

### 3.

## Gonzaga Duque: a ampliação dos limites críticos

### 3.1.

#### O engajamento simbolista

Em seus textos Gonzaga Duque observava que o meio artístico padecia com a “banalidade oficial que qualquer lente de sobrecasaca preta pode chamar de estética, a velha estética das academias<sup>1</sup>” e vislumbrava a possibilidade de se desenvolver uma arte mais “arejada”, uma arte que fosse capaz de refletir os “novos tempos”. Nesse sentido ele empreendeu esforços para se evadir de um meio obtuso e perseguir novas fontes de reflexão que lhe pudessem fornecer insumos para a construção de uma consciência crítica da arte. Dentre estas várias conexões estéticas, podemos destacar o engajamento de Gonzaga Duque no movimento simbolista brasileiro. Aliás, ele é considerado, juntamente com Nestor Vitor e Rocha Pombo, um dos autores que melhor expressaram o conto e o romance simbolista no Brasil.

O Simbolismo teve sua origem na França, partindo da poesia de Mallarmé e Baudelaire, entre outros autores, que exerceram larga influência entre os simbolistas brasileiros. Nestor Vitor atesta que a formação do Simbolismo brasileiro se deu através de um diálogo permanente com a produção literária contemporânea no seu tempo<sup>2</sup>. Aqui no Brasil, o movimento simbolista se organizou na última década século XIX, protagonizado por jovens que buscavam

---

<sup>1</sup> DUQUE, Gonzaga, *Impressões de um Amador* – Textos esparsos de crítica (1882 – 1909), Org. LINS, Vera e GUIMARÃES, Júlio. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 118.

<sup>2</sup> “(...) nós aqui conhecíamos Rimbaud, Verlaine, Mallarmé e outros “decadentes” (como então se chamavam), apenas, no começo, pela versão de mero curioso que Medeiros e Albuquerque proporcionara com notícias a respeito e as suas malsinadas Canções da Decadência, completamente alheias ao verdadeiro espírito daquele grupo francês. Eles, no entanto, na terra dos pinheirais, começaram por ler Ivan Gilkin, autor de *La Damnation de l'Artiste*, e outros belgas representativos do simbolismo, que de França se estendera até lá. (...) Gonzaga Duque, Lima Campos, Oscar Rosas e outros camaradas deles, aqui no Rio, davam preferência a Flaubert, aos Goncourts, a Villiers de l'Isle Adam, ao Sar, a Guy de Maupassant, a Huysmans.” (VÍTOR, Nestor. *Como Nasceu o Simbolismo no Brasil*. In *Obra crítica de Nestor Vitor*, vol 3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979, p. 21.

uma nova forma de expressão literária, capaz de se diferenciar da produção em voga, em que o parnasianismo dominava a poesia e o naturalismo, a prosa, como nos conta Nestor Victor:

Decididamente: o terra-a-terra do naturalismo, a excessiva exterioridade dos parnasianos não estavam nas minhas cordas. Eu não era da `vã literatura`, como Cruz e Souza viria definir mais tarde. É o que tive de reconhecer afinal. O termo vã literatura dá a dimensão da audácia e ambição do movimento simbolista. Minha natureza era avessa a escrever por escrever.<sup>3</sup>

O Simbolismo funda-se como um movimento ambicioso considerando o seu ideal artístico. A poesia de Mallarmé inaugura um novo estatuto artístico, em que a “arte pela arte” significava a crença na obra de arte como pertencente a um universo paralelo que não deveria ser interpretado sob a experiência no mundo cotidiano. A arte alcança então um estatuto superior. A estética simbolista é assinalada por uma ambigüidade liberada, de acordo com a qual o símbolo é percebido como um catalisador da idéia de que a arte existe ao lado do mundo real. Na poesia simbolista, o autor dá origem a ditos e termos novos, rebatizando conceitos e atitudes numa curiosa transmutação semântica do significado original das palavras. Dessa forma, a poesia se desenvolvia em um universo misterioso e hermético freqüentemente envolvido numa atmosfera de melancolia e penumbra. Por isso a sua penetração no meio literário era restrita frente ao parnasianismo com sua estética fácil, sua métrica didatológica. Além disso, a crítica literária deste período pendia mais a favor do naturalismo que dominava a narrativa prosaica. Sendo assim, restou ao movimento simbolista articular os seus próprios críticos ou apologistas nas figuras de Nestor Vítor, Félix Pacheco e também Gonzaga Duque. Tal engajamento influenciaria largamente as convicções estéticas de Gonzaga Duque, marcando sua atuação como crítico de arte.

Vale notar que, por trás das formas visíveis superficialmente, existia sempre um outro universo, um mistério na arte simbolista. O próprio Huysmans, tão lido pelo nosso crítico de arte, foi uma figura chave para explorar o mundo “negro” simbolista expressando a idéia de decadência no seu romance *Là-bas*, que é marcado por um certo penumbrismo. A poesia simbolista assume contornos sinestésicos, equilibrando os fatores sensual e mental. O que está em valor é o

---

<sup>3</sup> Ibidem, p. 21.

elemento fantástico e irracional, evidenciando o potencial imaginativo do artista. É, portanto no simbolismo que a arte atinge um patamar mais elevado em direção à autonomia artística. Em Gonzaga Duque é possível perceber sua afinidade com o Simbolismo na qualidade de recusa da arte como *imitatio*, em prol da liberação da capacidade criativa.

