, enquanto o Vieira fazia uma aquarela “moderna”, simples, apenas manchas e tintas e o Valeriano Costa preparava um desenho do chafariz do largo do Paço, muito peculiar, em traços rústicos de nanquim. Entretanto, enquanto preparavam os trabalhos, Agrário – o Manet brasileiro - desaparecera, fugido com a francesinha Henriette, que abandonava seu amante, o cambista vizinho.

Propostas as obras, foi necessário adiar a exposição por falta de lugar apropriado; na falta de espaço adequado para expô-las, os dissidentes conseguem a sala de um fotógrafo; não havia dinheiro para arranjá-la convenientemente, nem para os catálogos - embaraço, que até poderia ser contornado. No entanto, a exposição acaba mesmo sendo adiada definitivamente, pois os artistas não conseguem aprontar as obras. Somente o Sousa e o Vieira podiam expor... O pintor Sabino, conciliador, propunha a alguns dos dissidentes um acordo com o Estado: fariam um abaixo assinado pedindo ao Governo para fechar a Academia e instituir *ateliers* livres. Agrário deveria encabeçar o pedido...

Naturalmente, o grupo não se sustenta: Agrário, muito ocupado com a francesinha Henriette acaba, através de apoio político, recebendo ajuda financeira de sua província e viajando para a Europa a estudos, legando a amante ao amigo Camilo; Lóssio abandona a profissão de escultor; Valeriano Costa segue para o Piauí para exercer a função de professor primário. Camilo Prado apaixonado, por sua vez, por Henriette, sucumbe à tuberculose. Sebastião

Pita enlouquece por ver sempre recusada sua tela *A partida de Colombo*. O Zut tropical desfaz-se, desaparece. *Mocidade morta* é, na verdade, um romance sobre o que não foi: os quadros não terminados, o abandono da redação do livro *Símbolos na arte*, por Camilo, a exposição não realizada, a incompreensão da sociedade...

II

Em 1868, quando Zola lançou o plano de redação da história da família Rougon-Macquart, a *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*¹, ele já estava decidido a evocar, em sua obra, cinco esferas sociais: a alta sociedade, a burguesia, o povo, os comerciantes - além de um “mundo à parte” constituído por prostitutas, padres, assassinos e artistas. *L'Œuvre* (1886)² surgiu sob forma de folhetim no jornal *Gil Blas*, em oitenta episódios, de 23 de dezembro de 1885 a 27 de março de 1886, ano em que o romance foi editado em volume. O fato de ter sido inicialmente publicado sob forma de folhetim teria obrigado o autor a fazer cortes para a edição em volume; no entanto, essa reorganização parece não lhe ter demandado muito esforço. Ao iniciar sua redação, Zola pretendia “pintar” “[...] a luta do artista contra a natureza, o esforço da criação na obra de arte, esforço de sangue e de lágrimas para dar sua carne, fazer vida: sempre batalhando com a verdade e sempre vencido, a luta contra o anjo.” (MITERRAND, 2006, p.1353, tradução nossa)³. O tema seria, portanto, o esforço da criação, e demandaria uma dupla interpretação: a primeira referente às ideias do autor acerca da pintura e da literatura; a segunda, acerca dos mecanismos da criação.

Ao mencionarem o largo contato de Zola com artistas, desde a infância em Aix-en-Provence, seus biógrafos destacam a convivência com Paul Cézanne e com os pintores Jean-Baptiste Mathieu Chaillan e Joseph François Villevieille, assim como o fato de o romancista, já em Paris, ter frequentado o Atelier Suisse onde os artistas pintavam, livremente, modelos e paisagens. Foi Cézanne quem teria levado Zola ao Salão de 1861 e à descoberta de Manet que, naquele ano, expunha seu *Joueur de guitare espagnol*. Em 1863, ao visitar, novamente em

¹ Conferir Zola (1996a).

² Conferir Zola (1998).

³ “*Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans L'Œuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie: toujours en bataille avec le vrai, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange.*” (MITERRAND, 2006, p.1353).

companhia de Paul Cézanne, o Salão dos Recusados, Zola assiste ao escândalo provocado por *Déjeuner sur l'herbe*, o que o levaria a sair em ardorosa defesa do pintor. Em 1886, ainda, ele escreveria: “Revi o *Déjeuner sur l'herbe*, esta obra-prima exposta no Salão dos Recusados e eu desafio nossos pintores em voga a nos darem um horizonte mais largo e mais cheio de ar e de luz.” (ZOLA, 1996, p.116, tradução nossa)⁴.

