

PAPÉIS AVULSOS 25

Vera Lins

Gonzaga Duque:  
*crítica e utopia na virada do século*

Presidente da República

*Fernando Henrique Cardoso*

Ministro da Cultura

*Francisco Weffort*

Fundação Casa de Rui Barbosa

Presidente

*Mario Brockmann Machado*

Diretora Executiva

*Rosa Maria Barboza de Araujo*

Diretor de Administração

*Alberlandino Silva*

Diretor do Centro de Memória e Documentação

*Jayne Zettel*

Diretor do Centro de Pesquisas

*José Almino de Alencar e Silva Neto*

Chefe do Setor de Filologia

*Adriano da Gama Kury*

ISBN 85-7004-182-9

---

Lins, Vera

Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século/Vera  
Lins. – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

32 p. – (Papéis Avulsos; 25)

1. Duque, Gonzaga, 1863 – 1911 – Crítica e interpretação. I.  
Fundação Casa de Rui Barbosa. II. Título. III. Série.

CDU 869.0 (81) Duque (G.) .06

# Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século

*Este ensaio foi redigido a partir da tese de Doutorado em Teoria da Literatura "Novos pierrôs, velhos saltimbancos: a visão crítica de Gonzaga Duque", defendida por Vera Lins na Faculdade de Letras da UFRJ, em abril de 1995.*



## Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século

*Fazer crítica nesta abençoada terra de reclames, parece arrojo se não é demência.*

GONZAGA DUQUE<sup>1</sup>

A ironia de Gonzaga Duque, ao se referir à crítica em “terra de reclames”, configura uma cena em que a mercadoria roubou o espetáculo. Nos anúncios, nas vitrines, nos episódios de rua que aparecem em *Mocidade Morta*, se impõe e exerce sua sedução:

A multidão noctâmbula passava. Vultos encapotados entrecruzavam-se pela estreiteza da rua; burguesinhas amaridadas, abrindo olhares cobiçosos para as vitrines iluminadas, seguiam pelos braços de seus homens circunspectos; algumas toaletes de teatro eram adivinhadas sob os metros confeccionados de casimiras à *water proof*.<sup>2</sup>

Gonzaga Duque escreve no Rio de Janeiro entre 1888 e 1911. Com ele se articula o primeiro grupo simbolista carioca, em torno da revista *Folha Popular*. Ficcionista, crítico de Artes Plásticas e também historiador, seus textos revelam uma concepção de arte e modernidade que faz lembrar Baudelaire.

Em “Parque Central”, Walter Benjamin fala da *bouffonnerie* de Baudelaire como a consciência de uma perda. Num mundo em que se profana tudo que é sagrado, o bufão apontaria, com sua posição irônica, o vazio: “Baudelaire via-se obrigado a reivindicar a dignidade do poeta numa sociedade que não tinha mais nenhuma dignidade a conceder.”<sup>3</sup> Para viver dignamente os tempos modernos, é preciso uma posição heróica de recusa à transformação geral que opera a mercadoria. Mas esse herói moderno apenas representa um papel. O desejo de ir contra a marcha do mundo, resistir ao efêmero e fugaz, acompanha a consciência de sua impossibilidade e arma a cena trágica.

Para Baudelaire a modernidade é apenas uma metade da arte, a outra é o eterno e imutável. Sem desprezar ou prescindir desse elemento transitório e fugidio, é necessário extrair da modernidade “a beleza misteriosa que a vida

humana involuntariamente lhe confere". Sua postura dupla marca um modernismo que difere do que as vanguardas que se seguem vão propor. Apenas caricatura do moderno, porque submetidas ao imperativo do tempo<sup>4</sup>, as vanguardas pregam a liquidação do passado em nome do novo, identificado com o atual, a urgência do momento.

Os textos de Gonzaga Duque revelam uma consciência trágica da modernidade, incomum na literatura brasileira. Trágico não é o patético, mas, sim, a crítica radical que propõe a reversão da ordem das coisas. Vê-se o mundo como aparência, ilusão, e se pretende virá-lo do avesso, o que se traduz na busca de uma outra linguagem com a imaginação livre para ultrapassar o sensível. Essa consciência trágica é a única possibilidade de contraposição ao otimismo progressista, às tentativas modernizadoras, à identificação do pensamento como cálculo.

## O crítico da cultura: uma revisão da arte e da história

Em *A Arte Brasileira*<sup>5</sup>, Gonzaga Duque conta como o artista José Leandro é forçado a encobrir, com camadas de cola, o retrato que pintava. A multidão nacionalista, enfurecida, não queria sinais de estrangeiros no país e exigia que se destruísse o quadro, um retrato de D. João VI, mulher e filhos, em que o pintor se orgulhava de estar fazendo seu melhor trabalho. A multidão força o próprio pintor a apagar sua obra. Gonzaga Duque ressalta a violência do ato:

Os patriotas não cediam. Em grupos, pelas ruas, vibrando cacetes, exaltados, ostentando no topo do chapéu posto à banda fitas distintivas com as cores do pavilhão nacional, pediam o devastamento do painel. Afinal José Leandro apareceu.

Era um homem alto, cheio de corpo, obeso, olhar tristonho, a fisionomia grave. Entrou na capela. Diversas vozes partiram da multidão [...]

O artista entrou pálido, os olhos fixos no chão. Atrás dele vinha um aprendiz trazendo uma caçarola e uma brocha. As portas do templo estavam fechadas; no recinto, no coro, alguns rapazolas empregados em acolitar os sacerdotes nos ofícios espiavam para a rua através das vidraças. Puseram ao lado do altar—mor uma escada, o artista subiu por ela e lá do alto começou a borrar o painel. A mão tremia—lhe; copioso suor de febre inundava—lhe o rosto, mas enérgico e resignado, ia lentamente passando e repassando a brocha untada de cola. O berreiro da multidão ecoava longe como um som abafado de trovão que vai rolando pelo infinito.

[...]Desde esse tempo José Leandro desapareceu.

A imagem se torna emblemática do que tem acontecido na arte e na literatura brasileiras, inclusive com a escrita de Gonzaga Duque. O mesmo sacrifício sofre Cruz e Sousa na visão curta do naturalismo evolucionista de José Veríssimo, que vê na sua poesia apenas o ressoar dos tambores africanos. Exerce-se na crítica uma razão que não é capaz de apreender o paradoxo, a pluralidade de experiências, o que excede seu quadro da realidade. Uma luta aparentemente progressista mostrava, no entanto, total incompreensão com a arte, que ficava obrigada a se ajustar ao momento, ao nacionalismo imediatista. Como se com a cultura, no Brasil, acontecesse o mesmo que com o quadro de José Leandro – num constante apagamento, camadas de cola obscurecessem as imagens que se produzem, assim obstruindo os sentidos que podem trazer à tona. Vai ficando em falta, incompleta, frágil, sem histó-

ria, quer dizer, sem memória e imaginação. O crítico aponta uma sociedade que apaga suas produções em nome do novo, enquanto o mais recente; em que a arte não tem autonomia como reflexão. Cria-se uma linguagem de exclusões e silêncios. Gonzaga Duque vai preencher essas lacunas, ao trazer imagens esquecidas e contar uma história da arte e da política brasileiras apenas esboçada ou deixada de lado pela historiografia oficial. Em vez de uma dimensão teleológica, que marca a modernidade esclarecida e progressista, o tempo com que trabalha é o da memória, buscando imagens do passado para produzir novos símbolos. Sua intenção é refazer uma tradição criticamente.

No livro *Revoluções Brasileiras*<sup>6</sup>, Gonzaga Duque tenta recontar a história do país pelo lado libertário, suas revoluções, como ele denomina o que até então era considerado apenas “rusgas”. Revolução implica transformação. Inicia com a imagem da revolta dos negros de Palmares, com Zumbi, como uma iluminação antecipatória, imagem que pode provocar uma transformação radical. Ele mesmo diz que o Quilombo dos Palmares “serviu de exemplo às tênues aspirações republicanas do chefe da Guerra dos Mascates”, que, paradoxalmente, foi um dos destruidores do povoado de negros.