Não ser imitador é difícil e mais fora se a geração de hoje não se educasse na pacatez prudente da que se perde nas neblinas longínquas do transmutar dos tempos. Todo o artista que procura em derredor a verdade, que investiga a natureza, que age aos impulsos de seu educado organismo, é sem levantar dúvidas e questões um moderno, um indivíduo consciente do seu papel, do seu dever e da sua vida.<sup>4</sup>

Nessas palavras do crítico podemos enxergar algum sugestionamento de ordem simbolista. Gonzaga Duque afirma existir um caminho para não resvalar na imitação recorrente no meio artístico tacanho, que é a investigação, o questionamento, a busca da “verdade”. Como vimos, o programa simbolista era ambicioso: expressava o desejo de emular uma “imagem atordoante”, aquela metáfora que iluminaria a condição humana<sup>5</sup> (seria essa a “verdade” ao qual se remete o crítico?). Mas também buscava reviver essa relação direta com a natureza, de forma a recolocar a constituição subjetiva. Retomando as palavras do autor, a investigação deveria ocorrer na natureza, mas também referida ao próprio indivíduo, “Age aos impulsos de seu educado organismo”: neste trecho é possível observar o aspecto de interiorização, que conduziria a uma certa exaltação individualista presentes no universo simbolista. É interessante notar que ao mesmo tempo em que o Simbolismo prega a reconciliação espiritual na arte, também se orienta para uma constituição artística autônoma, e, por conseguinte, não se preocupava em seguir regras formais já estabelecidas. Nesse âmbito, sem sombra de dúvida, o Simbolismo representou o caminho intuitivo que Gonzaga Duque trilhou em direção a uma acepção moderna de arte. A valorização da imaginação como um elemento constitutivo da arte e o enaltecimento desta como fundadora de um universo autônomo viriam a contribuir enormemente para o embasamento das idéias de emancipação artística defendida pelo crítico.

<sup>4</sup> DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um Amador*: Textos esparsos de crítica (1882 – 1909). LINS, Vera e GUIMARÃES, Júlio (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 68.

<sup>5</sup> SMITH, Edward Lucie. *Le Symbolisme*. Paris : Éditions Thames & Hudson, 1999. p. 26.

### 3.2.

#### Alinhamento crítico contemporâneo

Se Gonzaga Duque alimenta o desejo de consolidar uma arte nacional, compreende que isso se daria por conexões largas. Para ele o localismo se define com o peso igual ao universalismo. No seu entendimento, a riqueza da arte brasileira se daria pela intercessão entre o local e o internacional e, portanto, penetrar na visualidade de Gonzaga Duque significa travar diálogo com uma gama complexa do pensamento artístico contemporâneo na época.

Já foi citada a influência simbolista na formação artística de Gonzaga Duque, destacando-se o desejo do Simbolismo de reformar o estatuto da arte, para que esta ocupasse um lugar próprio no mundo. Fica evidente na acepção simbolista uma vocação para a autonomia artística, aspecto amplamente discutido na crítica francesa do século XIX, sobre a qual o nosso crítico também demonstraria ter conhecimento e com a qual ele manteria grande afinidade.

Os irmãos Goncourts, autores apreciados por Gonzaga Duque, antecipavam o estatuto simbolista no século XIX decretando que a obra de arte deveria antes de tudo expressar uma idéia. E, de já que esta idéia seria expressa somente por meio de suas formas, eles declaravam a forma como uma unidade de valor simbólico. Outros autores, também reverenciados pelo nosso crítico, como Huysmans e Félix Fenéon, orientavam seus pensamentos na mesma direção e ressaltavam o caráter experimental na arte, particularmente entusiasmados com as pinturas *plein-air*, que inauguravam uma nova forma subjetiva de ver e expressar o mundo. Finalmente, Fromentin, escrevendo no Salon de 1883, evidenciaria a subjetividade da visão do artista, lançando a indagação se existiria alguma realidade que não fosse a maneira do próprio artista ver o mundo.

Dessa forma, as premissas ideais da crítica francesa do século XIX dirigiam a consciência da arte como criação e não mais como imitação. São flagrantes aqui os pontos críticos do romantismo alemão que teriam forte influência no pensamento francês, sobretudo os estatutos do movimento *Sturm and Drang* que levantava a voz mais convicta em favor dos direitos do sentimento contra a razão,

dirigindo-se contra a rigidez neo-clássica. A partir dessa nova concepção, o valor de uma obra já não dependeria mais do elemento que a inspirou, mas do modo como a inspiração foi elaborada pela imaginação. Neste sentido, aponta Baudelaire o seguinte: “(...) *um grande pintor é obrigatoriamente um bom pintor, porque a imaginação universal encerra a inteligência de todos os meios e o desejo de adquiri-los*”.<sup>6</sup>

Baudelaire, o poeta que flerta com o Simbolismo, também bebe na fonte do Romantismo, movimento que vive o auge no seu tempo, é convicto da relevância espiritual e da experiência sensível para a realização artística. Como já vimos no Romantismo existe um subjetivismo exacerbado, o que é uma nova maneira de sentir, de se voltar para dentro do homem. Baudelaire acreditava que o Romantismo seria o caminho que levaria a concepção de uma nova arte: “*Qui dit romanisme dit art moderne, c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts*”<sup>7</sup>. No seu pensamento crítico está o princípio da espiritualidade da arte, mas há também um aspecto diferenciado do próprio estilo romântico e definido no seu novo sentido da forma. Nele está a intuição da individualidade do pintor e da sua criatividade.

Sem a teoria da arte como atividade espiritual e, sobretudo, sem a recusa da arte como imitação da natureza, Baudelaire nunca teria conseguido apreciar, por exemplo, a arte de Delacroix, que não apoiava a sua prática pictórica no terreno da vulgaridade. Muito pelo contrário. Assim, o poeta pôde compreender que, embora o desenho de Delacroix fosse imperfeito sob o de vista acadêmico, detinha toda uma perfeição própria. Existe aqui o delineamento de um posicionamento moderno da crítica, quando esta estabelece um contato direto com as obras, prescindindo de um substrato teórico que conduzisse o olhar do crítico e consubstanciasse um julgamento *a priori* da arte. Mais ainda, somente então, a personalidade artística passa a ser considerada a sua própria lei. Segundo o entendimento de Baudelaire, não existem qualidades ou defeitos na pintura de Delacroix, existe apenas o “estilo de Delacroix”, detentor de “*une qualité sui*

<sup>6</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Obras Estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Rio de Janeiro: Vozes. 1993. p. 196.