Zola foi um apaixonado pela imagem, o que se evidencia em sua técnica romanesca; como seus amigos pintores, ele se preocupava com a distribuição “espacial” dos personagens e dos objetos, com efeitos de luz e sombra, com a questão da claridade. Zola dava grande importância à descrição, isto é, à integração do visual na ficção; a paixão pela imagem o levou às atividades de crítica de arte, nas quais ele se iniciou como escritor. Em *L'Œuvre*, o autor insere lembranças de fatos vivenciados nos meios artísticos e os personagens parecem também, como no caso do romance de Gonzaga Duque, referir-se a artistas conhecidos na época de sua publicação.

O personagem Sandoz, por exemplo, apresenta os mesmos traços físicos encontrados em fotografias da época da juventude de Zola que, em seu esboço ao romance, informa incluir-se a si mesmo e a sua trajetória literária na escrita, com o intuito de divulgar sua proposta literária: “Eu tomarei a mim mesmo para me integrar ao grupo” (MITTERRAND, 2006, p.1355, tradução nossa), ele anota.

Para a concepção de Claude Lantier teriam concorrido lembranças da infância partilhada, em Aix-en-Provence, com Paul Cézanne e outros futuros artistas e, depois, recordações da vida boêmia em Paris e das constantes conversas sobre os princípios que deveriam nortear a moderna arte. O mesmo Miterrand (2006) destaca a semelhança física entre Claude Lantier e Paul Cézanne, além de outras características do personagem, como a timidez, a “gaucherie”, o aparente desprezo pela mulher, a intransigência. A Cézanne, Zola toma algumas ideias sobre a pintura, transformando seu personagem em uma simbiose de Zola crítico de arte e de Cézanne (bem como de seus amigos pintores). Mas é a Manet que Claude Lantier remete, em sua busca por temas vastos e modernos para a pintura, bem como na passagem em que é relatada a incompreensão da crítica e o escárnio do público diante de sua tela *Plein air* (alusão a *Déjeuner sur l'herbe* e a *Le bain*). Claude Lantier é filho de Gervaise Macquart, neta de Adelaïde Fouque, a tia Dide – a quem Zola atribui a tara do

⁴ “J’ai revu Le déjeuner sur l’herbe, ce chef d’oeuvre exposé au Salon des Refusés, et je défie nos peintres en vogue de nous donner un horizon plus large et plus rempli d’air et de lumière.” (ZOLA, 1996, p.116).

alcoolismo. Na árvore genealógica dos Rougon-Macquart, publicada em 1878, o romancista esclarece: “Claude Lantier, nascido em 1842 [...] Ascendência moral e semelhança com a mãe. Hereditariedade de uma neurose que leva à genialidade. Pintor.”⁵ (CANNONE, 2002, p.31, tradução nossa).

A história de Claude, em *L'Œuvre*, começa quando este tem 22 anos de idade e grandes aspirações de realização pessoal. Ela termina quatorze anos depois, com seu suicídio. O romance tem início, efetivamente, em 1862, um ano antes da criação do Salão dos Recusados, por Napoleão III, em 1863 – e termina em 1876. Durante esse período, Claude caminha de fracasso em fracasso para a miséria e para o desprezo dos amigos que o haviam considerado, em razão de suas concepções de arte, chefe de escola. O personagem é porta-voz das tendências do Naturalismo na pintura, da pintura do “*plein-air*”, da luz, e do movimento nas pinceladas e sua inquietação decorre do fato de jamais alcançar, concretamente, na pintura, seus projetos artísticos: a obra nunca representa seus anseios e suas concepções: não há mecanismo de criação que dê conta de seu ideal.