Enquanto as armas luso-brasileiras chocavam-se nos campos de batalha de encontro ao aço batavo, aceirado nas forjas de Amsterdã e de Haia, quarenta negros que o tráfico tinha roubado às tórridas regiões da África, unindo-se a um pequeno número de mulheres parceiras, fugiam dos engenhos do Porto Calvo para os sertões circunvizinhos, confinados com as Alagoas.

Galgando a serra áspera, lutando com a fulva onça feroz e os devastadores queixadas bandeiros, afugentando os terríveis répteis peçonhentos, eles escolheram um sítio agreste e aí fundaram o grande Quilombo dos Palmares, onde viveram vida independente e social durante sessenta e cinco anos!

Sobre os passos dos primeiros, outros vieram e, a pouco e pouco, as choças foram surgindo dentre a ramagem densa da floresta como uma cidade rústica.

De outros distritos, de outros lugares, chegavam escravos foragidos e os do quilombo embrenhavam-se cautelosamente na solidão das matas, desciam para os amanhos dos engenhos ao encontro dos cativos para segredar-lhes a direção do couro, onde a liberdade tinha levantado pela fé cristã um enorme cruzado tocoso de Redenção<sup>7</sup>.

Continua a narrar a Guerra dos Mascates, o Sete de Abril, a Cabanada, a Revolução Praieira, e outras, concluindo com a República. Afirma que sua intenção é contar o que não fora contado: “essas sucessivas e sangrentas guerras que vieram conduzindo a nova nação sul-americana à posse do governo do povo pelo povo”. Ao recriar essas imagens por sobre as exclusões, os apagamentos, obra de rasura que uma razão dominante vai operando, Gonzaga Duque se aproxima da concepção histórica messiânica de Benjamin, para quem o passado só pode retornar recriado, num momento de perigo. Compõe, em



*Revoluções Brasileiras*, de 1898, uma história política à margem da história oficial. O início do livro com Zumbi dos Palmares dá a dimensão da república no desejo de Gonzaga Duque como uma insurreição que invertesse a ordem das coisas, dentro de uma tradição libertária.

Para Ernst Bloch<sup>8</sup>, a utopia resiste a uma realização, ela é sempre desejo do que ainda não é. Como consciência de que algo está faltando, pressupõe a idéia de totalidade, porque acredita numa reversão total: é o desejo de mudar completamente a totalidade. Sua função essencial é a reflexão sobre o que está presente. Numa discussão entre Bloch e Adorno, este diz que a utopia está essencialmente na negação determinada do que existe apenas por existir. Não se sabe o que é, mas o que não é a utopia. Para Adorno as pessoas perderam a imaginação de que a totalidade poderia ser diferente. No entanto, ela é uma aspiração, assim como o infinito e o absoluto, para uma razão como a postulavam os primeiros românticos e os simbolistas. Mas, ao mesmo tempo, inatingível. Segundo Schlegel, o que se chama comumente de razão é apenas uma subespécie aquosa; há uma outra, espessa e incandescente<sup>9</sup>. Em Kant, o sublime é uma disposição do espírito que aspira ao absoluto. Este, no entanto, permanece apenas uma idéia regulativa:

Mas precisamente pelo fato de que em nossa faculdade da imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma idéia real, mesmo aquela inadequação a esta idéia da nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos, desperta o sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós<sup>10</sup>.

Com a razão pragmática e imediatista, banalizou-se a utopia. Bloch, já em 1964, diz que o socialismo perdera sua noção e, assim, tendia a se transformar numa nova ideologia para dominação. Segundo ele, a utopia propicia um horizonte para a imaginação produzir formas. A imaginação utópica difere da mera fantasia, pois as idéias da imaginação possuem uma existência ainda não visível, têm um modo antecipatório. Não são lembranças do passado, nem só combinam o que já existe, mas carregam o que existe na sua potencialidade de ser outro, antecipam uma potencialidade real. A função utópica inclui a esperança, pois antecipa através de ideais éticos e estéticos. No entanto, como a aposta de Pascal, é o oposto da segurança. Mas o trágico tem a capacidade de viver em meio a incertezas, mistérios e dúvidas, sem “uma irritável procura do fato e da razão”, porque postula um absoluto que não podemos conhecer, mas pelo qual se afirma a lei moral e a liberdade. Uma razão transcendente, no sentido kantiano, que não tem sentido empírico, como uma faculdade de desejar cujo fim último é a liberdade, acolhe a imagi-

nação que transborda os limites do entendimento e possibilita o vôo do pensamento.

A consciência utópica cria a iluminação antecipatória – uma imagem que possibilita um rearranjo, uma transformação radical; imagem do ainda não consciente, do que está à margem, mas que pode se concretizar. Em Bloch, como nos românticos alemães, há uma outra idéia do novo, como este ainda não consciente – nada a inventar, mas o arcaico reatualizado, produzido de outra forma, em constante metamorfose.

A idéia de recriar o mundo externo, de modo a refletir o interno, ainda não consciente, tem afinidades com a concepção de revolução pela poesia, de Novalis e Schlegel, para quem poesia é filosofia e mitologia, i.é, reflexão e imagens antigas reelaboradas, recriadas, infinitamente. Poesia é uma outra linguagem, ficção, que, ao questionar a representação, reverte a prosa, a linguagem comum. Para os românticos, símbolo, alegoria, hieróglifo e arabesco são uma mitologia indireta. Pode-se lembrar para entender a noção de mitologia dos românticos alemães, a leitura de Vico, do mito e do símbolo como formas cognitivas, anteriores ao pensamento abstrato<sup>11</sup>. A afirmação de que há uma sabedoria poética que governa a relação dos antigos significa uma crítica à noção iluminista de que o mundo é racionalmente ordenado.

Ao apostar no pensamento e na imaginação, Gonzaga Duque, em *Arte Brasileira e Revoluções Brasileiras*, tenta recriar uma história da arte e uma história política por caminhos deixados de lado: “Em arte, como em literatura, como em ciência, como em comércio e indústria é forçoso ir além do que há”, diz ele. Ressalta na cultura do país o papel do negro, cuja presença é reprimida pelo poder. A arte, segundo ele, no Brasil, já nasce desprezada, como “ofício de negros e mulatos”:

As profissões letradas transbordam assustadoramente, enquanto as profissões diretamente produtoras passam às mãos dos estrangeiros que, enriquecidos, constituem-se conforme os seus interesses pessoais em força motriz dessa política. Ora, sendo as profissões letradas as que maior interesse despertam ao brasileiro, é claro que a arte, considerada até há pouco tempo um desprezível ofício de negros e mulatos, medrada em país onde não estão ainda desenvolvidos o luxo e bom-gosto, ficasse destinada às classes pobres, aquelas que não podiam educar convenientemente seus filhos para fazê-los entrar nas Academias<sup>12</sup>.

Vê uma atuação negativa da Missão Francesa: “A Colônia Lebreton correu involuntariamente para retirar de nossa arte a feição nativa e a originalidade”. Com a Missão e a importação de um modelo trazido pelos artistas neoclássicos franceses se institucionaliza uma atividade que já se desenvol-

via e, em liberdade, porque à margem, exercida pelos negros e mulatos libertos.

Com o ensinamento da Colônia desapareceram os nossos coloristas e paisagistas que a pouco e pouco se manifestavam para dar lugar a uma geração de artistas mais instruídos, porém menos habilidosos. João Debret, Nicolau Taunay e Henrique da Silva desenvolveram o gosto pelos assuntos históricos e pelo estudo da figura mas tão desastrosamente que, a partir desse tempo, os artistas se nos mostraram pretensiosos, frios, amaneirados<sup>13</sup>.

