

Renata de Campos Couto

Gonzaga Duque

crítica, arte e a experiência
da modernidade

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Programa de Pós-Graduação em História

Rio de Janeiro
Setembro de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Renata de Campos Couto

Gonzaga Duque
crítica, arte e a experiência da modernidade

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Departamento de História da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História Social da Cultura.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Rio de Janeiro
Setembro de 2007



Renata de Campos Couto

Gonzaga Duque

crítica, arte e a experiência da modernidade

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profº João Masao Kamita

Orientador

Departamento de História

PUC-Rio

Profª. Vera Lúcia de Oliveira Lins

Faculdade de Letras

UFRJ

Profº Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Departamento de História

PUC-Rio

Profº João Pontes Nogueira

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais

PUC-Rio

Rio de Janeiro, 06 de setembro de 2007.

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

Renata de Campos Couto

Graduou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), especializou-se em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-RJ e em Sociologia, Política e Cultura também pela PUC-RJ. Participou de vários seminários e congressos sobre projetos sociais e culturais no Brasil.

Ficha catalográfica

Couto, Renata de Campos

Gonzaga Duque - crítica, arte e a experiência da modernidade / Renata de Campos Couto ; orientador: João Masao Kamita. – 2007.

108 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Gonzaga Duque. 4. Crítica de arte. 5. Simbolismo. 6. Modernidade. 7. Romantismo histórico. 8. Impressionismo. 9. Arte do século XIX. 10. Belle-époque. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Ao Prof. João Masao Kamita, meu orientador, cujos incentivos e sugestões precisas e rigorosas foram fundamentais para a elaboração desta dissertação.

Ao Prof. Edmilson Rodrigues, por ter me apresentado o pensamento de Gonzaga Duque e em razão das observações feitas na ocasião da defesa do projeto, que permitiram o enriquecimento desta dissertação.

À Profa. Vera Lins, cuja pesquisa sobre Gonzaga Duque foi fundamental, sem a qual este trabalho não se realizaria.

Aos professores do programa de pós-graduação em História Social da Cultura, cujos ensinamentos contribuíram consideravelmente com as reflexões que ora se apresentam neste trabalho.

Aos funcionários do Departamento de História, que sempre se mostraram atentos e solícitos quando necessário.

À PUC-Rio, cujos auxílios materiais e acadêmicos permitiram a realização do curso de Mestrado.

Aos meus familiares e amigos pelo carinho e apoio emocional necessários para a realização dessa grande jornada.

Resumo

Couto, Renata de Campos; Kamita, João Masao. **Gonzaga Duque – crítica, arte e a experiência da modernidade.** Rio de Janeiro, 2007. 108p
Dissertação de Mestrado Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação propõe analisar a atuação de Gonzaga Duque como crítico de arte. Este trabalho reconstrói o percurso das influências estéticas que compuseram o universo teórico de referência para a atuação de Gonzaga Duque como crítico de arte. Esse estudo aborda com maior ênfase o engajamento simbolista do autor, mas igualmente compõe um quadro de diferentes fontes e experiências críticas citando artistas e críticos contemporâneos de seu período, como por exemplo, Baudelaire, Zola e Ruskin. Este estudo indica que Gonzaga Duque conseguia realizar uma crítica ao mesmo tempo experimental e teórica e que nutria essa certa generosidade de se manter sempre aberto aos desafios do presente, conseguindo forjar uma concepção singular de modernidade. A dissertação também se propõe analisar os artigos de crítica de arte referentes a alguns artistas relevantes no período, realizando uma análise formal concomitante com o texto do autor. Dessa forma, esse estudo permite pensar as amplitudes, mas também os limites da crítica de arte, principalmente no que tange a compreensão de certa modernidade plástica, não incorporada pelo autor, explicitando a sua condição de sujeito circunscrito no seu meio cultural. O estudo permite pensar as especificidades deste período histórico compondo um cenário social e cultural, com seus principais referenciais, indicando os aspectos singulares que permitiu ao Gonzaga Duque realizar uma crítica prol de um alargamento das fronteiras da visualidade na arte brasileira.

Palavras-chave:

Gonzaga Duque, crítica de arte, simbolismo, modernidade, romantismo histórico, impressionismo, arte do século XIX, belle-époque.

Abstract

Couto, Renata de Campos; Kamita, João Masao. **Gonzaga Duque – critics, art and the experience of modernity**. Rio de Janeiro, 2007. 108p. MSc Dissertation – History Department, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present dissertation aims to analyze the performance of Gonzaga Duque as an art critic. This work reconstructs the trajectory of the aesthetic influences that had composed the theoretical universe of reference for the performance of Gonzaga Duque as an art critic. This study emphasizes the relationship of the author with the Symbolism, but equally approaches different sources and critical experiences involving contemporaries' artists and critics with relevance for its period, such as Baudelaire, Zola and Ruskin. This study indicates that Gonzaga Duque has a successful acting as critic, performing at the same time experimental and a theoretical analysis opened to the challenges of the present, building a singular conception of modernity. The dissertation also aims to analyze the art reviews themselves with peculiar emphasis to some relevant artists in the period. This study it allows the meditation about the amplitude, but also the limits of the critic, mainly referring to the comprehension of a certain plastic modernity, not incorporated by the author. Finally, the study allows thinking the specificities of this historical period composing a social and cultural scene, with its main elements, indicating the singular aspects that allowed to the Gonzaga Duque to cross the borders of the Brazilian art.

Key words:

Gonzaga Duque, critic of art, symbolism, modernity, historical romantism, impressionism, art of century XIX, belle-époque.

Sumário

1. Introdução	9
2. O Espaço da arte no Brasil no século XIX	12
2.1. Os primórdios da crítica de arte em Gonzaga Duque	12
2.2. A sedimentação do convencionalismo estético: a produção tutelada desde a Colônia à República	15
2.3. A acomodação do ideário nacional na pintura romântica brasileira	18
2.4. A pintura como propaganda	23
3. Gonzaga Duque: a ampliação dos limites críticos	38
3.1. O engajamento simbolista	38
3.2. Alinhamento crítico contemporâneo	41
3.3. A urgência da modernidade	45
3.4. Um crítico da modernidade ambivalente	51
4. Belmiro: o pintor da modernidade à brasileira	58
5. Castagneto	73
5.1. Natureza e pintura: uma relação atávica em Castagneto	73
5.2. O desafio da luz tropical	86
5.3. O modo de execução	91
6. Conclusão	98
7. Bibliografia	104

Lista de figuras

Figura 1 – Batalha do Avaahy	26
Figura 2 – Batalha dos Guararapes	27
Figura 3 – Olympia	59
Figura 4 – Vênus de Urbino	61
Figura 5 – Arrufos	64
Figura 6 – Vista do Cavalão	77
Figura 7 – Ilha do Villegagnon	78
Figura 8 – Paisagem marítima (1885)	81
Figura 9 – Paisagem marítima (1893)	81
Figura 10 – Paisagem marítima (1894)	81
Figura 11 – Canto de praia	89
Figura 12 – Chalupa de uma vela navegando	94

1.

Introdução

O primeiro texto de Gonzaga Duque (Rio de Janeiro, 1863-1911) que caiu em minhas mãos foi um artigo que tratava a arte de Castagneto. Eu, acostumada à assepsia e objetividade da crítica de arte contemporânea, fiquei encantada com a sensibilidade e poesia que adornavam seu texto combinadas com pontuações diretas e agudas. Lembro-me que naquele momento experimentei um sentimento vívido de frescor como se tivesse acabado de encontrar algo genuinamente novo. E paradoxalmente essa “novidade” datava do século XIX. Pronto. O meu tema da dissertação já estava definido.

A partir de então empreendi uma leitura aprofundada da obra de Gonzaga Duque. O romance *Mocidade Morta* foi a primeira leitura que me apresentou um relato envolvente e divertido do cotidiano dos artistas de sua época. Depois passei para os artigos de crítica de arte, alguns reunidos em publicações recentes e outros lidos diretamente nos microfiches de registro de periódicos antigos disponíveis na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Posteriormente passei para uma fase à qual apelidei carinhosamente de “diálogos visuais” que consistia em nada mais nada menos que levar alguns dos textos de arte do Gonzaga Duque ao Museu Nacional de Belas Artes e, lá, pude confrontar algumas de suas opiniões com as obras citadas. Lendo e observando de perto as pinceladas dos artistas, pude entender algumas posições do crítico, concordando com algumas e divergindo de outras opiniões. Um exercício rico e importante para conseguir penetrar no universo visual em que Gonzaga Duque viveu e atuou. Portanto, o objeto dessa pesquisa baseou-se fundamentalmente na análise e interpretação dos textos críticos de Gonzaga Duque.

Nessa análise inicial pude perceber que, curiosamente, a significância de Gonzaga Duque como inaugurador da crítica de arte no Brasil residia na fundação do diálogo na arte brasileira. Em comparação com os textos analíticos da Academia Imperial de Belas Artes e também com alguns textos esparsos de arte do período, que primavam em parodiar as regras acadêmicas e sobrepô-las às obras e aos

artistas, Gonzaga Duque inovava em criar um embate direto com a obra independentemente de regras e substratos acadêmicos. Outro aspecto que chamou a minha atenção foi que ao longo dos seus artigos Gonzaga Duque apoiava seu raciocínio em outras experiências críticas citando artistas e críticos contemporâneos de seu período, como Baudelaire, Zola, Ruskin etc. Ficou evidente que Gonzaga Duque conseguia realizar uma crítica ao mesmo tempo experimental e teórica e que nutria essa certa generosidade de se manter sempre aberto aos desafios do presente. Dessa forma, ele quebrava o compromisso com as “autoridades” do convencionalismo artístico e conseguia alcançar e expressar uma percepção das singularidades inerentes aos artistas e às obras do seu tempo.