Além de Sandoz e Claude, outros personagens também remetem às lembranças de Aix e dos meios artísticos de Paris. O pintor Chaîne teria sido inspirado em Chaillan, artista medíocre na opinião de Zola, enquanto Vallabrègue, outro antigo amigo do romancista, seria transformado em Mahoudeau, caracterizado por ambição imensa e ingênua que o impele à execução de pequenos quadros insignificantes. Para representar o autor de uma grande obra em luta contra a decadência e o esquecimento, Zola opta por um artista mais velho, o Bongrand, possivelmente inspirado em Victor Hugo. À descrição de Fagerolles corresponderia, possivelmente, o escritor Henry Céard. Gagnière, o pintor apaixonado por música, principalmente pelas obras de Wagner e de Berlioz (o que permitiu a inserção, no romance, de longa digressão sobre a importância dos dois compositores), deveria, inicialmente, corresponder ao pintor Fantin-Latour; no entanto, Zola acabou substituindo-o por outro modelo, o menos conceituado pintor Béliard. Dubuche, o arquiteto que se casa com uma mulher rica, passando a viver em um meio burguês doentio e esgotado, e que tem duas crianças raquíticas, teria sido inspirado por Baille. O jornalista Jory, crítico de arte lembraria Zola e Duranty. No romance, seu artigo sobre a pintura de Claude Lantier causou escândalo e projetou-o no meio jornalístico, como acontecera com o próprio romancista por ocasião de sua

⁵ “Claude Lantier né en 1842. [...] Prépondérance morale et ressemblance physique de la mère. Hérité d'une neurose tournant en génie. Peintre” (CANNONE, 2002, p.31).

campanha no jornal *L'Événement*, a favor de Manet. Também Duranty teria tido problemas em decorrência de sua crítica a Manet: no entanto, estes teriam sido facilmente resolvidos.

Quanto a Christine, a protagonista, trata-se de uma personagem fictícia, sem nenhuma correspondência no “mundo real”; Christine é a mulher que luta contra sua rival, na pintura, no retrato, e, de modo semelhante ao que ocorre no conto de Balzac “*Le chef d'oeuvre inconnu*” (1831)⁶, situa-se entre o grupo de personagens femininas cuja relação afetiva é ofuscada pela busca, por parte do artista, da perfeição e da idealização da mulher.

Também as figuras de negociantes e de especuladores são destacadas no romance, bem como a dos representantes dos júris dos Salões; a elas associa-se muito do tom realista-naturalista do texto. Aos primeiros deve-se, ao mesmo tempo, a miséria e a dura subsistência dos artistas, pois reconhecendo o valor das obras negociadas, eles raramente pagam o que elas valem, mas sempre voltam a procurá-los, deixando-os a sua mercê; aos outros, caracteriza-os a eterna incompreensão e menosprezo por novas tendências e novos princípios artísticos.

Com o fracasso do protagonista Claude Lantier, *L'Œuvre* acaba propondo uma avaliação desencantada da evolução da pintura e das artes do final do século XIX. Zola, ardoroso defensor da nova pintura do “*plein-air*”, luminosa, liberta dos preceitos acadêmicos, percebe a necessidade do surgimento de um artista genial para concretizá-la. No romance, esta concretização não ocorrerá e Claude acaba representando a figura emblemática do gênio incompreendido e esperado em vão.

No tocante às modulações do artístico, a rigor, todos os personagens do texto remetem a Zola e à sua concepção de arte; neste sentido, a larga gama de pontos de vista adotados por eles e pelo narrador reflete a “visão de arte” do autor. O “mundo à parte”, o “meio artístico” constitui o universo do próprio autor, razão pela qual a redação de *L'Œuvre* não demandou a mesma grande quantidade de estudos preparatórios ocorrida nos outros romances de sua autoria. Outra característica de *L'Œuvre* é o fato de consistir em uma representação verbal (configurada por abundante léxico técnico, pela referências a gêneros picturais e a outras artes, por efeitos de enquadramento) de outros códigos de representação - representação em segundo grau, portanto - “meta-arte”.

⁶ Confira Balzac (1979).

III

Mocidade morta e *L'Œuvre* são, pois, dois romances de artistas. Ambos foram redigidos por romancistas críticos de arte. Ambos filiam-se a tendências estéticas do final do século XIX e ambos as promovem. Entretanto, se a temática é semelhante nos dois escritos – a vida e o destino de um grupo de artistas - a “realidade” que retratam, o ambiente a que se referem e a maneira de retratá-los é bastante diversa. O livro de Zola pretende-se uma demonstração de caráter científico acerca da influência do meio, no caso, do meio artístico, assim como da hereditariedade, sobre o protagonista, Claude Lantier. Na verdade, *L'Œuvre* constitui um dos “quadros” da saga da família Rougon-Macquart; portanto, o leitor conforma-se com o fato de, da mesma maneira como seus familiares (Gervaise, Étienne, Nana), Claude ser um personagem quase trágico, fadado ao insucesso e ao fracasso como indivíduo e como artista: nem mesmo seu filho, que falece ainda na infância, escapa ao peso da herança genética e do ambiente em que está inserido. O meio artístico parisiense não compreende a arte de Claude e não está preparado para suas ideias: sua genialidade quase obsessiva incomoda o público, a crítica e mesmo os amigos os quais, à exceção de Sandoz, dele se afastam; a absoluta impotência de concretizar, na pintura, seus anseios estéticos desencadeia a decadência e a loucura que o levam ao suicídio.