Gonzaga Duque ressalta que a força resiste nesta arte feita à sombra. No discurso de 1908, que termina o livro *Contemporâneos* e abre o salão de artes plásticas da Exposição Internacional, diz que “a sociedade não necessitava deles, pois estava rudemente ocupada com coisas utilitárias”<sup>14</sup>.

Enquanto Watteau, o filho de um pobre mestre pedreiro em Valenciennes, rematando a decadência da arte francesa com a elegância e a graça da sua bizarra fantasia nas *fêtes galantes*, era animado e solicitado pelos amadores ricos,... os nossos pobres mestres pintores que enchiam de ingênuas imagens de santos os retábulos das igrejas e os oratórios das sacristias, eram humildes e desamparados; oriundos de famílias paupérrimas e sem nome, eles ganhavam por seu ofício a subsistência parca de cada dia com o mesmo direito e na mesma obscuridade que os rudes artífices dos misteres ignaros<sup>15</sup>.

No pouco interesse pela arte e pela literatura como na própria produção artística do país, Gonzaga Duque vê a falta de pensamento, espírito, imaginação. Pergunta: como se pode ter uma arte onde não se tem pensamento e ação? E, em todo o livro, se esforça por encontrar sinais de alguma reflexão, tanto antes como depois da Missão Francesa, nas imagens que nossa arte produzia. Mas conclui:

Todas as grandes obras acusam um grande torpor intelectual, nenhum pensamento superior as veste, algumas são concluídas com enorme predileção pelo acabamento e não raras com certa habilidade, mas, em essência se nos apresentam com uma pobreza profunda<sup>16</sup>.

Gonzaga Duque divide *Arte Brasileira* em três períodos: Manifestação, de 1695 até 1816 com o ensinamento da Colônia e a fundação da Academia de Belas-Artes; o segundo, Movimento, de 1830 a 1870; e o terceiro, Progresso, que começa com Pedro Américo e Vítor Meireles, “designação que tenta exprimir a estabilidade do ensino acadêmico e o maior número de produção e produtores.” Afirma que não se tem, nem no terceiro, uma “escola brasileira”, mas, apenas, manifestações individuais, pois “nossa arte não tem uma estética nem no seu ensinamento existem tradições”. Publicado em 1888, seu livro ressalta os pintores Castagneto, Almeida Jr. e Belmiro de Almeida. Dedicou páginas à “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo, com uma descrição que

tenta acompanhar o delírio que diz ser a marca dos grandes quadros de batalha de pintores que, como Delacroix, abandonam o academismo:

E que absurdo! tentar o movimento pela ordem na chapa acadêmica, é negar o próprio movimento. Compreendamos bem que o movimento em um quadro de batalha é o delírio, e não o movimento resultante da ordem de um agrupamento de pessoas pouco mais ou menos entusiasmadas<sup>17</sup>.

Afirma que “o artista completado é aquele que tenha na imagem a tradução fiel de seu pensamento”. Quem imita é porque não pode inventar.

De acordo com Gonzaga Duque, a pintura moderna tem que deixar as grandes cenas históricas, para ser a pintura da multidão e do interior doméstico, onde se configuram conflitos psicológicos, como no quadro “Arrufos” de Belmiro de Almeida.

Acusa o que chama de desnacionalismo e busca um pensamento nacional, que, em arte, não está na mera “pintura de costumes”, mas numa cultura estética, que possa interpretar o que vê:

Os artistas que se inspiram na realidade têm em geral uma noção falsa da arte; os idealistas degradingolam para o incompreensível, acusando a decadência de uma arte que ainda não teve estabilidade porque nunca teve unidade de expressão. Uns chegam a estado prometedor e depois tombam rapidamente, outros estacionam para todo o sempre<sup>18</sup>.

Denuncia a busca superficial do que seja arte brasileira. Por isso ataca a política romântica de idealizar o índio como caráter nacional. Na tela de Aurélio de Figueiredo “Redenção do Amazonas”, diz que o artista não quis dar-se ao trabalho de meditar sobre o assunto. Questiona a representação. Irrita-se com o indianismo e com a identificação do negro como “réu político”. Contra o exótico, procura uma arte cosmopolita e universal, que possa pintar a natureza da Amazônia.

Ah! se o artista em lugar de encher a sua tela decorativa de tanta riqueza de estofos, colunas de mármore, e tapetes e flores e ânforas, tivesse pintado uma paisagem do Amazonas, a mata virgem daquela região vastíssima!.. Talvez tivesse interpretado o assunto<sup>19</sup>.

A idéia de uma arte brasileira, para Gonzaga Duque, é mais complexa. Contra a arte histórica e as alegorias nacionalistas, cita o exemplo de Puvis de Chavannes, que “não procura reconstruir épocas históricas nem criar alegorias”, mas busca o símbolo, como a noção pura de que fala Mallarmé.

Não encontra uma interpretação da paisagem brasileira. Grimm, o alemão que inicia a pintura de paisagem no Brasil fora do ateliê, “en plein air”, formou sete artistas brasileiros, mas que não fizeram mais do que imitá-lo. Por isso, diz o crítico, ironicamente, “o estudo deu sete Grimms”<sup>20</sup>. Termina

afirmando que nos faltam estudos e meditação para criar um pensamento independente:

Num país colocado nas atuais circunstâncias em que se acha o Brasil, só estudos longos e muita meditação podem elevar o artista a sua merecida posição e dar-lhe os elementos para sua independência de pensar e agir

Segundo Gonzaga Duque, contribuíram para nosso “estacionarismo” a escravidão, a violência da metrópole com o trabalho de sangria que operou em nossas riquezas, o domínio dos jesuítas sobre os índios e a “politicagem”. Para ele, tínhamos uma “incultura estética” em que o positivismo marcava lugar. Ao falar de um quadro, ironiza: “como assunto está a lembrar livro de moral, talvez seja um ponto de estética positivista”. Batalha pela formação de uma cultura estética, que contenha uma reflexão sobre as condições singulares do país, mas afinada com uma cultura e uma tradição universais.

Em “Aranheiro da escola”, relata a história da Academia de Belas-Artes e do enquistamento do poder na instituição, que resiste a qualquer mudança. Junto com alguns artistas jovens tenta fundar o ensino livre das Artes Plásticas no Rio. A insubmissão do grupo é ficcionalizada no romance *Mocidade Morta*.

Assim narra o episódio em *Contemporâneos*<sup>21</sup>:

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 idéias, a mocidade acadêmica levantou-se combatendo o estacionarismo e a caturrice da Academia.

Articulam-se com Décio Vilares, Aurélio de Figueiredo e Montenegro Cordeiro, que apresentam um projeto “algum tanto calcado nos princípios da escola comtiana, mas inegavelmente utilíssimo e sério, dado que ele soresse algumas pequenas modificações”. Transcreve as medidas que dissolviam a escola e concediam “plena liberdade a artistas e a aspirantes a este título”. O plano, no entanto, não logra a atenção do Governo. Os jovens artistas tentam um compromisso com Décio Vilares, pintor e positivista, mas desistem, pois este tenta lhes impor o credo. Gonzaga Duque e seu grupo querem ir mais longe, desejam transformação, enquanto Décio Vilares se junta à iniciativa oficial, que não faz grandes mudanças. Afinal, em dezembro de 1890, é promulgada a reforma da Academia, chamada agora de Escola Nacional de Belas-Artes. Questão de rótulo, segundo Gonzaga Duque. Escolhem um novo diretor, um artista respeitado – Rodolfo Amoedo. O crítico continua afirmando que não era uma questão de nomes, mas de princípios, pois, rápido, Amoedo se envolve no “aranheiro da escola”, uma antiga teia de interesses. Inconformados, ele e seus amigos insistem e tentam, paralelamente, fun-

dar o ensino livre das Artes Plásticas do Rio de Janeiro, num barracão. “É por esses abusos que temos apreciado o plano inclinado pelo qual caminham as cousas de nosso país”, afirma, no texto sobre o escultor Correia Lima.