<sup>7</sup> “Quem diz romantismo diz arte moderna, ou seja, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração contra o infinito, expressas por todos os movimentos que contêm as artes” – tradução livre.

*generis, indéfinissable et définissant la partie mélancolique et ardente du siècle, quelque chose de tout-à-fait nouveau, qui a fait de lui un artiste unique, sans générateur, sans précédant...*<sup>8</sup> Por isso Baudelaire pôde dizer que o desenho de Delacroix não era inferior ao de Ingres, mas apenas diverso ao de Ingres. E tudo isso se materializaria a apreciação da grandeza e na singularidade de Delacroix, pois a arte é agora a expressão do modo de sentir do artista.

Pelas palavras de Camilo Prado no romance *Mocidade Morta* Gonzaga Duque declara que prefere Baudelaire aos poetas nacionais Castro Alves e Gonçalves Dias. Idolatra o conceito de imaginação concebido por Baudelaire, que se opõe à mente burguesa, que "*não vibra, não é um produto inteligente de nervos apurados*", mas sim "*uma fantasia de indolentes opinados*". Gonzaga Duque intui a noção de subjetividade, cunhando a expressão “temperamento” do artista em muitos dos seus textos críticos. Citando Fromentin, Gonzaga Duque chama atenção para a importância do desenvolvimento de um estilo, a partir do “*temperamento*” do artista:

Precisamos a atender bem a um ponto de máxima importância. O estilo não é unicamente o toque. Uma mediocridade, como afirma E. Véron, pode ter o toque habilíssimo, e por esse fato jamais deixará de ser uma mediocridade. O estilo é o próprio artista visto através da sua obra, é o conjunto da sua obra: a expressão, o assunto, toque, a linha, e sobretudo a cor, é enfim o *je ne sais quoi* de que fala Fromentin na sua obra *Les maîtres d'autrefois: N'y a-t-il pas dans tout artiste digne de ce nom un je ne sais quoi qui se change de ce sois naturellement et sans effort?*<sup>9</sup>

Esse certo “*je ne sais quoi*” aponta para o aspecto singular de cada obra. Esse elemento aparecera em outros momentos nos textos críticos do autor, ora delineado como aspectos de “espontaneidade” e “sinceridade”. Aqui Gonzaga Duque cunha a noção de “estilo” e em seus artigos, procura assinalar a singularidade de cada pintor. Em *Arte brasileira* escreveu longamente sobre Almeida Júnior:

Ele é a sua obra. Forte, obscuro, por índole, devotado ao estudo como é devotado ao canto de terra, na província de São Paulo, onde viu pela primeira vez a luz; baixote e quase imberbe, simplório no falar e simplório no trajar, a arte é para ele uma nobre profissão e não uma

<sup>8</sup> “uma qualidade sui generis, indefinível e definindo a parte melancólica e ardente do século, algo de *tout-à-fait* novo, que fez dele um artista único, sem progenitor, sem precedente” – tradução livre. FERRAN, André. *L'esthétique de Baudelaire*. Paris: Librairie Nizet, 1968. p. 123.

<sup>9</sup> DUQUE, Gonzaga. *Arte Brasileira: Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, p. 132.

profissão elegante, agradável ao sentimentalismo das meninas românticas.

Pois bem; deste modesto provinciano, inalteravelmente roceiro, surgiu um artista de valor e um dos mais intimamente ligados às condições estéticas da sua época; o mais pessoal e, sem dúvida, um dos que melhor sabem expressar, com toda a clareza (...)

Aqui Gonzaga Duque faz questão de reforçar as características pessoais do artista, qualificando-as como necessário suporte para o desenvolvimento do aspecto “pessoal” da sua obra, operando uma referência cruzada. Porém, é curioso, como o autor faz o percurso inverso do proposto por Baudelaire. O poeta francês parte da obra e da força expressiva do desenho de Delacroix, por exemplo, para descobrir, dentro da sua proposta pictórica, a manifestação da singularidade subjetiva do artista. Já Gonzaga Duque busca primeiramente caracterizar o artista, por meio de uma descrição pessoal capaz de delinear a sua personalidade – a “personalidade do artista” – e então parte para análise das obras. Existe, pois, então uma relação íntima entre o autor e a obra, uma necessidade de participação e expressão, de acordo com a qual a obra de arte é apresentada pelo crítico quase como uma extensão da concepção pessoal de mundo de cada um.

O importante é notar que ao trabalhar com a concepção de temperamento, Gonzaga Duque consegue trilhar um caminho crítico independente, fugindo da crítica tradicional que procura ajustar o que vê aos cânones acadêmicos. O nosso crítico, ao contrário, rompe as regras e assinala a individualidade do artista, esforçando-se para reconstruir o percurso expressivo do artista, buscando recriar a estrutura do pensamento criador, em que reside a singularidade do artista.

Gonzaga Duque inova no modo de realizar crítica de arte por estabelecer uma relação que vai aproximando crítico e obra, crítico e artista, e, por fim, o artista e a sua arte. Também é inovador na incorporação de uma linguagem pictórica resultante de uma nova ordem de relação entre o olhar e o figurado, que agora se estabelece de forma mais direta entre o artista e o mundo. Em Gonzaga Duque a crítica assume o papel de estabelecer laços entre o belo e o presente.