Gonzaga Duque como a personagem Camilo Prado no *Mocidade Morta* vive a utopia de organizar um grupo de artistas que constituiria uma afronta à arte acadêmica. Seus textos na vida real incluem essa esperança, mas, sobretudo têm o valor de antecipar em ideais éticos e estéticos que constituiriam preceitos fundamentais para a arte moderna. Portanto, o nosso objetivo é investigar a importância da crítica de Gonzaga Duque para a constituição de uma certa modernidade artística no Brasil, uma vez que inaugura uma atividade reflexiva que simultaneamente interroga os princípios da arte e o próprio estatuto do artista.

No primeiro capítulo vamos conhecer o espaço da arte no Brasil do século XIX. Em tal capítulo buscamos contextualizar a crítica de arte realizada por Gonzaga Duque no ambiente cultural no qual ele está circunscrito. Nesse capítulo construímos um panorama que demonstra como se deu um processo de sedimentação de um modelo artístico apoiado em discursos narrativos que atendiam aos interesses sociais e políticos de instituições vigentes. E aqui já percebemos o esforço realizado por nosso crítico em desvincular a pintura dos clichês nacionais. Esta exposição inicial é relevante na medida em que a crítica de arte pressupõe um quadro de referência histórica, ao mesmo tempo em que percebemos que a narrativa histórica, por sua vez, também requer uma troca constante com o fenômeno artístico.

O segundo capítulo dedica-se a montar um quadro referencial de crítica de arte, sublinhando as influências sobre Gonzaga Duque, que o permitiram conjecturar

conexões estéticas mais amplas, dando particular ênfase ao Simbolismo. O movimento simbolista se destaca por engendrar uma leitura crítica aos principais fatos da modernidade, depreciando o cientificismo e o materialismo e por defender a experiência estética como o valor profundo da vida, o impulso de criar. Em tal capítulo vemos como o engajamento simbolista influenciou na concepção artística de Gonzaga Duque e para a formação de um entendimento peculiar sobre a modernidade. Ademais, percebemos que a discussão de arte proposta por Gonzaga Duque acontecia de forma atrelada a um debate mais amplo, incluindo questões sobre as possibilidades do desenvolvimento político e social do país, formulando uma crítica incisiva ao nosso processo “civilizatório”.

Por fim, os dois últimos capítulos apresentam a leitura da obra de dois artistas examinados por Gonzaga Duque com particular atenção que seriam Belmiro de Almeida e Castagneto. Esta escolha teve a finalidade de traduzir alguns aspectos estruturantes no pensamento estético do crítico, pois as análises que o crítico faz a respeito dessas obras forjariam alicerces para o desenvolvimento de uma perspectiva de independência temática e abrir espaço para o elogio à contemporaneidade; para formar uma visão diferenciada sobre a paisagem na pintura, além fundamentar os conceitos sobre uma perspectiva autônoma do sujeito na pintura. Trata-se de pontos fundamentais que revelam uma acepção moderna no pensamento estético de Gonzaga Duque: aprofundando noções ainda esparsas sobre este período do nosso desempenho artístico e também ao detectar a singularidade marcante na obra do crítico na medida em que estabelece um elo com os pintores. Seu legado estético conecta o pensamento à produção artística, assinalando a ausência de normas, e o desenvolvimento de critérios e de uma metodologia de análise que foi se desenvolvendo de forma aberta e comprometida com a própria arte.

2.

O Espaço da arte no Brasil no século XIX

2.1.

Os primórdios da crítica de arte em Gonzaga Duque

Quando Brito Broca nos apresenta um panorama da vida literária brasileira¹, conta-nos sobre uma imprensa efervescente que ganhara espaço, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX. O autor resgata minúcias cotidianas de um sem número de jornais, folhetins diários (matutinos e vespertinos) e revistas literárias que circulavam nas capitais brasileiras.

O jornalismo literário foi de fato, a via pela qual Gonzaga Duque² enveredou pelo mundo das letras tão logo completou seus estudos básicos no Rio de Janeiro. Sua estréia no jornalismo se deu na revista *Guanabara* quando contava apenas 17 anos. Mais tarde participaria da fundação de várias outras revistas: *Rio Revista*, *Galáxia*, *O Mercúrio* e, em 1908, *Fon-Fon* que, ao contrário das demais, teria vida longa.

Gonzaga Duque fez parte de uma geração literária rica, freqüentada por um tipo singular cujo codinome “homem de letras” forjava o perfil autêntico dessa época, que mesclava a aspiração intelectual aos sabores da boêmia. A expressão “homens de letras” foi cunhada com o intuito de abarcar todas as atividades que acumulavam: foram inúmeros os escritores e poetas que, além de se dedicarem à sua obra literária, exerciam também a função colaborativa com os jornais publicando romances folhetinescos, crônicas e artigos e ainda cumpriam ainda outros cargos no magistério e no funcionalismo público. Eram muitas as estratégias para se salvarem da ausência do público leitor e garantir a

¹ BROCA, Brito, *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.

² Nascido no Rio de Janeiro em 1863, Luís Gonzaga Duque Estrada desde cedo cultivou interesse pela literatura brasileira e estrangeira. Alcançou notoriedade colaborando com o jornalismo e finalmente publicando romances.

sobrevivência.³ De qualquer forma devemos a esses literatos o início de uma certa prática literária opinativa que constituiria, ao fim e ao cabo, na nossa crítica literária e também artística.

Ao longo de sua vida, Gonzaga Duque assinou inúmeros artigos e crônicas, muitas vezes utilizando pseudônimos (Alfredo Palheta era o mais freqüente deles). E também publicou livros como *Arte Brasileira* (1888), *Graves e Frívolos* (1910), *Mocidade Morta* (1899). Já os volumes *Horto de mágoas* (1914) e *Contemporâneos* (1929) seriam publicados postumamente. Este último título revela uma série de críticas e crônicas publicadas em diversos jornais e revistas ao longo da vida do autor. A adoção de tais gêneros reflete as inovações da nossa imprensa que já se faziam notar com a decadência do folhetim e a crítica literária, que se afirmaria em caráter cada vez mais regular e permanente. O folhetim viria evoluir paulatinamente para a crônica de uma coluna, concentrando-se em apenas um assunto.

A participação jornalística de Gonzaga Duque tem o mérito de introduzir a arte como assunto na imprensa brasileira. Um tema ainda pouco conhecido e pouco explorado que Gonzaga Duque abordou nos seus artigos em diversos jornais *Gazetinha*, *o Globo*, *A Semana*, *Cidade do Rio*, *Diário de Notícias*, *O Paiz*, *Os Annais*, *Rua do Ouvidor*, *Kosmos* e *Diário de Commercio*. Foram quase trinta anos de atividade intensa, como um bom “franco-atirador” Gonzaga Duque bombardeava o público com suas considerações críticas sobre a arte no Brasil e no mundo. A imprensa foi o meio escolhido e encontrado pelo crítico para que ele alcançasse o grande público, já que a publicação de livros não havia se mostrado eficiente.⁴

³ “_ Qual é o homem de letras que, entre nós, vive exclusivamente da pena? Qual é ele? Nenhum...” Coelho Neto em *A Conquista*. Citado em República das Letras NETO, L., *Estrutura social da República das letras - sociologia da vida intelectual brasileira* (1870 – 1930). São Paulo: Ed. Grijalbo, 1973.

⁴ No seu diário, no ano de 1901, Gonzaga Duque comenta que um livreiro o havia procurado para acertar as contas da venda dos volumes do *Arte Brasileira*, publicado em 1888. Ele lamenta o fato de só ter vendido 5 exemplares: “*Em 13 anos, dos milhares de pessoas que ali entram apenas cinco tiveram a curiosidade de ler esta obra recebida como pouco vulgar de distinção pela imprensa fluminense, citada ainda hoje e algum tanto conhecida no estrangeiro!*” LINS, Vera, *Gonzaga Duque, a estratégia do franco atirador*, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1991, pg. 167.

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

Gonzaga Duque⁵

Este comentário de Gonzaga Duque expressa a dificuldade de se realizar uma crítica de arte pertinente em um país onde a literatura se desenvolve de forma preponderante em relação às artes visuais. Nas palavras de Nestor Victor encontramos um panorama preciso da precariedade das discussões artísticas e culturais naquela época:

ocupam-se, ainda hoje, de tais assuntos, jornalistas e às vezes até meros ‘reporters’ disponíveis no instante. Estes passam a vista no Salão anual ou numa galeria onde um determinado artista expõe, mas apenas para que em seu jornal ou revista se faça referência aquele fato secundário. Não raro nem mesmo vão lá, limitam-se a utilizar apontamento que os interessados lhe dão. Nada entendem daquilo e o que fazem vale apenas como registro cronológico. Entender propriamente daquelas coisas, ele não entende. É um arbitrário nos seus juízos.

Nesse contexto, a atuação de Gonzaga Duque é relevante pois consegue exercer uma crítica de arte pertinente. Gonzaga Duque bebe em fontes diversas, buscando dialogar com outros pensadores para formar um entendimento qualificado sobre o tema. O interesse genuíno pela arte se destaca na sua obra. O livro *Arte Brasileira* foi a primeira publicação de história da arte do Brasil constituindo um arrazoado crítico da arte do país desde o tempo colonial, havendo-se leitura obrigatória para todos que pretendiam entender a arte local. Outro aspecto inovador em Gonzaga Duque era o fato de ele ignorar o poder legitimador dos meios acadêmicos priorizando o seu contato direto com a produção artística. A sua crítica não se interessa em sobrepor um sistema teórico às obras analisadas, mas sim em travar um verdadeiro corpo-a-corpo com as obras de arte como veremos mais adiante. Ademais, ele próprio praticava desenho e pintura e mantinha um relacionamento próximo com os artistas a fim de acompanhar o desenvolvimento técnico de cada um. Esse entendimento acerca da prática pictórica desloca a crítica de arte de Gonzaga Duque para um outro patamar, inédito no Brasil. Mais diretamente, podemos considerar que Gonzaga Duque inaugura a atividade da crítica de arte propriamente dita, uma crítica que se qualifique como tal. Sua singularidade

⁵ DUQUE, Gonzaga, *Contemporâneos*, Typ. Benedicto de Souza, Rio de Janeiro, 1929. Pg. 123.

reside na sua capacidade em apurar seus sentidos aliados a conteúdos teóricos relevantes para conseguir tangenciar aspectos cruciais da arte brasileira.