## O crítico como cronista

Segundo Nestor Vítor, a situação das Artes Plásticas era de abandono: jornalistas e meros repórteres disponíveis no instante passavam a vista no salão anual. E, ainda, quem escrevia era arbitrário nos seus juízos:

... é pior, no entanto, quando a folha ou revista dispõe de um “crítico” para o caso. Porque este, quase pela certa, só o é porque tem o encargo de ser, não que o seja. É um homem já relacionado com os artistas, pois que os procura habitualmente, e, como tal, simpatizando com estes, antipatizando com aqueles, não raro porque uns lhe dão mais quadrinhos e outros menos. Mas entender propriamente daquelas cousas, ele não entende. É um arbitrário nos seus juízos, irrisório aos olhos de quem pode ver por si, mas que concorre para estabelecer falsas idéias no meio sobre os objetos de que fala, para conservar tudo mais ou menos no caos, como entre nós isso de pintura e escultura mais ou menos se conserva<sup>22</sup>.

Outros cronistas também se ocupavam das artes, como Carlos de Laet, Melo Moraes e Bethencourt da Silva, e, entre os simbolistas, Silveira Neto, Colatino Barroso e Saturnino de Meireles. Mas Humberto de Campos diz que Gonzaga Duque foi o homem de letras que nos deu a ilusão de que possuíamos vida artística.

Inicia sua trajetória pela imprensa oficial, em 1887, aos 22 anos, sob o pseudônimo de Alfredo Palheta, em *A Semana*. Carioca, sem diploma de bacharel, filho de um pai sueco, que não chega a conhecer (seu sobrenome é da família da mãe), suas origens e sua carreira são peculiares. Começa como pintor, depois escreve em jornais e revistas e somente aos quarenta anos se torna funcionário público, diretor da Biblioteca Municipal.

Gonzaga Duque molha a pena na palheta, disse Humberto de Campos sobre sua escrita. Sua crítica se sabe um discurso e vai-se fazendo também por imagens. Na coletânea de artigos, *Contemporâneos*, publicação póstuma, de 1929, estão suas crônicas sobre os salões e exposições individuais e um artigo sobre caricatura, todos publicados primeiramente em *Kosmos*. Disfarçado de um mero “rabiscador de crônicas”, como ele mesmo se chama, o escritor simbolista assim comenta o salão de 1905:

No átrio, pouco distante do *Gladiador*, vejo passar a silhueta ornamental duma esbelta 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 pelica branca arrebanha a saia. Descubro a linha de escorço dum 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 lhe são os cabelos [...]

Penso, é um bom augúrio. Compro a entrada e o catálogo. Subo. Biombos vermelhos, um espaço curto. Levanto o olhar junto à trave da porta, a única que dá acesso ao Salão dividido em três compartimentos, uma figura fria e negra me surpreende. Parece um corvo atalaiado. Atento melhor. É um retrato<sup>23</sup>.

A passante baudelairiana vai acompanhar sua reflexão durante o percurso, aparecendo e desaparecendo no texto, como nos vãos entre os quadros. Logo depois de interpretar a visão da mulher como um bom augúrio, distingue um corvo, símbolo de mau presságio, que sua imaginação confunde no negrume de um quadro com um retrato. Com este jogo irônico fez seu comentário à obra.

Movendo-se ente sombras e sinestésias, figuras imaginárias se sobrepondo a reais, perfumes aturdindo-o, continua a visita ao salão, perguntando a si-mesmo:

Que é que me aturde tão deleitosamente?! Há perto de mim a carícia duma sombra... Volvo o olhar e dou com ele na esbelta senhora em costume tailleur-cor de musgo. Suas pupilas negras, que são duas noites claras de lendas, fitam o retrato, por momentos; o fruto paradisíaco de sua boca se entreabre<sup>24</sup>...

O vulto da mulher desconhecida, misteriosa, que lhe escapa, liga desejo a imagem. Gonzaga Duque entra nos salões como Baudelaire, à procura de uma coisa rara: imaginação. Por isso, o mau agouro. Brinca, faz a pose de um *flâneur*, como se lhe aborrecesse a incumbência, mas discute seus conceitos e o que vai encontrando, definindo sua expectativa quanto a uma arte que não seja de costumes, mas “uma prova de nossa vida emotiva-cerebral e uma afirmação de que somos alguém”.<sup>25</sup>

Em meio a esse passeio, atraído pela figura e pelo perfume da desconhecida, pára frente à pintura de Heitor Malagutti e coloca sua idéia de arte, ao falar da tela meditada, em que se encontra algo de espiritual, resultante de uma idéia concebida previamente:

Certo que essa pintura não tem o atrativo comum dos quadrinhos de enfeite, é um pedaço de tela meditado longamente, durante horas de idealização e ao queimar duma cigarrilha. E dentro de sua aparente simplicidade encontra-se algo de espiritual, que resulta duma idéia preconcebida.<sup>26</sup>

Malagutti é um pré-rafaelita e Gonzaga Duque, um ruskiniano, cita *Modern painters* e *The seven lamps of architecture*. Para Ruskin, os fundamentos de uma teoria da arte se enraízam no sagrado, a grande arte e o artista autêntico vei-



culam idéias fortes: o verdadeiro, o belo, o bom e o intelectual são idênticos. O valor da obra está ligado ao rigor moral do artista. Trazido para a França, através de artigos de Robert Monier de la Sizeraine, na *Revue des Deux Mondes*, na virada do século, suas idéias repercutem aqui. Nele, como em William Morris, se ligam preocupações sociais e estéticas. Para Ruskin, que, contra o naturalismo, defendia Turner e os pré-rafaelitas, a imaginação seria anterior à pintura, e lhe forneceria os sentimentos.

Todos os grandes homens vêem o que pintam antes de pintá-lo, vêem numa maneira passiva – muitas vezes a imagem mental, acredito, em homens de imaginação é mais clara que a imagem corporal. Pois o sentimento poético, i.é, apenas emoção nobre não é poesia. É inerente em toda natureza humana que merece o nome e se encontra mais pura geralmente no menos sofisticado. Mas o poder de juntar, com a ajuda da imaginação, tais imagens que excitam esses sentimentos, é poder do poeta ou daquele que produz.<sup>27</sup>

Nestor Vítor diz que Gonzaga Duque preferia os artistas mais cerebrais:

Não nos escapa a secreta preferência que vota Gonzaga Duque pelos artistas de vida interior patente. Uns e outros, os mais refinados, mais cerebrais, já orçando pela extravagância, são visivelmente seus prediletos.<sup>28</sup>

A concepção é o ponto de partida: “o artista tem uma concepção própria e procura no real a transmutação do quanto idealiza.”<sup>29</sup> A arte é uma atividade intelectual, que reflete sobre a condição humana; a imaginação é saber e contém o espírito crítico. No mesmo salão, contra a pintura documental de um Dall’Ara, assim defende a pintura simbolista de Malagutti:

Dai provém a fixação intencional do artista que pretendeu e conseguiu dar ao quadro o caráter pré-rafaelita dos estetas rebeldes contra a tendência copiadora da arte contemporânea... sua obra é um documento dos cismas estéticos que se controvertem modernamente e também afirmação duma individualidade inconfundível.<sup>30</sup>

O simbolismo inclui os pré-rafaelitas ingleses, que criavam imagens chocantes para a Inglaterra vitoriana, pois buscavam nos artistas do Quattrocento, como Fra Angelico e Botticelli, uma pintura que se opunha à tradição naturalista renascentista. Pintavam cenas religiosas, mitológicas ou literárias com uma exatidão fotográfica, dando-lhes veracidade indubitável, um hiper-realismo que força a crença no que “há de mais etéreo e mais imaterial”. Baudelaire já vira que, na modernidade, esta crença se enfraquece:

Dia a dia a arte diminui o respeito por si mesma, prostrana-se diante da realidade exterior e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar não o que sonha, mas o que vê. No entanto é uma felicidade sonhar, e era uma glória exprimir o que se sonhava; mas que estou dizendo; ele ainda experimenta essa felicidade?