### 3.3.

#### A urgência da modernidade

Gonzaga Duque decreta que o artista moderno deveria se alimentar do seu tempo: “se a pintura moderna é a pintura da multidão, isto é, a pintura para o povo; se ela é feita para impressionar, para fazer sentir a realidade, como exigir do artista a calculada composição de linhas acadêmicas? Não é justa tal exigência.”<sup>10</sup>

Neste trecho, é possível detectar a sua inspiração baudelaireana, cogitando o fascínio que a multidão despertava entre os *flâneurs* nas ruas de Paris. Desenhava-se uma nova dinâmica urbana, em que a multidão ganhava a força de um corpo irreal, mas presente. A multidão era elemento urbano da modernidade por excelência.

No Brasil vivíamos uma aspiração ao moderno. Não que o país não havia se modernizado. Podemos destacar, sobretudo, o Rio de Janeiro do final do século XVII e início do XIX como palco de transformações políticas e sociais, concentrando investimentos urbanísticos consideráveis. Mas comparativamente com os países que vivem um processo pleno de industrialização, experimentávamos uma modernidade de certo modo incipiente. Em parte, porque, grosso modo, não constituíamos um país industrializado<sup>11</sup> e, portanto, os aspectos opressivos do capitalismo industrial – que se desdobravam em questões complexas no campo cultural e social – não se faziam sentir no Brasil. Por outro lado, ainda estávamos às voltas com a abolição da escravatura e a formação republicana. A nossa “modernidade” comportaria todos estes aspectos peculiares formando-se de maneira ambígua e contraditória em si mesma.

Mesmo assim, é preciso reconhecer que, se Paris era a grande aspiração da cidade, o Rio de Janeiro, por sua vez, era o fascínio de todos os provincianos. Na capital já se fazia sentir um “novo tempo”; pode-se falar de uma dinâmica social moderna com os cafés, teatros e até cinematógrafos inaugurando novos hábitos de

---

<sup>10</sup> DUQUE, Gonzaga. *Arte Brasileira: Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888. p. 134.

<sup>11</sup> Apesar de a população já sonhar com a nova era tecnológica, as máquinas apenas faziam parte do cotidiano de uma elite abastada que importava esses utensílios.



socialização na cidade. Vivíamos aqui dois tempos; o da província e o da modernidade ávido por novidades.

No trecho acima destacado, Gonzaga Duque remete a este forte desejo de modernização, desejo este vivenciado coletivamente. Essa “modernidade” também provocaria alterações no campo estético. No meio artístico o anseio pela modernidade, desenrolou-se em novas percepções e linguagens artísticas inspiradas no Simbolismo, Realismo, Impressionismo etc. Muitas possibilidades investigativas estavam abertas, mas faltava um debate consistente sobre essa nova forma de enxergar a arte e o papel que esta ocupava. Nesse afã moderno, Gonzaga Duque aposta numa arte atualizada com o novo compasso. As palavras acima concernem uma arte “para o povo”, capaz de “impressionar”, uma arte que tivesse o poder de captar atenção, que fosse capaz de cativar as pessoas e para isso era preciso tocá-las nas suas vidas. O crítico conclui que para se realizar essa conexão com o público é necessário então se ligar à realidade, abarcando “os tempos modernos”.

A crítica de arte alça-se a um patamar de grande importância nesse momento de construção do “novo”. Argan vislumbra a atividade do crítico de arte como “mediação entre a arte e o público”, podendo orientar “interesses e escolhas do público, muitas vezes apoiando esta ou aquela corrente e intervindo no seu contraste dialético e político”.<sup>12</sup> Se o crítico é capaz de orientar o gosto do público, Gonzaga Duque tem uma atuação capital no sentido de promover a inovação artística, trabalhando um contexto crítico que assumiria o compromisso de estabelecer laços com a realidade e como presente histórico.

O romance *Mocidade Morta* descreve a atuação de um crítico de arte no esforço de organizar um grupo de pintores, *Os Insubmissos*, rebeldes à arte acadêmica, que trariam a nova arte do *plein air* às terras cariocas. Camilo Prado, assim como Gonzaga Duque, desempenha o papel de um crítico de arte provocador, que realiza um verdadeiro corpo-a-corpo com os artistas, em busca do diálogo direto e

---

<sup>12</sup> ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, , 1995.p. 22.

procurando trazer novos pontos de vista e referenciais estéticos para a arte brasileira.

Gonzaga Duque também transitava com facilidade entre os artistas, seja nos encontros nos cafés, seja nos ateliês. No seu “jornal diário”, no qual ele anotava suas histórias cotidianas, percebe-se que o crítico partilhava da intimidade dos artistas e travava discussões longas sobre a prática artística de cada um<sup>13</sup>. E fazia isso com certa facilidade, pois Gonzaga Duque fazia parte de uma categoria especial de crítico, da qual participavam também os Goncourts e Fromentin, que não só escreviam sobre arte, mas detinham também a experiência da prática pictórica. E dado esse relacionamento íntimo com a pintura, esses críticos conseguiam trazer contribuições singulares sobre as composições pictóricas, seja do ponto de vista técnico, seja da composição estética. Fromentin, por exemplo teve o mérito de apurar o valor da cor, isto é, a sua arquitetura, o seu organismo, a relação entre cor e luz, constituindo, portanto, um grande entusiasta do Impressionismo. Já os Goncourts não apreciavam as telas impressionistas, mas introduziram na arte francesa o gosto pelas gravuras japonesas, que influenciaram enormemente a arte moderna. Gonzaga Duque também foi pintor e desenhista, chegando a ilustrar a primeira edição de *D. Carmem* de B. Lopes. Essa intimidade com os pincéis e telas, confere uma certa singularidade para a crítica do Gonzaga Duque: “Nasci pintor e creio que poucos têm possuído uma tão grande sensibilidade para cor como eu tive.”<sup>14</sup>