2.2.

A sedimentação do convencionalismo estético: a produção tutelada desde a Colônia à República

Sobre a incipiente crítica de arte, Nestor Vítor ainda comenta:

é pior, no entanto, quando a folha ou a revista dispõe de um ‘crítico` para o caso. É um homem já relacionado com os artistas, pois que os procura habitualmente, e, como tal, simpatizando com estes e antipatizando com aqueles, não raro porque lhe dão mais quadrinhos e outros menos.⁶

O comentário do escritor revela um certo “favoritismo” na “cobertura artística”, que permeava a atividade dos críticos e comprometia debate artístico.

O tal “clientelismo”, apontado anteriormente por Nestor Vítor, o qual se mostrava capaz de orientar a crítica improvisada na imprensa brasileira era de fato reflexo de um certo modo de produção artístico fomentado desde os tempos remotos. Se traçássemos uma linha histórica apresentando a produção de arte brasileira, veríamos que esta sempre esteve mais ou menos comprometida com alguma instituição que quando não era diretamente responsável pelo patrocínio das obras, exercia ao menos o papel de “supervisão” artística. O período colonial foi marcado por uma produção artística diretamente vinculada à Igreja e às ordens religiosas que encomendavam as obras, sobretudo esculturas em madeira policromada, destinadas a altares, e pinturas decorativas para o interior das igrejas.

A vinda da Corte no início do século XIX traria a reboque a Missão Artística Francesa, cujo mérito seria o de normatizar o ensino de Belas Artes no país.

⁶ VITOR, Nestor Artigo *A crítica de arte na obra de Gonzaga Duque* em *O Globo*, 4 de novembro de 1929.

Quirino Campofiorito⁷ observa o fortalecimento do academicismo com a Missão Artística Francesa e a importação do pensamento neoclássico francês. Um modelo artístico que se remetia fundamentalmente à idéia de beleza inspirada na concepção da arte clássica vivida no Império Romano. Se as formas neoclássicas se destacam pela harmonia e solidez, a “transposição” de modelo para o Brasil não aconteceu de maneira linear⁸. No entanto, podemos considerar que o alinhamento estético que se consolida no Império atende aos critérios neoclássicos consubstanciados num código peculiar de beleza, pela qual a arte antiga, fundamentalmente expressa nas formas greco-romanas⁹, é reverenciada como um modelo universal e atemporal. Ainda que a arte neoclássica importasse parâmetros muito distantes da realidade brasileira e da nossa natureza, esses fundariam os princípios acadêmicos que doutrinariam a produção artística brasileira. A presença estrangeira não conseguiria alterar certas regras enfáticas sustentadas pelos professores da Academia Imperial de Belas Artes acabando por reforçar o convencionalismo estético.

Note-se que toda escola e Academia possuem suas normas e regras, necessárias para sua perpetuação, podendo restringir o exercício pleno da criatividade. Nesse sentido, o estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes e o modo de ensino vigente viriam a contribuir significativamente para fortalecer o modelo fortemente apoiado no modelo neoclássico. No Segundo Reinado as atividades acadêmicas tomam maior impulso e D. Pedro II assumiria o papel de mecenas incentivando a realização de Exposições Anuais e a criação do Prêmio-Viagem, concedido anualmente sob a outorga pessoal do imperador. Como era de se esperar, a escolha do prêmio gerava intrigas e favoritismos, levando os artistas a

⁷ CAMPOFIORITO, Quirino, *História da pintura brasileira no século XIX*, Pinakothek, Rio de Janeiro, 1983.

⁸ O nascente Império brasileiro esboçava singularidades culturais e sociais que muito se distinguiam do Estado francês, a presença da Coroa reforçava o traço da tradição medieval e católica de Portugal, conjugando ainda pela presença da escravidão. As obras pintadas por Debret são sintomáticas porque flexibilizam nas formas e colorido, revelando a tentativa de sintetizar esse conjunto paradoxal de conceitos políticos e sociais. Ver Debret, *o Neoclassicismo e a escravidão*, in NAVES, Rodrigo, *A forma difícil*, Editora Ática, 1996.

⁹ “O conhecimento das ruínas de Herculano, o contato com a arte de Pompéia, através das coleções existentes em Nápoles e o conhecimento da arte clássica romana, cujos monumentos ainda comprovavam sua serena grandeza foram fundamentais para que David e seus seguidores constituíssem suas poéticas que se tornariam cânones daquele tempo.”

LUZ, Angela, *Uma breve história dos Salões de Arte – da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005, p. 45.

se comprometerem diretamente com o gosto e aprovação do governante. O advento da República apagaria a Academia Real apenas nominalmente, mas manteria a sua essência e, de certa forma, um *modus operandi* inalterado, sob o título de Escola Nacional de Belas Artes. Campofiorito¹⁰ define os Prêmios de Viagem, vigentes desde o Império e perpassando a República, como um importante instrumento de manutenção da disciplina acadêmica, fortalecendo um conjunto de regras e possibilidades específicas acordadas de antemão.

Tais fatores evidenciam uma produção artística que sempre esteve, de uma forma ou de outra, vinculada à alguma tutela institucional responsável pelo crivo desta produção, favorecendo os artistas cujas obras se coadunassem às ideologias vigentes. E da mesma forma que o fazer artístico era comprometido, a crítica, embora rarefeita, também criava seus laços de lealdade. Decerto, tanto os artistas como os jornalistas estavam acostumados a valorizar a concepção técnica, estilística e ideológica da Academia. Esse ambiente “viciado” acabava por estreitar o campo artístico e, sobretudo reduzia o seu espectro de reflexão.

Ao longo deste trabalho vamos observar que Gonzaga Duque trabalha neste cenário, mas nada contra a corrente combatendo o que ele chamava de “crítica sobrecasaca”. Vamos perceber que ao longo de sua atuação como crítico, Gonzaga Duque rivaliza com a academia em muitos momentos. Isso porque tanto a Academia Imperial e, mais tarde, a Escola de Belas Artes, ao seu ver, encarnariam em grande parte as forças do imobilismo. Ele criticava essa dinâmica observando que a pintura brasileira se via subordinada ainda aos *"arcaicos processos onânicos da pintura friccional, esbatida e raquítica, sem nervos, sem sangue, sem alma!"*. As palavras de um dos personagens de seu romance *Mocidade Morta* que se insurgia contra *"os estafados preceitos do academismo, o sistema métrico das concepções guiadas, os dogmas estéticos do ensino oficial"* ilustram o esforço do crítico em criar um espaço de autonomia não só da crítica como do fazer artístico.

¹⁰ CAMPOFIORITO, Quirino, *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p.98.

2.3.

A acomodação do ideário nacional na pintura romântica brasileira

Traçando um panorama histórico brasileiro, podemos pensar o século XIX como decisivo no tocante à formação da cultura nacional. Fatos relevantes concorrem para isso: a transferência da família real portuguesa e a elevação do Brasil a Reino Unido; a independência política e o estabelecimento de um Estado nacional. De maneira simplista, podemos assinalar o período como o de formação da nação brasileira, um momento repleto de expectativas esperançosas que dá lugar para o intuito patriótico capaz de insuflar a produção artística da época.

Este patriotismo impregnara a literatura desde o início do século XIX, observando-se nesta a predominância da tônica localista. A valorização do elemento indígena e da paisagem nacional ganhou relevância na cena brasileira com o desenvolvimento do Romantismo como gênero literário. Jovens autores, destacando-se Gonçalves de Magalhães, estavam mais sintonizados com a sensibilidade romântica que contaminara a literatura européia, e, estimulado pela ação de artistas imigrantes que ofereciam uma leitura exótica do Brasil - dentre estes é preciso ressaltar a atuação de Ferdinand Denis¹¹ - um grupo de escritores se embrenha na missão de criar uma expressão nova para manifestar a singularidade do país. Antônio Cândido¹² observa que “o sentimento de apreço pela jovem nação”, e o intuito de dotá-la de uma literatura levam esta geração a escrever a cultura brasileira, e a ler o passado colonial “por gosto”.

Este intuito patriótico ganharia força no campo das artes plásticas. As narrativas literárias se desenvolvem em um momento decisivo para a pintura no Brasil, já

¹¹ “(...) o francês Ferdinand Denis, autor do primeiro escrito onde se reconhece uma literatura brasileira distinta, o RÉSUMÉ DE L’HISTOIRE DU BRÉSIL (...) manifestava um pondo de vista nacionalista recente: um país independente possui uma literatura independente. (...) com efeito, Denis foi ouvido anos depois por alguns jovens que estavam estudando em Paris, onde fundaram em 1836 a revista NITEROI, em cujo primeiro número apareceu o manifesto fundador, escrito por Gonçalves de Magalhães, preconizando o abandono da mitologia clássica, e dos modelos portugueses, propondo o índio como tema nacional(..)”

CÂNDIDO, Antônio, *Formação da Literatura Brasileira*. SP/BH: Eder, 1975. p. 43.