[...]

Não será permitido pensar que um povo cujos olhos se acostumam a considerar os resultados de uma ciência material como os produtos do belo não diminuísse singularmente ao cabo de certo tempo a faculdade de julgar e de sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial.<sup>31</sup>

Os impressionistas, em contraposição, seguem a tendência a pintar não o que sonham, mas o que vêem e, por isso, recebem o ataque de Gauguin (para quem o centro artístico é o cérebro) de que pintam com os olhos e não com o centro misterioso do pensamento. O intelectualismo que marca Baudelaire e os românticos alemães está presente nos simbolistas e, depois, em artistas como Duchamp e correntes conceituais contemporâneas.

A concepção de Gonzaga Duque é de arte como idéia estética. Conceito kantiano, a idéia estética, que é mais do que se pode pensar em palavras, permite a transcendência do abismo entre o sensível e o supra-sensível. Está na linguagem da poesia e expressa o que é inexpressável na idéia racional, pois é a representação à qual nenhum conceito é adequado. As idéias aspiram a algo situado acima dos limites da experiência e são irrepresentáveis num sentido lógico. Com isso se esboroa o naturalismo que ficava preso aos fenômenos, à empiria. A matéria pode ser elaborada por aquilo que ultrapassa a natureza, o espírito. A arte é domínio também da reflexão, que é um puro jogo da imaginação.

Um artigo em *Contemporâneos* sobre a caricatura revela a importância que lhe dava Gonzaga Duque. A ironia e o grotesco são produtos de uma reversão que o olhar opera. Para ele, a caricatura é um esquema, sintetiza com espontaneidade as características do que olha e pode assim criticar, demolidora e irreverente. Numa sociedade parada, em que o máximo acontecimento era o chá às dez da noite, o aparecimento de uma folha de caricatura como o *Bazar Volante* se igualava à provocação causada por dois teatros, o Alcazar Lyrique e o El Dorado. Ao falar de Raul Pederneiras, diz que a caricatura

sai-lhe espontânea, surge inesperada de seu lápis, completada num jato, como se a mão copiasse, automaticamente, o que está na visão interior do artista, que diremos tem a propriedade deformadora desses conhecidos espelhos de inversão ótica.<sup>32</sup>

Por isso seu entusiasmo com o poder crítico de um traço que não imita, mas deforma, inverte. No artigo diz que o caricaturista vê o ridículo por um modo sintético e lúcido e pode “expressar pelo desenho, dando corpo a todas as idéias e pensamentos, concretizando o trabalho em seu cérebro por imagens materiais”. Para Baudelaire, na verdade, todos os bons e verdadeiros desenhistas desenharam a partir da imagem inscrita no próprio cérebro e não a partir da natureza.

No quadro de um francês, Gonzaga Duque destaca a luz aturdidora, a *féerie* “na selvagem claridade dum meio-dia dos trópicos”. Sua insistência com a luz e a luz tropical é notada por Gilda de Mello e Souza<sup>33</sup>, mas não o aproxima das experiências sensíveis, retinianas, dos impressionistas.

Se, como afirma Kant, a faculdade da imaginação pode criar uma outra natureza, a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá, natureza não nos falta, reconhece Gonzaga Duque, no comentário ao quadro “Redenção do Amazonas”, de Aurélio de Figueiredo. Nossa paisagem é ampla, um espaço gnóstico, como viria a entender Lezama Lima, espaço que instaura uma afirmação e uma saída para o caos europeu. Falta fixar a luz tropical, o que Gonzaga Duque, continuamente, reclama aos pintores. Pelo que afirma e procura em seus textos críticos, essa luz seria a produção de uma reflexão, a liberdade de um pensamento nos trópicos.

A consciência da linguagem e da arte como idéia estética marca toda a escrita de Gonzaga Duque. Diz Ana Balakian<sup>34</sup>, citando Valéry, que une os simbolistas não uma estética, mas uma ética: a visão decadentista é trágica, pois quer recuperar, contra a racionalidade moderna, o mistério, o enigma. A idéia de símbolo, as correspondências de Baudelaire, e a arte como domínio do espiritual restabelecem um imaginário forte, que marca estes artistas, assim como a rebeldia que Nestor Vítor identifica em Gonzaga Duque: “há nele algo de um revel, um irreverente ao academicismo, como em todo simbolista que se preze”<sup>35</sup>. O que se traduz por uma atuação inconformada, num meio hostil, em que domina uma crítica naturalista.

Carlos de Laet recebe mal *Arte Brasileira*, em sua crônica “Microcosmo”; apenas se impressiona com a idade do escritor. Valentim Magalhães ressalta sua beleza física e reconhece seu trabalho como “um ensaio de grande valor”. Mas ambos não fazem uma apreciação da obra.

Nestor Vítor distingue simbolistas, esteticistas e parnasianos. Os esteticistas não viram as costas para os parnasianos – epicuristas e céticos, que aceitam Wilde e D’Annunzio, mas não vão com Mallarmé ou Rimbaud – e se confundem com os adversários dos parnasianos que são os simbolistas.”<sup>36</sup> Raul de Leoni seria um desses e mostra um soneto que pode passar por um de Cruz e Sousa. Esta é uma diferença que Gonzaga Duque aponta, em cartas a Emiliano Pernetta, preocupado com a diluição do movimento. A visão radical, trágica, estaria apenas nos poucos simbolistas que afinam com Mallarmé e Rimbaud.

Sua postura é ética e visionária. Na seleção que vai fazendo no percurso do salão de 1905, pára frente à tela de Roberto Mendes:

Sua paisagem comunica-se com a nossa alma, pende-nos dentro da sua verdade e nos dá a sensação de sua vida. E este o mérito deste pintor espiritualista, discípulo de Ruskin, que não se deixa fascinar pelas lantejoulas dos triunfos fáceis nem se corrompe com as imposições burguesas do meio.<sup>37</sup>

Busca entre os paisagistas, aqueles que “mostram mais alguma coisa que a reprodução da Natureza em dados momentos e diversos pontos; exprimem uma emoção”. Procura, na pintura de paisagem, a interpretação da natureza. De acordo com Baudelaire, o perigo que correm os paisagistas é, à força de contemplar, esquecerem de pensar e sentir; considerando a natureza um dicionário, apenas copiarem o dicionário.<sup>38</sup> Gonzaga Duque revela sua predileção por Roberto Mendes: “O aspecto que tanto preocupa os paisagistas e donde se originou o impressionismo não o toca senão mediocrementemente. E a expressão o que ele quer, à maneira do panteísmo; é a alma da Natureza, a alma das coisas”<sup>39</sup>. Diz ser ele o único ruskiniano de nossa arte. Ainda citando Ruskin, afirma que o belo é a verdade, embora esta não seja conforme à realidade. Aqui se pode voltar à questão da luz, quando fala da fixação da luz tropical. Cita a “bright colour” de Turner, que Ruskin admirava. O que falta à paisagem brasileira é essa luz tropical, a alma da paisagem. Quando comenta Parreiras, se refere a nossa assimilação do impressionismo, “mal guiados no exagero da inovação”. Ressalta nos artistas a busca de fixar essa luz, que não é apenas obra do olho, da retina. A crítica ao impressionismo, feita pelos simbolistas, é a de que existe uma relação entre a pintura e o intelecto e não entre esta e a natureza. Para Sérusier, aluno de Gauguin, o pintor precisa ser inteligente, pois o mundo visível se transforma no mundo real, somente através da operação do pensamento<sup>40</sup>.