Gonzaga Duque deixa transparecer essa intimidade com a paleta ao longo dos seus textos, como quando admira “a mais delicada impressionabilidade pela cor” de Delfim Câmara. Gonzaga Duque o considerava um desenhista seguro e um exímio colorista. Era uma paisagem “sem muita inovação”, mas o crítico consegue apurar os nossos sentidos com a sua descrição detalhada do colorido na

---

<sup>13</sup> O seu livro *Arte brasileira* apresenta páginas encantadoras em que ele partilha de sua intimidade e amizade de vários artistas como Castagneto ou Belmiro de Almeida. Em *Mocidade Morta*, vários dos personagens podem ser identificados entre os principais artistas da época. Assim, Belmiro de Almeida é *Agrário*, Pedro Américo surge sob as roupagens caricatas de *Telésforo de Andrade*, *Sabino* é o pintor e ilustrador Isaltino Barbosa, *Cesário Rios* é o escultor Almeida Reis, e assim por diante.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 150.

composição<sup>15</sup>: “O verde-azulado, talvez azul da Prússia e um pouco de ocre, que se lhes nota, predomina em todas as folhas; a luz, cujo foco não é precisado, uniformiza todos os tons, confunde o valor e as complementares, obscurece os efeitos do claro-escuro.”<sup>16</sup>

Além de aguçar sua sensibilidade, o seu conhecimento prático da pintura o possibilitava travar diálogo de forma direta com os artistas e ampliar seu domínio das técnicas e abordagens expressivas. Assim, Gonzaga Duque construía um universo de referências artísticas que não se manifestava na teoria nem nos parâmetros acadêmicos. Gonzaga Duque não só visitava as exposições, como freqüentava os ateliês dos artistas e aprendia com os pintores, os meios da pintura. Ele busca um relacionamento direto com o fazer artístico, expressando o seu entendimento de como um crítico deve atuar. Segundo ele, “o crítico nenhum direito tem de dizer ao artista que devia sentir por esta ou aquela maneira”. Mais uma vez, ele não estava interessado numa crítica impositiva e reguladora, entendia que tinha como missão “implantar nos espíritos a imprevidência causticante dos apaixonados”<sup>17</sup>.

Existe, de fato, um desejo de uma construção conjunta de uma nova arte, ligando crítica e produção artística. Porém, à parte da intencionalidade de Gonzaga Duque, é certo que não se alcança um certo grau de cumplicidade entre crítica e produção artística que se mostrasse capaz de fomentar o desenvolvimento conjunto de uma nova arte brasileira. Comparativamente, quando nos aproximamos do cenário artístico francês, por exemplo, podemos observar que o desenvolvimento da crítica contemporânea na França fazia parte de um amplo debate acerca da construção de uma nova arte em que pintores e artistas também participavam ativamente, não só com o fazer artístico como da discussão em si. Note-se que o grande fundador do realismo, mesmo do literário foi o próprio Courbet e que Delacroix participava ativamente do debate artístico, escrevendo na imprensa juntamente com Baudelaire e Ingres. No Brasil esse tipo de interação

<sup>15</sup> Aos olhos de Gonzaga Duque, Delfim Câmara peca pelo convencionalismo. Sua pintura é assim fruto mais da paciência e do obstinado esforço do que de um autêntico talento pictórico. DUQUE, Gonzaga *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, p. 92.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um Amado: Textos esparsos de crítica (1882 – 1909)*. LINS, Vera e GUIMARÃES, Júlio (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 166 e p. 207.

ainda se mostrava embrionário, acusando um despreparo e precariedade de referencial artístico e teórico de ambos os lados.

Nestor Vítor nos conta o quão perniciososa era a crítica ao meio artístico naquela época, observando, quanto aos artistas o seguinte:

Sucumbem cedo, completamente esterilizadas, verdadeiras vocações de que tanto esperaram os que viram surgir. Sucumbem por falta de ar, quer dizer, de estímulo, que a compensação material deve representar em grande parte. Outros vão resistindo, porém à custa de compromissos dolorosos com o meio, mas, por isso, ou estacionando logo, ou anarquizando-se ou degenerando-se lamentavelmente, alguns.<sup>18</sup>

Gonzaga Duque tinha uma compreensão mais abrangente da crítica de arte e desejava influenciar positivamente na produção artística do país. Seu alinhamento crítico com pensamentos diversos expressa seu desejo de modernização da linguagem artística, mesclando linhas distintas de pensamento, associando o romantismo de Baudelaire ao moralismo de Ruskin e ao naturalismo de Zola. Índices de um tempo em que o Ecletismo prosperava baseando-se em uma lógica colecionista, reunindo as referências mais diversas (e por vezes divergentes) em uma idéia estética de síntese. E também nos confere a medida do esforço do crítico em tirar o país do seu isolacionismo cultural.

E nesse sentido, Gonzaga Duque sabia que a acepção do moderno na concepção local que não se equipararia a pari passo com a produção européia. Gonzaga Duque entende que é preciso reconhecer os pequenos avanços no progresso formal que colaborariam para consolidação de uma nova arte, como o vimos fazer ao defender a composição de Pedro Américo em a *Batalha do AvaHy*:

O artista abandonou as sedijas linhas de composição acadêmica e compôs o sujeito como melhor entendeu para transmitir mais diretamente a impressão recebida. Para alguns constitui esse modo de proceder um imperdoável erro, porque é desprezar os mais austeros princípios da arte. Se, entretanto, indagarmos bem da causa que provoca a impersonalidade em artistas de cuidados estudos e de inteligências assinaladas, acharemos como causa fundamental esses austeros princípios da arte, que tanto preocupam aos críticos convencionalistas. Limitar o artista a copiar a linha de composição desse ou daquele mestre antigo (...) é negar o direito

---

<sup>18</sup> VITOR, Nestor, *A crítica de arte na obra de Gonzaga Duque*, O Globo, 4 de novembro de 1929.

do estilo, que é a afirmação da individualidade. (..).De resto, quem imita é porque não pode inventar.<sup>19</sup>

Vimos inclusive que o crítico constrói seu raciocínio comparando o pintor brasileiro a Delacroix, já que ambos sacrificariam as regras da pintura para lograr um efeito geral. Inclusive ele cita Jean Gigoux (que considera uma autoridade em Delacroix) em seu próprio texto:

Delacroix tinha a inquietação da sua arte; procurava esta qualquer coisa que não se aprende em nenhum mestre, que nos emociona. Queria a vida; a vida a todo custo, a vida em toda a parte, na terra, no céu, em torno das suas figuras. Com o resto pouco se lhe dava.