¹² *Ibidem*, p. 45.

que é a partir da segunda metade do século XIX surgem os primeiros pintores nacionais formados pelo ensino acadêmico instaurado em 1816. A discussão nacionalista fornece argumentos para a pintura, responsável por dar forma e colorido às insígnias nacionais. Uma análise mais aprofundada sobre a questão nos revela que o que estava em discussão no cenário artístico brasileiro a definição de uma cultura que como herdeira de uma tradição ocidental estava empenhada em assinalar as suas especificidades. Antônio Cândido observa que a literatura e a arte daquele período enfrentou um problema que era resolver a *“ambigüidade fundamental: a de sermos um país latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”*¹³

A solução brasileira foi justamente a valorização da cultura indígena e a natureza exuberante local, que remetiam a certo substrato alegórico de purismo, funcionando como uma metáfora da natureza “intocada”. O índio, afinal de contas, era o elemento original brasileiro, aquele que comungava de intensa harmonia com a natureza exuberante, que conhecia os segredos da mata virgem e, sobretudo, era o sujeito que ainda não havia sido corrompido pelo contato com o homem branco. A figura do índio consubstanciaria, por fim, o componente primitivo, a base originária de uma cultura dita brasileira. Dessa forma, o propósito nacionalista seria facilmente acolhido pelo ensino formal de Belas Artes, constituindo a idéia de uma “arte oficial”. O desenvolvimento dos cursos da Academia e que os Prêmios de viagem são instituídos, ocasionando a oportunidade de os estudantes se aperfeiçoarem no exterior, abrindo a possibilidade dos nossos pintores entrarem em contato com as novas vogas da pintura européia. Estavam lá em franco sucesso o Realismo e o Romantismo. É bem verdade que os nossos pintores não abriam mão do rigorismo acadêmico e se mostravam, na maioria das vezes, resistentes em absorver as novas concepções plásticas que se desenvolviam naquele momento, porém a nossa arte não sairia “ilesa” desta aproximação com a arte européia. Sobre isso, Campofiorito observa que :

A grande revolução que se efetua na pintura européia, tendo Delacroix (1798 – 1863) como figura maior do Romantismo, e, em seguida, Gustave

¹³ CANDIDO, Antônio, *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976, pg.117.

Courbet à frente do Realismo, não comoveu os nossos melhores pintores, tão comprometidos com uma atitude resistente a inovações. Nem mesmo a bela lição de um pintor como Corot, que faz reviver a sensibilidade poética diante da natureza e da vida humana, como será o exemplo dado também por François Millet (1814 – 1875), seduz nossos bolsistas, que levavam sempre, para cumprimento rigoroso, o endereço dos ateliês onde pontificava o reacionarismo de mestres famosos oficialmente e que impunham total disciplina acadêmica contrária a inovações.¹⁴

No trecho acima Campofiorito faz referência a alguns dos artistas que estavam que se destacaram no processo de renovação artística na Europa, que originariam as escolas romântica e realista. Vale lembrar que o Romantismo surge na Europa no início do século como um movimento literário constituindo, em última instância, um sintoma da crise do cânone clássico, que cristalizava as formas artísticas reverenciando a arte antiga greco-romana. O modelo neoclássico fundamentava-se numa relação entre a ordem humana e a ordem natural apoiada num princípio de racionalidade. Esta relação pode ser considerada como um reflexo da razão iluminista, que colocou em cheque o pensamento humanista, questionando todo o saber tradicional renascentista, inclusive a própria autoridade divina. Dessa forma, a culminância da crise do modelo neoclássico se dá com a dessacralização da natureza, o momento que esta deixa de ser o parâmetro mediador do encontro do homem com Deus, para protagonizar uma relação direta com a constituição subjetiva humana. Sendo assim, o modelo neoclássico de beleza não se refere à natureza, mas a um modo característico das artes em representá-la, onde o artista, a ele submetido, não tem outra opção senão a de sacrificar a expressão livre e emotiva. A transposição dessa dimensão crítica para o campo das artes engendra uma alteração significativa, pois a razão iluminista coibia a subjetividade ao instaurar a lei da universalidade estabelecendo padrões e buscando demonstrações empíricas da vida mundana. Com a crise do modelo neoclássico, o “eu” passa a integrar a natureza, dando vazão aos contornos subjetivos da existência humana, abrindo novas possibilidades de expressão na arte.

¹⁴ CAMPOFIORITO, Quirino, *História da pintura brasileira no século XIX*, Pinakothek, Rio de Janeiro, 1983, vol. 4, p.19.

Dessa forma, o Romantismo _ bem como o posterior Realismo _ vai deitar suas raízes justamente nesse novo interesse pela subjetividade, que também viria a atender ao desejo de recobrar a imaginação e certo sentimentalismo que haviam sido descartados na ordem da razão. Caberá ao Romantismo emancipar a fantasia e a imaginação como produtora de relações expressivas com o mundo, liberando a produção artística da submissão à imitação clássica. O Romantismo obriga a arte a engendrar uma redefinição formal, a partir da adoção de um novo princípio de visão de mundo. O Romantismo de Delacroix _ aqui citado por Campofiorito _ por exemplo, quebraria a rigidez e a previsibilidade do neoclássico, desenvolvendo uma pintura convulsiva, fluída em que as formas se amoldavam umas às outras. Argan observa que Delacroix imprime à pintura francesa um impulso que a faz transformar a partir de um rompimento definitivo com o modelo neoclássico¹⁵. Por outro lado, abandonada a condição divina, a natureza se reencanta tendo o homem como centro, consubstanciando a idéia do sublime. A pintura de Corot, também apontado por Campofiorito, expõe uma relação não hierarquizada com a natureza. Nela, o pintor intui que a unidade do homem com a natureza corre perigo na sociedade moderna, na medida em que valoriza o cientificismo e impede o sentimento espontâneo na natureza. Por isso, o artista romântico se inspira na paisagem, encontrando nesse motivo um momento de respiro, reflexão. Em Corot, a natureza não é mais um objeto, mas um motivo, um estímulo a uma reflexão profunda sobre o homem e a sua condição perante esse novo mundo.

É relevante notar que o que encanta o artista romântico não é o conteúdo de sua arte, nem a sua realidade, mas sim essa nova forma de se relacionar com o mundo, em que o “eu” interage com a natureza, e todos os elementos existentes, de maneira direta e não hierarquizada. E dessa maneira, a natureza torna-se fonte inesgotável para a auto-reflexão. Também é nesse sentido que podemos também compreender o nacionalismo presente na arte romântica. A primeira onda romântica na França corresponde à revolta burguesa contra a restauração dos privilégios de nobreza após a queda de Napoleão. A luta contra a autoridade e a legitimação de poder se apóia numa concepção liberal da história, na luta pela

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna*, Editora Schwarcz, São Paulo, 1998, Pg57.

liberdade. A questão nacional é exaltada, sendo ao mesmo tempo fruto e também deflagrador do questionamento individual. O desenvolvimento de uma nova sensibilidade não seria abalado nem com a frustração política do ideário revolucionário, que, ao contrário, funcionará como um incentivo à auto-reflexão. O discurso histórico _ antes relegado à condição de inferioridade pelo Iluminismo, sobretudo o francês e o inglês, que valorizavam a certeza matemática e o conhecimento científico _ é recuperado concomitante com o processo de expansão do domínio burguês. É nesse sentido que o nacionalismo vicejante nos sonhos revolucionários embalam os versos dos poetas românticos na Europa, fazendo emergir o sonho de transformação nacional, decodificado como o desejo de liberdade. Delacroix, como a maioria dos românticos, impunha a bandeira dos revolucionários, e nas suas telas defendia uma concepção de liberdade que significava o triunfo nacional.

Voltando os nossos olhos para o Brasil, podemos concordar com Campofiorito observando que o contato dos pintores brasileiros com os pintores românticos europeus tenha se dado de forma restrita nas viagens dos nossos bolsistas, porém não podemos deixar de notar que a nossa pintura ainda assim sofreria uma influência significativa dessa nova escola. No entanto, é inegável que a experiência nacional tem aspectos singulares que merecem ser examinados.

De fato, quando correlacionamos as experiências européias (tais como as citadas por Campofiorito) com o desenvolvimento pictórico no Brasil do século XIX vamos poder detectar a influência evidente do Romantismo na exacerbação nacional e no culto à natureza que encontrariam eco nas telas brasileiras. Porém, vale notar que se o Romantismo brasileiro também se impregnou do culto à natureza exuberante e do ufanismo nacionalista, o desenvolvimento desta temática ocorria concomitantemente com formação da nação brasileira, atendendo desta forma, a desígnios políticos bastante claros quanto à sedimentação de uma cultura nacionalista. Nessa medida, pode-se perceber a exaltação da paisagem e a valorização do elemento indígena, clamado como herói brasileiro, servindo a uma estratégia de forjar um anteposto ao colonizador europeu e a afirmação de um novo tempo histórico. Desta forma, apesar do nacionalismo estar presente no programa romântico europeu, a sua transposição para a experiência brasileira se

dá a partir de uma motivação totalmente diversa. Ademais, vimos que os românticos do velho continente se dirigiam à natureza como um estímulo à auto-reflexão, em busca de uma dimensão libertadora, ocasionando a expressão da imaginação e da emoção. Ora, esta experiência era inimaginável no modelo brasileiro, onde a comunhão com o Estado era flagrante. A geração romântica contou com o estímulo do Império, que encontrava na arte nascente uma resposta à ânsia em civilizar o país. Luiz Costa Lima nos dá uma análise precisa deste momento:

Firmado o serviço à pátria pela atenção à sua natureza, pelo respeito aos dogmas do progresso, da religião e do Estado-nação, o poeta romântico brasileiro salva-se da ausência de público para a página escrita tornando-se funcionário público. (...) Nestes termos, que outra questão pareceria decisiva aos que escrevem sobre literatura senão a nacionalidade? Ela parece o desembarcadouro inevitável das premissas pátria e natureza.¹⁶

Fica claro que a inexistência de conflito com a sociedade instituída desprovê o romantismo brasileiro do seu aspecto crítico e de sua dimensão reflexiva. Aliás, pode-se inclusive perceber que ao contar com o patrocínio governamental, o Romantismo assume no Brasil uma direção inversa à sua proposta original. A natureza, por exemplo, ao invés de estimular a auto-reflexão, presta-se ao artista brasileiro como motivo de êxtase diante de seu exotismo e exuberância. Não obstante, o Romantismo se desenrolou numa retórica que atendeu aos instintos civilizatórios e compôs uma sentimentalidade óbvia, não conseguindo engendrar o questionamento subjetivo, que caracterizaria a condição moderna por excelência.