A idéia de formação (*Bildung*) está dentro dessa oposição entre natureza e cultura. Segundo Novalis, “a suprema tarefa da formação é apoderar-se de seu si-mesmo transcendental, ser ao mesmo tempo o eu de seu eu – isto é, ser crítica.”<sup>41</sup> Para criar cultura, é necessário transcender uma natureza informe, dessacralizada e banalizada pela razão instrumental – o mundo enquanto “terra de reclames”.

A possibilidade de recriação percorre a obra de Gonzaga Duque. O trabalho nos limites da linguagem dos seus contos (de *Horto de Mágoas*), em que surge a questão do sujeito, do inconsciente, continua na sua crítica, que privilegia a imaginação e uma arte em que pensamento e emoção se combinam na busca da forma depurada.

Há uma unidade entre os três livros sobre arte e o romance, *Mocidade Morta*. Seu duplo, o personagem Camilo Pena, tenta, nos esforços atomizados

dos pintores à margem da Academia, criar uma consciência crítica sobre a arte que se fazia no país.

De acordo com Baudelaire, no crítico sensato e apaixonado, a paixão eleva a razão a alturas insuspeitadas, a crítica se aproxima a todo instante da metafísica, nos limites da razão, com a imaginação: independente como deve ser o artista.

Os artistas, falo dos verdadeiros artistas, dos que pensam, como eu, que tudo o que não é a perfeição deve ser escondido e que tudo o que não é sublime é inútil e indigno, aqueles que sabem que há uma espantosa profundidade na primeira idéia que surge e que entre as inumeráveis maneiras de exprimi-la, só há no máximo duas ou três excelentes, estes artistas, repito, sempre descontentes e jamais satisfeitos, como almas encarceradas, não receberão obrigatoriamente certos gracejos e certos humores caprichosos de que são vítimas com tanta freqüência quanto os críticos.<sup>42</sup>

No artigo sobre Helios Seelinger, Gonzaga Duque se entusiasma com o trabalho, diz que nele o filósofo e o artista se encontram,

pois Helios não se contenta com o natural, não é em rigor um naturalista, o que o toca no centro emotivo, o que o comove e o leva da idéia à imagem é esse natural depurado na sua imaginativa.<sup>43</sup>

Mostra que sabe da secessão de Munique, onde Seelinger estudara com Franz von Stuck. Como na secessão de Viena, não se queria romper com o passado, mas com um tipo de arte que estava se fazendo no momento, marcada pelo naturalismo e comprometida com o gosto do público. O exagero, próximo à caricatura, que Seelinger também exerceu, como Helios, faz pensar numa passagem já para o expressionismo, mas que sua crítica não nomeia. O pintor sabe com Baudelaire que “a imaginação é a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das esferas do verdadeiro. Positivamente ela é aparentada com o infinito”<sup>44</sup>. Por isso arte não é imitação, o que o coloca na esteira de uma tradição que questiona a representação artística.

## *Graves e Frívolos: a cidade sonhada*

Em consonância com uma sensibilidade cosmopolita, Gonzaga Duque, em *Graves e Frívolos*, reúne artigos do início do século até 1910, em que faz uma apologia de uma estética Art Nouveau. Com o nome de Jugendstil, na Alemanha, ou Modern Style, na Inglaterra, o movimento foi um desenvolvimento das idéias de Ruskin, por William Morris, o simbolismo tornado social. Os arabescos, liberados das telas, passam a recobrir todos os utensílios e a paisagem da cidade. O Palácio de Cristal, de Munique, e o Elvira Studio, de August Endell, são construídos em 1897 e, ainda no mesmo ano, é criada em Viena a Secessão austríaca, que publica a revista *Ver Sacrum*. Os secessionistas não rompem totalmente com o passado. Desencantados com o presente, configuram o que Jean Clair chama de vanguarda epimetéica, forma diferente de uma outra vanguarda, como os futuristas, que, prometéicos, explodem o que lhes antecedeu. O termo vanguarda está relacionado à guerra. Menos radical do que uma guerra de independência, a secessão, como guerra civil, dentro de um mesmo país, é mais um movimento de implosão: “Uma guerra de independência se crê e se diz revolucionária, o secessionista é mais um reformador, um dissidente”<sup>45</sup>.

Não há separações entre simbolismo e Art Nouveau, mas uma mesma vontade de espiritualizar o moderno – insuflar vida, imaginação, espírito às produções “da serralheria Krupp”. Gonzaga Duque tem a intenção de desenvolver, em *Graves e Frívolos*, o que diz, em artigo de *Contemporâneos*, sobre Visconti:

É necessário atenuar os violentos efeitos de nossa civilização, adelgaçar a rudeza do utilitarismo com a mão macia e branda da graça. É necessário trazer ao delírio industrial destes tempos, que foi o espectro de Ruskin, as miragens do engano e da compensação, domando a ferocidade humana com o deslumbramento da forma e da cor, para que não se perca de todo o resto de generosos sentimentos existentes na espécie soberana sobre a terra.<sup>46</sup>

Numa cidade em que a companhia “City Improvements” destrói teatros e hotéis, como o Alcazar Lyrique, e o hotel Frères Provençaux, apagando imagens de um momento e de uma geração, Gonzaga Duque acusa o utilitarismo português de nossas raízes. Pede uma leveza ou frivolidade que leve em con-

ta a espiritualidade, a arte, o luxo, o prazer, a sensualidade que, escondida atrás de panos pretos, estaria na própria natureza dos trópicos.

Se, melancólico, lamenta a destruição do Alcazar Lyrique pelo “Hausmann brasileiro”, em outro artigo, “Estética das praias”, pede imaginação – transformar Copacabana de um areal acanhado, num balneário de luxo. Repete a frase – como são belas as nossas praias – e, paradoxalmente, vai mostrando como nos descuidamos delas, enquanto paisagem (i.é, possibilidade de apropriação desse território), por falta de liberdade, por hábitos tacanhos, de uma moral hipócrita. Gonzaga Duque vê a falsa moral que cobre as mulheres com pesadas roupas pretas de banho e descobre os colos nos bailes:

A moral, porém, não quer saber disso. A nossa moral é engraçada...desafia a risota como os palermas. Ela impõe todo esse recato às senhoras que vão aos banhos de mar, mas não as considera indecorosas nos seus decotes de gala. A incoerência é irrisória.

Vejamos, leitor, o que os moralistas, cá dos nossos brasis, pretendem dizer com esta expressão seca – “não é digno de civilizados”.

Eu que aqui vou curtindo a minha existência de pobretão, e há quarenta anos observo e vejo a nossa sociedade, entendo-lhes a segunda intenção dessa frase. Esmiuçá-la-ei ao depois. Por enquanto vamos ao seu sentido apensível.<sup>47</sup>

Faz uma apologia do corpo nu e livre, contra o temor à liberdade que descobre na segunda intenção da frase que estava esmiuçando:

Disse-lhes eu, leitor paciente, que na frase havia uma segunda intenção. Há, garanto-lhe eu. Há. O que os maridos, os papás e os manos temem é que a elegância das vestes femininas, a liberdade de um pequeno decote, as mangas curtas, os calções justos ou cortados pouco abaixo do joelhos, provoquem comentários desrespeitosos dos amadores das praias.<sup>48</sup>

Investe contra a situação da cidade: as demolições, o abandono e o mundanismo. E sonha com uma cidade ideal. Em todo o livro está presente uma cidade imaginada, utopia em que o europeu entra como o artista que possibilita a imaginação alçar vôo. Gonzaga Duque aposta numa latinidade revelada e criada pelas imagens desses artistas, numa conjunção fecundadora. Contra o ímpeto destrutivo e a moral hipócrita opõe a imaginação de artistas como Felicien Rops, Puvis de Chavannes, ambos simbolistas, um belga, o outro, francês e os italianos e portugueses, pintando ou expondo no Brasil: Nicolau Facchinetti, Teixeira Lopes, Malhoa e Castagneto.