Gonzaga Duque - consideradas as anotações de seus manuscritos⁷, nos quais são várias as referências a Zola - parece ter sido leitor entusiasta dos textos do romancista francês e, em certo sentido, ter-se deixado seduzir pelas teorias do naturalismo e do romance experimental. Neste sentido, em *Mocidade morta*, ele enfatiza que a composição racial do Brasil teria ação negativa sobre o meio, dificultando a definição de características genuinamente brasileiras a serem representadas nas artes. Entretanto, de modo diverso do que ocorre no romance de Zola, todos os artistas do grupo dos insubmissos do Rio de Janeiro parecem libertar-se da conotação trágica atribuída ao protagonista do texto de Zola, deixando entrever uma crítica social de caráter bastante irônico, representada, contraditoriamente, por um discurso de tom simbolista, às vezes bastante precioso. Em *Mocidade morta* marcas do texto de Zola são muito evidentes, em uma dupla filiação: por um lado, temos a filiação ficcional de Camilo a Claude Lantier, textualmente citado e, por consequência, a *L'Œuvre*; tanto a Camilo como a Agrário correspondem longas digressões de ordem científica relativas à sua “constituição nervosa”; depois evidencia-se, no romance

⁷ Os manuscritos de Gonzaga Duque estão liberadas para o público na Fundação Casa de Rui Barbosa.

de Gonzaga Duque, a constatação da o empenho pela filiação dos movimentos artísticos desenvolvidos no Brasil, no final do século XIX, aos movimentos estéticos franceses, notadamente ao naturalismo e ao simbolismo, constantes pontos de referência visando levar a arte a ser produzida em nosso país a alcançar sua expressão própria, sua originalidade... Neste sentido, a reforma proposta pelos personagens de Gonzaga Duque acaba também, mais uma vez, não se distanciando da imitação do modelo europeu, tal como ocorreu no Romantismo. Talvez possa ainda ser considerada uma ressonância de *L'Œuvre* em *Mocidade morta* a alternância de estilos: no romance brasileiro, o escritor de tendência naturalista e de filiação simbolista se sucedem em certo desencontro de discursos não tão bem resolvido como no texto de Zola, no qual a questão da abordagem da filiação estética das artes visuais acaba integrada na técnica de composição do romance naturalista e em sua construção fundamentada na história do protagonista.

Finalmente, mais do que na temática – é no contraste de tons, por vezes irônico, por vezes cientificista, por vezes simbolista - bem como na quase irônica representação dos meios artísticos cariocas que se constrói a originalidade de *Mocidade morta*.

Zola and Mocidade morta

ABSTRACT: *The novel Mocidade morta (1900) by Gonzaga Duque portrays the activities of a group of bohemian artists from Rio de Janeiro in the late nineteenth century. The text presents characteristics that refer to principles developed by the aesthetic movements in vogue at the time and also suggests connections with L'Œuvre (1886) by Zola. This article presents considerations about the two works and also seeks to identify points of convergence and divergence between them.*

KEYWORDS: *Gonzaga Duque. Zola. L'Œuvre.*

REFÊRENCIAS

BALZAC, H. Le chef d'oeuvre inconnu. In: _____. **La Comédie humaine.** Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Thierry Bodin, Pierre Citron, Madeleine Fargeaud, Henri Gauthier, René Guise et Moïse Le Yaouanc. Paris: Gallimard, 1979. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 42). V.10, p.413-438.

CANNONE, B. **L'Œuvre d'Émile Zola.** Paris: Gallimard, 2002.

GONZAGA DUQUE, L. **Mocidade morta**. Apresentação de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

MITTERAND, H. **L'Œuvre**: études, notes, et variantes. Paris: Gallimard, 2006.

ZOLA, E. **Les Rougon-Macquart**: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire. Édition d'Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1996a. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 154).

_____. **L'Œuvre**. Préface et dossier historique et littéraire par Pierre-Louis Rey. Au fil du texte par Gérard Gengembre. Paris: Pocket, 1998.