De forma simplificada podemos considerar que o Romantismo irrompe no Brasil prescindindo da sua dimensão reflexiva, mas se estabelecendo como temática. Mais do que isso, podemos observar que os pontos capturados no Romantismo europeu que viriam fortalecer aspectos de uma narrativa que interessava àquele momento político específico se tornariam elementos da concepção plástica brasileira.

2.4.

A pintura como propaganda

¹⁶ LIMA, Luiz Costa, *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 146.

Quando a natureza perde o seu impulso reflexivo e assume o lugar do sentimentalismo nostálgico, a valorização do elemento indígena torna-se fundamental. O índio encarna a paródia do “bom selvagem” e essa idéia de uma “inocência perdida” ganha contorno nos versos literários, como os de Gonçalves Dias que descreve *Marabá* a mestiça abandonada pela tribo por ser filha de português:

Eu vivo sozinha; ninguém me procura!
Acaso feita
Não sou de Tupã?
Se algum dentre os homens de mim não se esconde:
Tu és, me responde;
Tu és Marabá.

Dos livros para as telas, a temática indianista toma conta da pintura. Em 1882, Rodolfo Amoedo, então pensionista na *École des Beaux-Arts* em Paris, remete ao Brasil sua interpretação de *Marabá*, um estudo de uma adolescente desnuda, retratada num décor romântico em que a jovem mestiça parece melancolicamente pensativa apoiada numa pedra no meio da floresta. Os professores Zeferino da Costa e José Maria de Medeiros realizaram o seguinte parecer sobre a obra:

Quanto à *Marabá* _ , ser uma figura bem composta, largamente feita e de colorido agradável, mas, quanto ao desenho, deixa ainda alguma coisa a desejar; pois sendo essa qualidade estudada com cuidado desde a cabeça até a região peitoral, não acontece o mesmo dessa região até as pernas que é um tanto descuidada¹⁷.

Nota-se que os professores focaram suas preocupações no aspecto técnico da pintura, censurando o modo de execução e a qualidade do desenho do artista. A temática, no entanto é aceita sem muita meditação.

No mesmo ano, Gonzaga Duque publicaria um artigo sobre a exposição de Amoedo, em tom elogioso. Na sua percepção, ao contrário dos professores da Academia, “*a figura apresenta muito bom desenho e muita espontaneidade na*

¹⁷ FERNANDES, Cybele V.N., *A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes*. in PEREIRA, Sônia Gomes (org), *185 anos de Escola de Belas Artes*, EBA, UFRJ, 2001/2002.

maneira de pintar”¹⁸. E aprecia o fato do Rodolfo Amoedo, como discípulo de Alexandre Cabanel “*segue pelo mesmo terreno que todos os importantes discípulos desse feliz, isto é, caminha para lugar contrário ao do mestre*”. Dessa forma o elogio do crítico dirige-se a esta certa “independência” que o artista consegue expressar na sua pintura, descumprindo o rigor acadêmico do desenho e composição.

Anos mais tarde Gonzaga Duque voltaria a comentar *Marabá*, e dessa vez, discordando das linhas anteriores:

O quadro do Sr. Amoedo como obra histórica pouco valor encerra: 1° porque, se o pintor o tivesse enviado com o título de Melancólica, ou de Isolada, ou não-lo remetesse como um simples estudo de nu, ninguém ao certo encontraria a fonte que lhe serviu de inspiração (...) tendo sido no lirismo que o pintor encontrou a tocante descrição do tipo de Marabá (...) um tipo louro, de olhos azuis como o mar; e o pintor, afastando-se desses característicos, dá-lhe à tez o tom queimado das folhas secas, aos olhos negros do jacarandá, aos cabelos a cor dos frutos do tucum. É um tipo mestiça (...) não é a filha do estrangeiro, odiada pelos gentios.¹⁹

As observações de Gonzaga Duque demonstram certa irritação com o “nacionalismo” forçado no título da obra e aponta o recurso estilístico utilizado por Amoedo: o artista sente-se compelido a referendar uma fonte literária como se isto garantisse à sua obra algum valor. E nesse caso a referência à Gonçalves Dias se coadunava com os preceitos valorizados pela Academia. Num intuito similar, ele critica a tela de Aurélio Figueredo, cujo título era *Redenção do Amazonas*:

Vê-se claramente que o artista não estudou o quadro como deveria ter feito para conseguir obra digna de seu nome e do assunto. (...) Se o artista em lograr de encher a sua tela decorativa de tanta riquezas 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.²⁰

Nesses dois momentos Gonzaga Duque aponta a superficialidade da produção artística que se sente comprometida *a priori* com uma temática específica para que esta conseguisse alcançar a apreciação acadêmica. O crítico evidencia a artificialidade da dinâmica oficial capaz de operar distorções na produção

¹⁸ DUQUE, Gonzaga, *Impressões de um Amador – Textos esparsos de crítica (1882 – 1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 72.

¹⁹ DUQUE, Gonzaga *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888. p.185.

²⁰ DUQUE, Gonzaga, *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929, p. 13.

artística, pois o que estava em curso era a formação de uma “arte oficial”, que mesclava os princípios acadêmicos na fatura pictórica a temas convenientes ao discurso nacional. Nesse sentido, os “*Salons*”, promovidos pelas academias, eram instrumentos de grande poder de consagração, no que se refere à promoção dos artistas. E também da orientação da arte nacional, já que as obras selecionadas eram inicialmente moldadas a partir da sensibilidade do artista, mas norteadas pelos valores e ideais acadêmicos. Muito embora os temas religiosos e as cenas de costumes estivessem presentes nos Salões, a partir da metade do século XIX, a grande maioria das produções se concentrava nos temas nacionalistas e históricos.

Nesse panorama, as batalhas ganhavam maior projeção após a eclosão da Guerra do Paraguai. Isto porque a Guerra impôs à Corte e aos ministérios novas exigências de propaganda positiva, ensejando a criação de uma nova epopéia nacional e, nesse sentido, é relevante notar que a pintura alça-se ao patamar de modalidade artística determinante, fortalecendo ainda mais o modelo de produção das artes por parte do Estado, mediante encomendas públicas. Somente no ano de 1872, o Salão expôs três telas históricas de grandes dimensões, encomendas oficiais: *A batalha do Riachuelo*, *A passagem de Humaitá*, ambas de Vítor Meirelles e *A batalha de Campo Grande*, de Pedro Américo. No Salão de 1879 estes artistas participariam com as telas de grande dimensão *Batalhas do Avahy* e *de Guararapes*. A exposição alcançou recorde de público e dividiu a opinião dos críticos empenhados na eleição da tela mais bem executada.



Batalha do Avahy, 1872-1877

Pedro Américo
Óleo s/ tela, 600 X 1100cm
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

A *Batalha do Avaí* foi executada por Pedro Américo durante sua estadia em Florença. Ao retornar ao Brasil ele expôs primeiramente a obra em um barracão, fora da Academia, já atraindo a atenção do público, antes da exposição oficial. Na *Batalha*, Pedro Américo consegue compor uma tela de grande apelo visual. A paisagem é praticamente inexistente, dando lugar a um imenso campo de batalha. O céu escuro e enuvado é cortado por um rasgo de luz horizontal que aponta para um horizonte claro e harmonioso, longe do combate. De resto, a fumaça e a tempestade oprime os corpos em combate. O primeiro plano é composto por uma massa de corpos combatentes e também combalidos. Grupos de cavalaria assumem a posição de combate com suas espadas e armas em riste. O movimento dos diferentes grupos na cena se organiza em uma forma espiralada, revelando uma ação contínua da luta. Ao ser enviada para o Salão de 1879 a obra teria confronto direto com outra *Batalha* a de Vitor Meirelles que se apresentava no mesmo campo de visão dos espectadores.



Batalha dos Guararapes, 1879
Vitor Meirelles
Óleo s/ tela, 494,5 X 923 cm
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

A composição da *Batalha dos Guararapes* atende a uma proposta visual muito diversa da apresentada por Pedro Américo. A rigor, a tela de Meirelles se divide em dois planos: o primeiro, em que se desenrola a ação humana, e o fundo paisagístico. A cena da batalha é construída no primeiro plano com soldados com espadas e lanças empunhadas, compondo um jogo de linhas diagonais que movimentam a tela. No entanto, as figuras aparecem em poses “congeladas”, provocando uma sensação nítida de ensaio, o que prejudica o movimento total da ação. O segundo plano apresenta a sombra da paisagem recortada no horizonte, compondo com uma luz harmônica e *dégradé*, um campo indiferente à narrativa do primeiro plano.

Ainda hoje é possível observar as duas telas, lado a lado que ocupam a mesma sala do Museu Nacional de Belas Artes. Algumas considerações são imediatas. Fica claro que ambas obedecem a um estilo acadêmico de composição, no entanto, pode-se dizer que Pedro Américo ousa uma forma mais solta e comprometida com o efeito visual, criando um efeito quase cenográfico para a batalha. Gonzaga Duque devia partilhar desta mesma impressão, pois elogia a obra do pintor em *Arte Brasileira*, descrevendo a tela com afinco, como se a batalha se passasse diante dos seus olhos:

Na Batalha do Avaity os progressos do artista são brilhantemente realizados. É a guerra com toda a sua hediondez, com todos os seus crimes, com todas as explosões da sua barbaridade. (...) Quem puder abranger com a vista toda a extensão de um campo de batalha no momento em que a luta está a terminar, há de sentir uma confusão inexprimível. (...) Aqui um grupo, ali outro, além ainda outro e mais outro e ainda mais outros, confusos, movediços, entre ferros que brilham no ar e descem ligeiros, entre relâmpagos de armas de fogo. E esses grupos aumentam de súbito, desenvolvem-se como a rosca de uma serpente que se estende, ou dispersam-se rapidamente à chegada de uma nuvem de poeira, de homens e de cavalos que saltam espantados, relinchando, espumando os freios, corcoveando ferozes, em meio daquele revolto oceano de ferro e fogo.(...)As impressões são rápidas. De um lado, homens caindo, contorcendo-se desesperadamente na agonia de uma morte sem consolações e sem paz, tendo os intestinos à mão que, convulsa, os aperta; outros tombando como figuras de papelão ao sopro do vento(...)