Faz uma história da pintura de paisagem no Brasil, que começou com a Missão Francesa e o Barão de Taunay. Facchinetti ganha simpatia de burgueses provincianos, mas não se ilude com o sucesso fácil. Criou uma escola paralela à do alemão Grimm (que formou Parreiras, Vasquez e França Junior). Além de seus panoramas, que atingem intensidade colorida, Gonzaga Du-

que elogia em Facchinetti a “tenacidade no querer, a constância do desejo, o amor à profissão”. Em Castagneto vê um artista rebelado, um boêmio, de produção vertiginosa, mas fácil, embora livre, na “completa liberdade de sua vontade”. Além dele, cita, como pintores de marinhas, Eduardo de Martino, Gustavo James, Emílio Rouède.

Em outro artigo defende o Art Nouveau no mobiliário. Diz Gonzaga Duque que essa renovação tanto se dá pelo ornamento que vem de um exaustivo estudo do que é invisível, do que está no mistério da natureza, mas que, além disso, adaptou os móveis às funções: “inteligentemente, resumia móveis e reduzia despesas”. O ornamento como livre jogo da fantasia vai ser atacado por Adolph Loos, arquiteto vienense, que se opõe a outros arquitetos e pintores secessionistas como Olbrich, Klimt, Schiele. O racionalismo moderno tem nele seu defensor. Loos não faz diferenças e vai criar o funcionalismo arquitetônico. Para ele, o ornamento é crime<sup>49</sup>, pois é anti-racional, não balizável segundo uma ação e um pensamento racionais. Ornamentos são símbolos eróticos<sup>50</sup>: “Mas o homem de nosso tempo, que, por um impulso interior, suja as paredes com símbolos eróticos, é um criminoso ou um degenerado”. Loos vai propagar uma emancipação do ornamento; o caminho da cultura iria no sentido de sua exclusão. A comparação de ornamento com crime e a acusação de degeneração ao artista aparenta Adolph Loos a Max Nordau, o alemão que acusou os simbolistas parisienses de degenerados, caso que Gonzaga Duque conta em “Imagistas nefelibatas”, artigo de *Graves e Frívolos*, a partir do relato de Adolphe Rettée. Nordau se misturou aos poetas boêmios e anarquistas de Paris, estes perceberam e exageraram suas “loucuras”, o que lhes valeu a acusação de degenerados pelo discípulo de Lombroso. O artigo, originalmente publicado em *Kosmos*, se ampara em citações, para defender decadentistas e simbolistas da acusação irônica de que andavam nas nuvens, pelos excessos boêmios e a linguagem ornamental. Aqui procura ajudar na compreensão das propostas do movimento. Para os simbolistas, o novo é subjetivo,

...pois que o útil na Arte é o Novo: o mais longínquo o mais intenso. Ora, o novo é o sentimento do artista, a impressão pessoal que ele recebe da natureza universal. A arte é, pois, essencialmente subjetiva. O aspecto das coisas é apenas um símbolo que o artista tem a missão de interpretar. Elas têm verdade apenas nele, têm apenas uma verdade interna.<sup>51</sup>

Esse novo é sempre o bizarro, o enigmático, o ainda não consciente. A utopia do Art Nouveau é a de trazer à tona esta segunda realidade que vai transformar a vida e a natureza. Tornar visível o invisível, o ainda não consciente de Bloch, é a utopia tanto do simbolismo como do expressionismo.



Em todo o livro, a questão parece ser como se reapropriar de uma tradição e de uma natureza, transformando-as. A natureza e a sociedade podem ser transfiguradas, não pelo utilitarismo de uma razão instrumental, mas pela arte, pela liberdade da imaginação. O que significa frivolidade, apenas um desejo de revelação e criação, votado ao fracasso num mundo regido pela racionalidade pragmática.

Gonzaga Duque termina *Arte Brasileira*, afirmando que nos falta espírito, i.é, reflexão. Diz Novalis que é muito mais cômodo sermos feitos do que nos fazermos a nós mesmos. Nos faltaria essa reflexão que possibilite produzirmos e a uma arte que contenha pensamento, fora das alegorias tradicionais da nacionalidade, que pintam um índio ou um negro bem comportados ou embranquecidos. A nós, nos faltaria criar um pensamento, e sua crítica tem essa liberdade. Gonzaga Duque revela um pensamento que postula um absoluto e tenta ultrapassar a dúvida do ceticismo e o positivismo. Embora saiba esse absoluto inalcançável, sua postulação permite um horizonte utópico e uma ética. Sua obra, assim como uma grande parte da produção do simbolismo, fica apagada, desfocada, talvez, pela falta de um romantismo que não apenas cantasse o nacional, mas impusesse uma imaginação livre capaz de fazer essa reflexão. Também não havia uma consciência filosófica que sustentasse a tentativa de boêmios dissidentes, isolados num meio hostil em que predominava uma crítica naturalista. As exceções eram Farias Brito e Jackson de Figueiredo, com suas limitações.

O conceito de moderno e de novo de Gonzaga Duque são diferentes das idéias em nossa vanguarda modernista. Para o modernismo futurista, a novidade é a industrialização, como uma natureza que se impõe como experiência ao homem moderno. O novo é visto como invenção e não como algo a ser revelado pela produção poética, um ainda não consciente.

As vanguardas trazem o negro, o primitivo, o inconsciente à cena, mas com “um dogmatismo e um nacionalismo embrabecido”, em manifestos que explodem categóricos, redigidos por intelectuais pragmáticos e nacionalistas, ligados a valores circunstanciais.

O Estado-nação moderno, criação do século XIX, produz intelectuais otimistas, em consonância com o ritmo dos novos tempos, com um triunfalismo que expulsa a dor que, no entanto, a sociedade industrial intensifica, através de seu ritmo fáustico de construção e destruição, de suas constantes catástrofes.

Mas o simbolismo se mostra um antifuturismo – é a rememoração de uma experiência perdida, que permite se opor à catástrofe moderna, que lida ape-

nas com a experiência imediata. O secessionista se interessa pela memória do que aconteceu:

O secessionista não arrasa nada, ao contrário, ele muda o sentido das obras do passado. Sua reflexão crítica nasce de um problema com o passado que ele vai esclarecendo à medida que vai tornando claro seu processo.<sup>52</sup>

Daí o interesse de Gonzaga Duque por uma história da arte e das “revoluções” brasileiras, que narra com um olhar excêntrico. Como crítico suscita questões, consciente de que está criando essa arte com sua escrita. Inscreve-se tanto fora do racionalismo nacionalista dos bacharéis da escola do Recife e de um Veríssimo, quanto de uma crítica simbolista que dissolvia o comentário na mera paráfrase lírica.

As propostas da nossa vanguarda modernista, como a antropofagia, não criticam a razão pragmática. Na devoração do europeu, apenas corrigiríamos o estrangeiro<sup>53</sup>, mas não operaríamos uma reversão total. A idéia de ruptura se torna apenas uma correção. Há uma utopia ingênua no modernismo que acredita na redenção pelo desenvolvimentismo, o que Mário de Andrade reconhece, em artigo que avalia o movimento: “Servimos apenas de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que nós. Um espírito do tempo fatal e irreversível.”<sup>54</sup>

Com outra lógica tenta-se pensar num movimento cosmopolita e universalista como o simbolismo, crítico da razão moderna. Contra os que acreditam na ciência naturalista, os simbolistas cariocas apostam na imaginação, na arte. Estão afinados com os simbolistas europeus, em cujas propostas ressoam questões do primeiro romantismo alemão: problematizam a representação, a possibilidade de uma linguagem referencial e propõem a criação de novos mitos.