E acaba concluindo em tom de indignação:

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. (...)

Aqui encontramos mais uma vez uma tentativa de Gonzaga Duque em estabelecer relação com a produção nacional e a produção européia, correntemente identificada como a “arte moderna”. De fato, essa relação assim delineada pode soar um pouco precipitada, se formos escavar a fundo a motivação que conduz os caminhos pictóricos de ambos artistas. E, aqui, talvez encontremos o limite do crítico no sentido dele não perceber que a pintura de um Pedro Américo e o caminho pictórico de Delacroix são inconciliáveis. Ora, é justamente desta fricção entre o “moderno” que se gestava no plano internacional e o que se desenvolvia no cenário local que se define a nossa especificidade. Nessa medida, a generosidade crítica de Gonzaga Duque em relação a Pedro Américo acaba reduzindo o problema da arte brasileira, do moderno *versus* a tradição, a uma questão estilística, contradizendo aquela subjetividade da visão do artista o qual já havia defendido anteriormente.

Noutra tacada, Gonzaga Duque define o modernismo do seguinte modo: “*essa esquisita maneira de fazer e de ver as coisas que caracteriza as obras do nosso tempo*”<sup>20</sup>. Ora, essa referida “maneira de ver” implica justamente num posicionamento subjetivo específico, uma nova relação do artista em relação ao

<sup>19</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>20</sup> DUQUE, Gonzaga *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, Pg 92.

mundo. Nesse aspecto, Pedro Américo não é capaz de inovar. Suas composições podem se apresentar mais ou menos dinâmicas, ou até “convulsivas” como se refere o nosso crítico, mas na qualidade de sujeito, o pintor ainda se vê comprometido com uma relação hierarquizada em relação à natureza, obedecendo a ordem clássica. No entanto, como vemos na apreciação feita por Jean Gigoux ao temperamento artístico de Delacroix, é preciso ter uma certa apreensão singular do mundo para poder se transformar numa sensibilidade pictórica apurada, numa nova “maneira de fazer” arte.

A adjetivação “esquisita” empregada por Gonzaga Duque denota que a concepção moderna ainda não estava deglutida ou delineada. O movimento de Gonzaga Duque é tateante, mas a inexistência de uma forma preconcebida não diminui a ansiedade do crítico em fomentar a produção de uma linguagem formal na arte brasileira que desse conta de seus dias. *A Morte do Palhaço* é um conto vertiginoso, que expressa este anseio. O palhaço William Sommers vivencia um estranho processo de transformação que “Ele próprio não saberia explicar, se o quisesse” que o marcaria de forma definitiva: “*Sem saber por quê, sentia a aspiração de uma arte que se não agachasse na recolta do dichotes de bastidores, nem repetisse desconjuntos de títeros, mas fosse uma caricatura sintética de idéias e ações (...)*”

### 3.4.

#### Um crítico da modernidade ambivalente

*O Homem já não se contenta em querer escalar o céu, quer também descer ao coração da terra e não poderá o morro do Castelo embarçar-lhe a ação. Há de rasgar-se, há de se mostrar o labirinto de suas acidentadas galerias e há de espirrar para fora os milhões que vêm pulverizando numa gestão secular.*

Lima Barreto<sup>21</sup>

Já observamos que Gonzaga Duque assume a crítica de arte como um verdadeiro mediador entre a arte e o espectador, entendendo que a crítica devia falar a linguagem do seu tempo, levar em conta a época e o público a que estava destinada. A produção cuidadosa do texto de Gonzaga Duque resulta numa

---

<sup>21</sup> BARRETO, Lima. *O Subterrâneo do Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: Dantes, 1999. p. 53.

narrativa envolvente que convida o leitor a ser testemunha ocular do que ele enxerga. Barros Vidal nos alerta para a relevância das palavras do crítico:

Escrevia seus textos naquele seu fraseado escurrido e belo, transbordante de imagens luminosas. Cada uma das palavras empregadas tinha a razão de ser; elas ali não estavam nascidas da inspiração do momento ou para causar determinado efeito. Não. Tinham uma função no desenrolar da história que o autor contava ou uma crítica que fazia.<sup>22</sup>

Apurando sua composição, seus artigos, em geral obedecem a seguinte ordem: examina profundamente a obra ou exposição do artista e ao final, comenta *en passant* algum trabalho de um artista diferente, como por exemplo no artigo que escreveu sobre o Fachinetti em 1887, o qual finaliza citando: “No Salão Vieitas está exposto um prato pintado pelo laborioso e inteligente artista Pagani. (...)As rosas que o artista nos apresenta, em um fundo de folhagem feito com caprichoso gosto, têm a frescura e o viço das belas folhas de maio.”<sup>23</sup>

Dessa forma, Gonzaga Duque consegue ir construindo um panorama cultural por meio de seus artigos, convidando o seu leitor a participar do mesmo. Ele busca ativar a curiosidade, fazer brotar o interesse entre o público leigo porque entende que essa é a maneira de se formar um circuito cultural legítimo. Seu anseio é que sua crítica assuma o compromisso de estabelecer laços com a realidade e com o presente histórico.