Gonzaga Duque procura valorizar na sua narrativa os pontos altos da composição de Pedro Américo, ou seja, o movimento e ação, que dota a cena de uma

dramaticidade viva tanto na tela, quanto na sua narrativa empenhada em defender a obra da crítica:

É por esta maneira de ver e de sentir que Pedro Américo nos oferece a Batalha de Avaí, que tão grande celeuma despertou na imprensa fluminense e tanta bulha lançou entre os críticos (...). Desenhador do movimento e não da linha, deu a seu quadro um brio magistral e triunfante. Estendeu quanto lhe foi possível a ação, partindo do primeiro plano onde há figuras pintadas com um vigor digno de mestres. E foi precisamente este vigor, esta independência de composição com que ele tratou o quadro que provocou a longa discórdia entre os acadêmicos e os inovadores.

Gonzaga Duque ressalta a “independência” do artista, apostando em um certo individualismo aqui ensaiado por Pedro Américo, como uma possibilidade de confronto com a Academia. Percebe-se inclusive na análise feita pelo crítico, um esforço em enxergar na obra de estrutura inequivocamente acadêmica, uma certa “modernidade” evidenciada na afirmação da individualidade do pintor contra o convencionalismo acadêmico, chegando até mesmo a comparar o artista brasileiro ao romantismo de Delacroix:

Em todas as grandes telas em que a mão segura dos desenhadores do movimento tem deixado traços indeléveis, observa-se, às vezes, uma energia tão cheia de ardidez que parece deslocar para o exagero. É o que se nota nos quadros de Rubens e Delacroix, esses dois grandes expressores. (...) Não será, ainda, conseqüência da febre e do arrojo que se apoderam do artista no momento em que ele procura dar vida à figura?

Gonzaga Duque admira em Pedro Américo a capacidade de sacrificar algumas regras em prol da expressão, do movimento criando uma cena vívida. Se podemos concordar que em algum momento o artista persegue uma intuição artística individual, desconsertando as regras acadêmicas, também é evidente que ele não logra um rompimento definitivo. Não obstante, no raciocínio de Gonzaga Duque, o contraponto a Pedro Américo estava na obra de Vitor Meirelles que investe numa composição de arranjos mais convencionais e seguros. Em *Arte Brasileira*, Gonzaga Duque transcreve na íntegra a carta aberta à imprensa que Meirelles publicou em 1880 como resposta às críticas negativas que sofrera. No trecho abaixo ele apresenta as motivações que o levaram a construir a pintura:

Na representação da batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim, a batalha não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos.

A tela dos Guararapes é uma dívida de honra que tínhamos a pagar, com reconhecimento, em memória do valor e patriotismo daqueles ilustres varões. Meu fim foi todo nobre e o mais elevado; era preciso tratar aquele assunto como um verdadeiro quadro histórico, na altura que a história merecidamente consagra àquele punhado de patriotas que, levados pelo entusiasmo e pelo amor da pátria, se constituíram assinalados beneméritos.

O movimento na arte de compor um quadro não é, nem pode ser tomado ao sentido que lhe querem dar os nossos críticos. O movimento resulta do contraste das figuras entre si e dos grupos entre uns e outros; desse contraste nas atitudes e na variedade das expressões, assim como também nos efeitos bem calculados das massas de sombra e de luz, pela perfeita inteligência da perspectiva, que, graduando os planos nos dá também a devida proporção entre as figuras em seus diferentes afastamentos, nasce a natureza do movimento, sob o aspecto do verossímil, e não com cunho do delírio.

Nas palavras de Vitor Meirelles percebemos que ele se encontra profundamente comprometido com a construção de uma narrativa patriótica, além de partilhar uma convicção estética derivada das propostas neoclássicas consagradas por privilegiarem o isolamento da composição para que a obra se harmonize no todo e funcione como um ideal de beleza que visa a permanência.

Gonzaga Duque diverge desta concepção e lamenta em Vítor Meirelles justamente a falta de ousadia, ironizando a composição do artista e explicitando o seu convencionalismo acadêmico, dado ao gosto comum e da crítica:

Conclui-se, pelo que fica exposto com a máxima imparcialidade, ser o quadro da batalha dos Guararapes uma obra que, para satisfazer às exigências da crítica, necessita de uma longa abstração no seu conjunto, quer isto dizer, para avaliá-lo torna-se necessário um instinto de gastrônomo: é preciso dividir a ação, separar os grupos, isolar as figuras e tomar cada qual de per si para, vagarosamente, esmiuçadamente, notar-se-lhe as boas qualidades.

Aos olhos de Gonzaga Duque, Vítor Meirelles padece da falta de um vigor formal capaz de romper com a previsibilidade acadêmica inculcada na sua obra. Pois o que não lhe faltava era afinco e dedicação. Para realizar a *Batalha dos Guararapes* o pintor empreende farta pesquisa histórica, chegando a visitar Pernambuco para fazer anotações da topografia do terreno onde se deu a batalha. Estudou pinturas históricas de Rembrandt e outros mestres holandeses e elaborou um sem-número de desenhos e croquis para fazer a pintura a óleo, consubstanciando quatro anos de trabalho ininterruptos. E nesse ponto, Gonzaga

Duque reconhece o seu esforço: “*Trabalha com um a ferro sem limites, trabalha todos os dias, metódico, calmo, paciente; e tendo aprendido a idolatrar a forma, a pureza da linha, nunca tentou abandonar este culto, porque, para tanto, fora preciso partir o coração.*” O crítico porém percebe que o seu esforço não surte o resultado pictórico inovador:

Toda obra produzida por este artista é, pois, uma obra vagarosa, cuidada, caprichada no arabesco, de colorido bem combinado, em suma, correta. (...) Não será, nunca, uma obra extraordinária, opulenta de vigor, audaciosa, sincera, espontânea, vivificada por esse clarão estranho que se intitula o gênio. Não, isto nunca.

Ora, o que temos aqui é uma divergência de compreensão da arte e da dimensão que esta ocupa, e deve ocupar, no mundo. À oposição do “fim nobre e elevado” empunhado por Vítor Meirelles, Gonzaga Duque ergue as noções de “audácia, vigor”. Ele faz distinção entre uma obra executada com rigor técnico e aquela que é fruto da sinceridade e espontaneidade. Segundo ele, são estes últimos atributos indispensáveis ao gênio. Ao referir-se a um certo “clarão estranho” Gonzaga Duque revela-se capaz de captar certa sensibilidade moderna, embora ainda não conseguisse formular seus postulados. Na continuação do seu texto, ele dá vazão ao desejo de experimentação artística quando critica o modo de execução do pintor: “*Um acessório qualquer, uma jóia em vestimenta de dama, uma condecoração na casaca de um cavalheiro, custam-lhe tanto tempo quanto é preciso para um pintor moderno executar uma boa mancha.*”

Essa “boa mancha”²¹ que seria executada por um pintor moderno, é uma referência de Gonzaga Duque às experiências pré-impressionistas que já eram de conhecimento do crítico. No *Arte Brasileira* o escritor cita as novas “vagas” na

²¹ Em *Mocidade Morta*, Gonzaga Duque trata o assunto de maneira cômica: “*O gorduchito sorriu, frisando a finura do seu entendimento de artista moderno. _ Está em mau lugar... chegue-se mais para aqui... mais um pouco... olhe agora.*

Camilo observou:

_ Hum! Sim. Vejo melhor. É um rio com dois barcos...

_ Nada...nada...É uma estrada... Lá estão dois bois... Repare com atenção... Não vê uma árvore ao fundo?

_ Uma árvore?

E Camilo apertava as pálpebras movendo a cabeça, inclinando o busto para trás. _ Uma árvore!...Hein? ... uma árvore! (...) Então aquilo lá no fundo é uma árvore?

_ Com certeza! Você sabe que a escola moderna tem dessas coisas, não detalha, é tudo simples, manchas e tons.”

DUQUE, Gonzaga, *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 102.

pintura protagonizadas por Courbet, Corot, além de se referir aos feitos de Manet e Monet em artigos publicados em jornais na mesma época. Aproximando-se do movimento de Pedro Américo e afastando-se de Meirelles, está colocada na visão do crítico uma propensão à valorização de uma sensibilidade modernizadora da arte.

Ademais, a arte de Vítor Meirelles prescindia dessas qualidades, na medida em que estava comprometida com os valores acadêmicos e que encampava o sonho nacionalista e o ensejo de enaltecer a nação. Quando o pintor devota a sua obra em nome do “valor da memória” e do “patriotismo”, percebemo-lo como um artista comprometido com um discurso moralizante da arte. Gonzaga Duque vai cobrar do artista uma pintura que se afastasse do substrato acadêmico e de conteúdos programáticos. Antes de tudo, era preciso se ter liberdade para pensar e para se criar arte. É nesse sentido que Gonzaga Duque escreve em tom de alerta contra a temática nacionalista, que tende a dominar a produção artística e que, por sinal, era encampado por alguns setores sociais mais conservadores, inclusive pela imprensa.

O periódico *O Paiz*, importante publicação do período, por exemplo, foi um grande difusor do ideal nacional. As seções *Artes* ou *Artes e artistas* evidenciavam o intuito de valorizar a produção artística ligada às instituições oficiais e construir uma identidade nacional. Uma prática fortalecida, sobretudo após a proclamação da república, quando se fazia necessária a construção de uma imagem ideal e coletiva de história brasileira de forma a encampar e legitimar o novo governo.