Enquanto os parnasianos cinzelavam versos, de acordo com as expectativas de um público nada exigente, os simbolistas teciam arabescos musicais e coloridos. Mas, se com alguns deles isso se transformava em fórmulas esvaziadas de qualquer sentido filosófico, com outros se transformava numa forma livre de pensar a condição humana. Para Novalis, o poeta transforma o mundo de novo em poesia, o mundo desencantado do entendimento, da prosa, se desfaz. No seu romance, *Henrich von Ofterdingen*, um eremita enfatiza a importância da imaginação para dar uma narrativa coerente aos acontecimentos. Diz que é na lembrança que os momentos da história são reconhecidos. Assim, só os poetas podem escrever história, porque podem coletar fragmentos de tempo e rearranjá-los.

A crítica de Gonzaga Duque tem essa força, ao lembrar imagens como a do pintor José Leandro, obrigado a cobrir seu quadro. Num momento de terror, uma determinada representação exerce sua violência como verdade. Mas a pressão da imaginação se contrapõe à da realidade: a imaginação precisa ser uma violência interna que nos proteja da violência externa.<sup>55</sup> O artista cria outra natureza, diz Lezama Lima<sup>56</sup>, pela reconstrução da imagem, pela possibilidade cognoscitiva do ato poético, da ficção, num espaço antidogmático, como pretendia Gonzaga Duque fosse a cidade e o país.



## Notas

- <sup>1</sup> DUQUE, L.Gonzaga (1929), p.123.
- <sup>2</sup> DUQUE, L.G. (1973), p.142.
- <sup>3</sup> BENJAMIN, W. (1985), p.130.
- <sup>4</sup> CLAIR, J. (1983).
- <sup>5</sup> DUQUE, L.G. (1888), p. 46.
- <sup>6</sup> DUQUE, L.G. (1898).
- <sup>7</sup> DUQUE, L.G. Op.cit., p.7.
- <sup>8</sup> BLOCH, E. (1989).
- <sup>9</sup> SCHLEGEL, F. (1991), p. 12, fragmento n°. 104.
- <sup>10</sup> KANT, I. (1993), p. 96.
- <sup>11</sup> SEYHAN, A. (1992), p. 115.
- <sup>12</sup> DUQUE, L. G. Op. cit., p. 243.
- <sup>13</sup> Ibid., p.240.
- <sup>14</sup> Ibid., p. 251.
- <sup>15</sup> Ibid., p.249.
- <sup>16</sup> DUQUE, L.G. (1888), p. 244.
- <sup>17</sup> Ibid., p. 123.
- <sup>18</sup> Ibid., p.244.
- <sup>19</sup> DUQUE, L. G. (1929), p.86.
- <sup>20</sup> Ibid., p. 171.
- <sup>21</sup> Ibid., p.217. O artigo, originalmente publicado em Kosmos, é comentado por Antonio Dimas (1983).
- <sup>22</sup> VÍTOR, N. (1979), vol.III, p. 241.
- <sup>23</sup> DUQUE, L.G. (1929), p.115.
- <sup>24</sup> Ibid., p. 116.
- <sup>25</sup> Ibid.,p.213.
- <sup>26</sup> Ibid., p.120.
- <sup>27</sup> RUSKIN, J. (1972), p.125.
- <sup>28</sup> VÍTOR, N. Op. cit., vol.II, p.244.
- <sup>29</sup> DUQUE, L.G. (1929), p. 57.
- <sup>30</sup> Ibid., p. 120.
- <sup>31</sup> BAUDELAIRE, C.(1988), p.74.

- <sup>32</sup> DUQUE, L. G.(1929), p.238.
- <sup>33</sup> SOUZA, G. de Mello e.(1980).
- <sup>34</sup> BALAKIAN, A.(1985), p.90.
- <sup>35</sup> VÍTOR, N.Op. cit., p. 244.
- <sup>36</sup> VÍTOR, N. Op. cit., vol.II, p.293.
- <sup>37</sup> DUQUE, L.G. (1929), p.131.
- <sup>38</sup> BAUDELAIRE, C. (1968), p.398.
- <sup>39</sup> DUQUE, L.G. (1929), p. 33.
- <sup>40</sup> PIERRE, J. (1976), p.18.
- <sup>41</sup> NOVALIS (1988), p.54.
- <sup>42</sup> BAUDELAIRE, C. (1988), p.155.
- <sup>43</sup> DUQUE, L.G. (1929), p. 53.
- <sup>44</sup> BAUDELAIRE, C. Op. cit., p. 76.
- <sup>45</sup> CLAIR, J. (1986), p. 49.
- <sup>46</sup> DUQUE, L. G. (1929), p.26.
- <sup>47</sup> DUQUE, L.G. (1910), p.152.
- <sup>48</sup> Ibid., p. 154.
- <sup>49</sup> LOOS, A. (1979).
- <sup>50</sup> Ibid., p. 277.
- <sup>51</sup> MORICE, C., teórico simbolista citado por DELSEMME (1958), p.123.
- <sup>52</sup> CLAIR, J. (1986), p.47.
- <sup>53</sup> LIMA, L. C. (1991), p.32.
- <sup>54</sup> ANDRADE, M. (1958), p.221.
- <sup>55</sup> STEVENS, W., em SYPHER, W. (1980), p.100.
- <sup>56</sup> LIMA, J. L. (1988), p.183.

## Referências bibliográficas:

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1958.
- BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1968.
- . *A Modernidade de Baudelaire*. Tradução e seleção de Teixeira Coelho. São Paulo, Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin*. Org. Flávio Kothe. São Paulo, Ática, 1985.
- BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature, Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1989.
- CLAIR, Jean. *Considérations sur l'État des Beaux Arts. Critique de la Modernité*. Paris, Gallimard, 1983.
- . "Une modernité sceptique". In: *L'apocalypse Joyeuse, Vienne 1880–1930*. Paris, Edition du Centre George Pompidou, 1986.
- DELSEMME, Paul. *Un Théoricien du Symbolisme, Charles Morice*. Paris, Nizet, 1958.
- DIMAS, Antônio. *Tempos Eufóricos*. São Paulo, Ática, 1983.
- DUQUE, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Rio de Janeiro. H. P. Lombaerts, 1888.
- . *Revoluções Brasileiras*. Rio de Janeiro, Tip. do Jornal do Comércio, 1898.
- . *Graves e Frívolos*. Lisboa, A.M. Teixeira, 1910.
- . *Contemporâneos*. Rio de Janeiro, Tipografia Benedito de Souza, 1929.
- . *Mocidade Morta*. 3. ed. Rio de Janeiro, Ed. Três, 1973.
- . *Horto de Mágoas*. Rio de Janeiro, Benjamim de Aquila, 1914.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, Forense, 1993.

- LIMA, José Lezama. *Confluencias, Selección de Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- LOOS, Adolf. *Sämtliche Schrifften*. Wien–München, Herold, 1979.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Henri d'Ofterdingen*. Paris, Aubier, 1956.  
———. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras, 1988.
- PIERRE, José. *Le Symbolisme*. Paris, Fernand Hazan Editeur, 1976.
- RUSKIN, John. *Selected Prose of John Ruskin*. Introduction by Mathew Hodgart. New American Library, 1972.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Philosophical Fragments*. Translated by Peter Frichow. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- SEYHAN, Azade. *Representation and its discontents*. University of California Press, 1992.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1980.
- SYPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo, na Arte e na Literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- VÍTOR, Nestor. *Obra Crítica*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, vol.I, 1969; vol.II, 1973; vol.III, 1979.