Recorrendo novamente à concepção da crítica de arte defendida por Argan, este pondera ainda que “as atividades artísticas estão ligadas a um conjunto de atividades práticas que por sua vez, refletem na sociedade e na cidade”. Dessa forma, observamos que o crítico dimensiona a arte no coletivo, enfatizando o seu caráter cultural. Assim, desde cedo percebe o quão difícil seria dissociar as reflexões estéticas das sociais. Sua crítica procura cotejar certas implicações entre a arte e a sociedade.

Vera Lins dimensiona “o crítico de arte como crítico da cultura” chegando a comparar Gonzaga Duque a Sérgio Buarque de Holanda, pela maneira como

<sup>22</sup> VIDAL, Barros . A alma sensível do Gonzaga Duque, J. Commercio, 22 de junho de 1963.

<sup>23</sup> DUQUE, Gonzaga, *Impressões de um Amador – Textos esparsos de crítica (1882 – 1909)*, Org. LINS, Vera e GUIMARÃES, Júlio, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2001, Pg. 149.

ambos olham criticamente as nossas raízes e também participam de uma atitude modernizadora da sociedade. Sobre Gonzaga Duque, ela analisa:

Defende um ‘bendito empurrão civilizado’, ao mesmo tempo em que ataca o utilitarismo da burguesia e elogia nostalgicamente os boêmios em *Crônica da saudade*, colocando-se ao seu lado contra uma ‘moral falsamente estabelecida e uma ordem supinamente hipócrita’ ”.

Como já comentamos, no Brasil vivíamos uma modernidade ambivalente, no sentido de misturar aspirações e situações modernas com um rol de hábitos e costumes provincianos. Embora Gonzaga Duque alcance uma consciência crítica desse processo, ele mesmo viria a apresentar concepções ambíguas também. É nesse contexto que ele faz uso do seu ofício da pena para problematizar algumas facetas do processo de modernização do país que se intensifica a partir do final do século XIX e que imprime uma nova fisionomia à cidade do Rio de Janeiro.

Vera Lins ainda observa em Gonzaga Duque uma certa “consciência trágica da modernidade”<sup>24</sup>, que o autor teria herdado do engajamento simbolista. Lembramos que o Simbolismo, assim como o Romantismo, é um movimento baseado numa leitura crítica do racionalismo extremo e, em contraponto, valoriza a imaginação, o elemento fantástico e irracional. Os seguidores de Mallarmé formavam assim um entendimento trágico de uma cultura que eles custavam a reconhecer, envolvendo-se em uma névoa de ceticismo em relação a alguns fatos modernos. Podemos até mesmo dizer que o movimento simbolista também foi uma maneira de negar uma série de fatos da modernidade: racionalismo, moralismo e um certo materialismo ostensivo que se apresentava a reboque, apontando para um certo pessimismo, como podemos apreciar no trecho deste poema em prosa de Dario Veloso:

Num fim de século como este, pavoroso e sinistro, em que a Flor do Ideal pende, fanada, sobre um Lethys de indiferentismo, em que as nobres e supremas aspirações da alma humana caem cerceadas, levadas a ombro pela chatice burguesa que tudo avassala e a tudo envolve, timbrando por se apresentar obtusa, urdindo a intriga do desprezo contra os raros que ainda estudam; em que a grande e inúmera comunidade dos sensitivos e passionais perece, sufocada pelo positivismo prático dos devotos do deus Milhão; \_ faz-se urgente a palavra inspirada dos levitas da Arte,

---

<sup>24</sup> LINS, Vera, *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1996, pág. 6.



procurando elevar acima da vaza das paixões deprimentes a alma vencida de toda uma geração extraviada nos labirintos da indiferença<sup>25</sup>.

O trecho, embora longo, foi transcrito aqui na íntegra porque se mostra emblemático da idéia simbolista. Neste, fica clara a descrença no processo de modernização como algo benéfico ao homem. A modernização poderia fazer ruir alguns aspectos essenciais à cultura e vida humana. Também evidencia o fato de que os simbolistas cultuavam uma idéia estética que poderia transformar o mundo, resgatando valores que estavam em risco junto aos estatutos que motivaram o progresso tecnológico. O Simbolismo aparece como uma voz dissonante, e especialmente no Brasil, ele vai atuar como um movimento crítico opondo-se ao positivismo e tentando dissolver o pragmatismo e o otimismo com que este propagava os progressos do mundo moderno. Gonzaga Duque adere a este discurso, tendo esta certa “consciência trágica” como pano de fundo de toda sua obra, como uma condição mesmo que o obriga a revisar o mundo mediante um viés crítico. Gonzaga Duque olha o mundo com certo ceticismo ou, em suas próprias palavras, uma “ranheteira” que percorre sua obra.

Nesse contexto, o escritor denuncia a superficialidade e incoerência desse processo; criticando as reformas urbanas que altera a fisionomia de sua cidade. No artigo *Uma estética das praias*<sup>26</sup>, Gonzaga Duque ironiza as transformações capitaneadas pelo maquinário do “City Improvements” que deseja transformar Copacabana em um balneário internacional que abrigaria um povo com hábitos tão provincianos. O crítico ironiza aqui essa noção de modernidade “de fora para dentro”, construída por arremedos. De fato, a modernização acontece de forma enviesada no país, atendendo ao desejo de equiparação com parâmetro europeu, sob o argumento civilizatório. Ainda que a industrialização fosse vivenciada latentemente no Brasil, existia prioritariamente uma necessidade de inserir o país na nova ordem da modernidade consubstanciada em Paris como um modelo a ser seguido. Em *Graves e Frívolos*, por exemplo, o escritor lamenta a demolição do teatro ao Alcazar Lyrique que compreendia a alma artística do Rio de Janeiro. Apresenta uma compreensão que exhibia aos nossos olhos a fatalidade de nosso

---

<sup>25</sup> VELOSO, Dario. O Livro. In CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1980. p. 73.