Podemos tomar como exemplo ilustrativo um dos artigos de Oscar Guanabario, que colaborava freqüentemente com a seção de artes de *O Paiz*. Este artigo fora publicado em dezembro de 1887 e fazia referência à exposição do projeto do monumento equestre do General Osório, de Rodolfo Bernardelli:

Nas linhas avançadas o fogo nutrido dos atiradores já cessou; a massa inimiga formidável cresce como a onda agitada pêlos terremotos, e a voz seca e imperativa do comando ordena — ao centro reunir — abrindo claros onde as pesadas carretas de artilharia assestam os seus instantâneos vulcões de morte.(...)

Então a pena da história, aberta a página dos heróis da guerra, inscreve um nome, que desce às plagas onde impera o Paraná e se derrama por todo o continente austral.²²

Fica claro nas linhas do autor o entendimento da arte como uma missão gloriosa; ao artista cabia a honra de perpetuar a imagem dos grandes personagens da história oficial. A imprensa também dava uma contribuição valiosa, encarando uma "missão" ²³paralela àquela de artistas como Bernardelli, responsáveis pelos monumentos públicos dedicados à história da pátria de dar à arte um sentido pedagógico. Agregava-se, portanto, ao crítico de arte uma função educativa, tanto para formar uma cultura visual coletiva, uma imagem unificada representando o nacional e a história brasileira, como para elevar o "gosto artístico" do público, o gosto estético. Nesse movimento, o país estaria caminhando para sua integração e progresso, tendo atrás de si um passado glorioso, e diante de si um futuro grandioso.

A valorização da “glória nacional” evidencia o caráter pedagógico que se propunha à arte naquele momento, que se coadunava particularmente aos princípios da filosofia positivista. E não podemos ignorar o papel marcante que as idéias de Comte tiveram nesse período. Através do lema *savoir pour prévoir, afin du pouvoir* podemos depurar o valor que o Positivismo conferiu ao conhecimento e à ação formativa. A idéia do progresso era associada ao postulado da ordem como condicionadores de uma nação, lema da nossa bandeira, e angariou

²² GRANGEIA, Fabiana Guerra, *A Crítica de Arte em Oscar Guanabara: Artes Plásticas no Século XIX*, In: *19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume I, n. 3, novembro de 2006. Site: <http://www.dezenovevinte.net/>

²³ Em *Mocidade Morta*, Teléforo é um pintor acadêmico e nacionalista detestado pelo crítico de arte Camilo, uma forma que Gonzaga Duque encontrou para tratar de forma irônica a crítica que louva este gênero de pintura, e de pintor:

“Por este sábado de outubro, flava manhã de sol e alta alegria azul de céu aberto. Teléforo de Andrade, dignitário da Rosa, palma da Academia de França, resplandecente de várias nobilitações estrangeiras, expunha à admiração patricia o seu novo quadro, um vasto painel estendido por quatorze metros, contando doze de altura, ‘pincelado a gênio, com maravilhosas nuances de tons e admirável composição de linhas à clássica’. (...) Esta obra rara, estardalhaçante de reclamos, tantaneada do jornalismo indígena, anunciada por epígrafes a gordo normando em louvores escorrendo, colunas abaixo, com trestalos regozijantes de adjetivação pirotécnica, a primeira da decantada série que o seu famoso talento educado na Europa se propunha a produzir para o glorioso renome das armas imperiais nas façanhas bélicas de 1865 a 1870, teve a consagração de um panteão de pinho, ao molde do Agripino, enorme como uma rotunda e vistoso de frescas brochadas de gesso e oca.”

DUQUE, Gonzaga, *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 19.

inúmeros seguidores da intelectualidade da época, sobretudo os militares. Nesse contexto, o Positivismo valoriza o discurso histórico, compreendendo que é preciso estudar e organizar uma sociedade para depois reformá-la.

No romance *Mocidade Morta* Gonzaga Duque expõe sua opinião sobre a orientação positivista na arte por meio do diálogo entre o crítico de arte Camilo Prado e o Dr. Pais Ferreira. Este se apresenta como responsável pela Direção das Obras Municipais (percebemos nas entrelinhas o ensejo da sátira ao governo) um personagem caricato que defende o positivismo, o naturalismo e a concepção de uma arte “útil”:

_ Eu sou dos que pensam que a arte tem uma missão nobre. O inútil não existe. (...)

O nosso dever é este, é o de reunir a arte à ciência, num consórcio enobecedor...”

Camilo Prado se enfurece:

_ Rendo graças à Deus por não estar armado!... Senão ... teríamos uma tragédia _ Pais Ferreira no necrotério...²⁴.

É evidente a limitação que este esquema impunha ao desenvolvimento artístico do país. E nesse sentido é significativa a censura que Gonzaga Duque dirige às pinturas históricas que estariam a serviço de um ideário alheio ao desenvolvimento subjetivo da pintura.

Ainda que defenda a idéia de uma arte brasileira, o crítico interessa-se pela fundamentação da arte brasileira numa perspectiva cultural histórica. Ainda no *Arte Brasileira* ele tenta explicar as dificuldades de se desenvolver uma arte brasileira. No primeiro capítulo, cujo título é *Causas*, ele discorre sobre um histórico de dependência colonial que havia resultado num povo inculto e despreparado inclusive para pensar e se expressar genuinamente. Ele denuncia as origens nocivas do colonialismo, pelo qual a decadência de Portugal teria sido transmitida ao “organismo social brasileiro”, transformando-nos em “um povo enfraquecido e beato, que pedia instantaneamente a edificação de conventos para as freiras, como famintos pedem pão.” Nesse mesmo sentido ele censura a Missão Francesa, que, aos seus olhos, representou um desvio de percurso em relação ao

²⁴ DUQUE, Gonzaga, *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 92.

que estava sendo gestado até então, embora, mais tarde ele reconheça o mérito da colônia *Le Breton* de ter trazido dignidade para a arte brasileira, eliminando “as prevenções deprimentes de uma sociedade rudemente ocupada com coisas utilitárias”²⁵.

Vale notar que o alvo do crítico é a superficialidade do processo de produção de uma certa arte brasileira, que se esforça em consagrar o índio e o negro como personagens nacionais por excelência, quando comenta, por exemplo, a produção de Rodolfo Amoedo na exposição de 1909. Aqui, ele valoriza especialmente a apresentação de temas mais contemporâneos, fazendo contraponto à tela Marabá:

imbuído no indianismo ainda vaquejante da literatura pátria, que foi uma reação contra a influencia espiritual da ex-metrópole, pôs na tela a Marabá, que Gonçalves Dias, linda e romanticamente, eternizou no fulgor rítmico de seus versos. Mas por fim, o indianismo foi vencido pela força assimiladora dum meio superior.²⁶

Nesse trecho, o crítico se posiciona contra os limites de uma temática imperativa, contra o limite da tematização brasilianista que acabaria por impor aos artistas um repertório de valores com os quais a arte deveria se comprometer com vistas à formação de uma “identidade” nacional. Gonzaga Duque entende o nacionalismo como um corpo definido de idéias com finalidade normativa, o que cerceava a liberdade criadora e, ao imaginar um “meio superior”, ele está, na verdade, intuindo a autonomia da arte. Isto porque Gonzaga Duque cultivava um certo refinamento crítico capaz de sobrepor qualquer tentação óbvia de regionalismos ingênuos e limitadores. E foi nesse sentido que Gonzaga Duque discursou na abertura da Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em 1908:

Falta-lhe o cunho, a marca nacional? Mas, senhores, a arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem de uma tentativa de uma escola. (...) Mas, se o povo se afirma por uma clara, definida aspiração nacional, se os fatores de sua formação lhe transmitiam intensamente o seu sentir, o seu modo de ser; se a sua expressão depende de uma só

²⁵ DUQUE, Gonzaga, *Discurso pronunciado na Exposição nacional de 1908 na seção de Belas Artes*.

²⁶ *Ibidem*, p. 12.

língua, embora adaptada e corrompida, este povo vai ter, indubitavelmente a sua arte.²⁷

Gonzaga Duque tem a compreensão de que a arte do país resulta de um processo além do próprio sistema das artes e, portanto chama atenção para a necessidade de se criar uma cultura estética que possa interpretar o que vê. Ele discursa em prol da revitalização da arte brasileira, no esforço de desvinculá-la dos clichês vigentes, para que esta fosse fruto de uma reflexão mais ampla.

E nesse sentido, o nosso crítico se aproxima do pensamento de Machado de Assis, expresso claramente no *Instinto de Nacionalidade*, ensaio publicado em 1873. Machado realiza um panorama analítico da literatura brasileira à sua época, no qual ele adverte que o espírito nacional não se restringe ao registro dos aspectos exteriores, “nas obras que tratem do assunto local”²⁸, e portanto, este compromisso temático não deveria ser exigido do escritor, mas sim um certo “sentimento íntimo que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando se trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. Gonzaga Duque, assim como Machado, persegue um instinto. Ambos pretendem uma atuação intelectual mais ampla que se valesse dos recursos acumulados no ocidente para atualizar a cultura brasileira. E, para isso, reivindicam a liberdade da qual o artista deve gozar para interpretar o mundo da maneira que lhe aprouver.

Quando Machado se refere a “um certo sentimento íntimo”, ele chama a atenção para a autonomia subjetiva. Aqui estamos diante da proposta de certa individualidade artística, que apenas seria garantida a partir da constituição afirmativa do sujeito. Se considerarmos o espectro artístico europeu, podemos perceber o papel fundamental que o Romantismo desempenhou quanto à liberação e à subjetivação da arte. Mas como já vimos, o programa romântico não se desenvolveu em sua plenitude no Brasil. Este aspecto é relevante na medida em que a ausência de uma reflexão aprofundada incidiu na falta de condições da constituição da emancipação do sujeito. De fato, a constituição da subjetividade

²⁷ PONTUAL, Roberto, *A arte brasileira contemporânea*; coleção Gilberto Chateaubriant. Rio de Janeiro, Ed. Jornal do Brasil, 1976, p. 28.