<sup>26</sup> DUQUE, Gonzaga, *Graves e Frívolos* (Por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 140.

colonialismo intelectual como um aspecto do universo sócio-cultural de um povo marcado pelo passado colonial.

Gonzaga Duque acreditava que os projetos de modernização implementados pelo governo não concretizariam a propalada modernidade, mas reorganizariam o espaço de uma forma violenta e autoritária, quebrando a ligação afetiva entre os habitantes e a cidade. A perda deste sentimento de pertencimento é lamentada pelo crítico:

As gerações que nos sucederem, talvez menos indiferentes aos casos do passado que a nossa, o encontrarão em alguma procura `Memórias de um tempo`, onde também crepitem, já como borralhos que assinalem a passagem de caravanas pela areia nua das solidões, os ardores dessa mocidade que lhe deu vida e onde, sem dúvida, perpassem no tênue fumo dos últimos carvões, em rondas silenciosas de evocações, os espectros de suas formosas aboletadas, que lhe deram fama.<sup>27</sup>

Percebe-se na crítica de Gonzaga Duque uma abordagem cultural que o leva a defender uma certa concepção de modernidade apoiada na tradição. Quando Baudelaire<sup>28</sup> decreta que “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.”, entende que “toda modernidade deve inexoravelmente se transformar por ela mesma, em antiguidade”, o poeta ressalva que para estabelecer laços com o presente, com os “novos tempos”, é preciso valorizar o conflito tradição e modernidade no âmbito cultural. Afinal, toda sociedade não é imutável e estática, e portanto, toda modernidade carrega a tradição em si. Baudelaire evidencia que é precisamente nas intersecções da diacronia e da sincronia que se manifesta a historicidade. O pensamento de Gonzaga Duque se afina com esta concepção de modernidade, expressando-o nas suas críticas, sobretudo no que tange o processo de modernização da capital, que privilegia uma certa ótica cultural que estabelece um vínculo imediato com o presente, qualificando-o como tábula rasa e desinteressando-se pelo passado.

Embora Gonzaga Duque não estivesse satisfeito com o projeto de modernização operado em seu país, em outra medida se revela um crítico detentor de uma

---

<sup>27</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>28</sup> BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988. p. 31.

sensibilidade moderna<sup>29</sup>. Paradoxalmente, é possível perceber que, apesar de crítico, Gonzaga Duque anseia pela mudança, vivendo uma certa ansiedade, fruto da cadência dos tempos modernos. Antônio Edmilson explicita essa ambigüidade ao observar que:

Nos anos da `belle époque` discutia-se o fim dos cientificismos brutais, impedidores da liberdade e da autonomia do homem, criticava-se a selvageria do mercado, que a tudo dava a condição de mercadoria, o aprisionamento da razão estética pela razão técnica, ao mesmo tempo, que se elogiava o `espírito do novo tempo` na forma de modernidade, garantindo, na crítica, um lugar para a técnica e um não lugar para a arte.

O autor está atento ao seu tempo, captando o conflito entre o sujeito e o mundo e por isso mesmo, anseia por mudanças, por uma dinâmica que implicasse num novo entendimento acerca da realidade. Em seu diário fala com entusiasmo sobre um projeto experimental de Instituto de Educação apresentado pelo seu colega Rocha Pombo, “É um meio de *reformatar a nação*”. Reformar pela via da educação sugere entendimento de uma necessidade maior, que envolve de uma mudança estrutural. Mas também indica uma orientação contrária à lógica do “bota-abaixo”. A reforma prevê a manutenção do já existente. O pensamento de Gonzaga Duque vislumbra a incorporação da razão cultural histórica como condição para o estabelecimento de uma dinâmica social plena. Dessa forma, a tão ansiada renovação no campo estético apenas se consagraria como parte integrante desse posicionamento diferenciado em relação ao mundo.

O romance *Mocidade Morta*, de alguma forma, consubstancia o desejo de Gonzaga Duque pelo qual a arte refletisse o embate e a compreensão do novo tempo. O final do romance é emblemático na medida em que ele compara o Camilo Prado a Claude Lantier, pintor herói do romance *L'Oeuvre* de Zola:

Fizera-se a peste, contagiou a alma sã dessa gente com a febre inquietadora da sua doença de espírito \_ uma nebulosa instrução supercoeva do que estava para vir \_ a antevidência desse atormentado Moderno que vai , num deslumbramento de demência , seduzindo os Cláudios Lantiers da Nova Era.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> RODRIGUES, Antonio Edmilson, *A Querela entre Antigos e Modernos: Genalogia da Modernidade*. In ANAIS do 5º Encontro do Mestrado em História da Arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998, Pg. 4.

<sup>30</sup> DUQUE, Gonzaga. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973. p. 92.

Gonzaga Duque não sucumbe ao caminho da superficialidade e entende que essa transformação trilharia um caminho árduo. Nestor Vitor também observa essa predileção do crítico:“(...) não nos escapa a secreta preferência que vota Gonzaga Duque pelos artistas de vida superior patente. Esses, cujas paisagens representam estados da alma, uns e outros mais refinados, mais cerebrais, já orçando pela extravagância, são visivelmente seus prediletos.” Sua predileção de pelos “artistas mais cerebrais” deixa transparecer que ele não acreditava na arte repetitiva, mas que apostava numa concepção de arte que seria produto de reflexão e inteligência. “Há que meditar sobre o assunto” aconselhava Camilo Prado aos seus amigos pintores em *Mocidade Morta*, pois “em um 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 a sua independência de pensar e de agir.”