²⁸ ASSIS, Machado de, *Instinto de Nacionalidade*, in: Afrânio Coutinho – org: *Caminhos do Pensamento Crítico*, Pallas/ MEC, Rio de Janeiro, 1980.

não esteve em curso no Romantismo brasileiro, o que concorreria para forjar uma experiência moderna incipiente.

Tanto Gonzaga Duque quanto Machado percebem essa “lacuna” e insistem na emancipação temática como uma experiência necessária para uma produção artística plena e legítima, vislumbrando que isso não seria alcançado enquanto a arte se comprometesse com funções estatais ou assimilasse um cunho nacionalista. É nesse sentido que Gonzaga Duque chama atenção para o sujeito moderno e independente, como ele próprio atuara, traçando uma estratégia de, como ele mesmo se definiria franco-atirador-literário²⁹.

²⁹ LINS, Vera, *Gonzaga Duque, a estratégia do franco atirador*, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1991, pg. 157.

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 academias¹” 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 prouberam 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 tempo². Aqui no Brasil, o movimento simbolista se organizou na última década século XIX, protagonizado por jovens que buscavam

¹ 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.

² “(...) 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.³

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

³ 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.⁴

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 humana⁵ (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.

⁴ 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.

⁵ 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*”.⁶

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*”⁷. 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*

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

⁷ “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...*⁸ 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?*⁹

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

⁸ “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.

⁹ 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.”¹⁰

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 industrializado¹¹ 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

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

¹¹ 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”.¹² 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

¹² 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 um¹³. 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.”¹⁴

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

¹³ 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.

¹⁴ *Ibidem*, p. 150.

composição¹⁵: “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.”¹⁶

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”¹⁷.

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

¹⁵ 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.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ 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 Vitor 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.¹⁸

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 sedças 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

¹⁸ 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.¹⁹

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*”²⁰. Ora, essa referida “maneira de ver” implica justamente num posicionamento subjetivo específico, uma nova relação do artista em relação ao

¹⁹ Ibidem, p. 138.

²⁰ 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 Barreto²¹

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

²¹ 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.²²

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.*”²³

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 atizar 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

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

²³ 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”²⁴, 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,

²⁴ 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 indiferença²⁵.

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*²⁶, 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

²⁵ 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.

²⁶ 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.²⁷

Percebe-se na crítica de Gonzaga Duque uma abordagem cultural que o leva a defender uma certa concepção de modernidade apoiada na tradição. Quando Baudelaire²⁸ 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

²⁷ Ibidem, p. 76.

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

sensibilidade moderna²⁹. 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.³⁰

²⁹ 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.

³⁰ 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 Vítor 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.”

4.

Belmiro: o pintor da modernidade à brasileira

Vimos que o pensamento estético de Gonzaga Duque se apóia fortemente na concepção de arte simbolista e que o crítico absorve esta influência como uma possibilidade de captação da sensibilidade moderna. Nos seus escritos Gonzaga Duque refere-se algumas vezes à estética decadente como uma proposta para “refletir a imagem desse mundo spleenético” – *spleen* expressa a vertigem, o tom veloz da vida moderna – afirmando que “ela não aproveita senão o que interessa à vida”¹. Se a simbologia, a ambigüidade e a experimentação formal se tornaram clichês do simbolismo, a preocupação filosófica com a condição humana constitui sua marca, e base de seu questionamento crítico ao cientificismo e ao progresso tecnológico que traziam um materialismo ostensivo a reboque. Assim, é possível se detectar no Simbolismo um empenho em conectar-se ao que era considerado essencial:

Preciso será estudar apaixonadamente, ver tudo, observar tudo, desde os cantos mais despidos, mais pobres da natureza, até o ultramar luminoso dos céus, em seco verão (...) Daí, desse tumultuar de audácias e paixões, ergue-se o inovador, não com o aspecto quixotesco de um gênio romântico, mas simplesmente com a autoridade de um individualista.

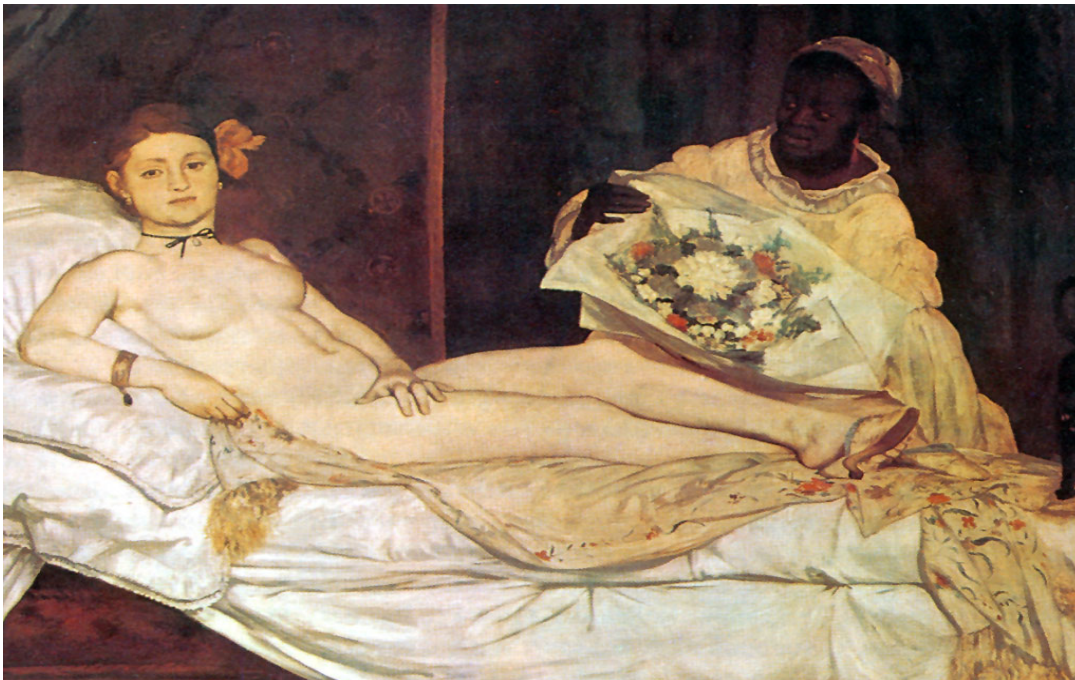
Aqui encontramos um Gonzaga Duque incitando aos artistas a cultivar a vida plena, assumindo o perfil explorador e audacioso. Nota-se que a formulação inicial do argumento assemelha-se muito com o postulado romântico, que enaltece o sublime da natureza. Conta-se que os românticos alemães colocavam uma venda nos olhos para se obrigarem a imaginar antes de ver. Essa vocação imaginativa está presente nos simbolistas e é enaltecida no final do trecho quando Gonzaga Duque evoca o tom autoral do artista. Em outro momento ele se indaga: “*O que se quer de um artista? O que ele tem na imaginação.*”² Gonzaga Duque (e antes Baudelaire já havia apontado) conclui que não bastava pintar com os olhos, era preciso pintar com o pensamento. A expressão do sujeito singular era a condição inovadora na arte, o artista deveria agir de “*em acordo com sua independência*” para ser “*o revolucionário valente de uma época, como Edouard Manet (...)*”.

¹ DUQUE, Gonzaga, *Graves e Frívolos* (Por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 59.

² DUQUE, Gonzaga, *Contemporâneos*, Typ. Benedicto de Souza, Rio de Janeiro, 1929.

Gonzaga Duque reverencia Manet pela sua “valentia”, sua coragem em romper com o meio e criar uma arte independente. O artigo acima referido data do ano de 1882 e Manet havia falecido oito anos antes. No entanto, sua obra ainda causava impacto no cenário artístico europeu e nos trópicos esse reboiço já começava a se fazer sentir. Vale a pena, portanto, nos determos um pouco mais no percurso deste artista.

Quando *Olympia* foi exposto no Salão de 1865, Manet sofreu toda sorte de hostilidade. Para se ter uma idéia da dimensão do escândalo, a imprensa recomendava a jovens e mulheres grávidas a “evitar esse espetáculo”. Aos olhos da crítica, a figura era ignóbil e obscena., como mostra um artigo da época: “*Não sei se o dicionário de estética francesa contém expressões para caracterizá-la (...) seu rosto é estúpido, sua pele cadavérica (...) e seu criador, um troglodita que pinta mulheres verdes com pincéis de limpar urinóis*³”.



Olympia, 1865
Édouard Manet
Óleo s/ tela, 130,5 X 190 cm
Musée d'Orsay – Paris

Por que a tela era tão incômoda? Criticava-lhe primeiramente o seu modo de execução, pois, sem dúvida, Manet inaugurara uma linguagem visual própria: os

³ BROMBERT, Beth Archer, *Edouard Manet – Rebelde de Casaca*, Editora Record, Rio de Janeiro, 1996, pg. 182.

traços figurativos são simplificados, dispensando o esforço em pintar os detalhes. Ele concentra sua energia nas formas expressivas. A luz em Manet também é singular: distribui-se na tela por igual, impossibilitando uma localização temporal. Não conseguimos precisar se suas telas retratam o dia ou a noite. O artista aboliu o *chiascuro*, jogando com uma luz que não tinha início nem fim e sem essa passagem de luz, a tela prescinde da profundidade renascentista. As figuras se precipitam para a superfície da tela e, então, a luz contribui para o caráter imediato e presença marcante dos seus elementos figurativos. Em Manet, o espaço ganha um novo valor, constituindo uma inovação formal que causava estranhamento ao olhar crítico. Não obstante, a subversão de *Olympia* também estava em outro nível significativo. A escolha de Manet foi antes de tudo apresentar um tema moderno, e buscou uma referência muito presente no inconsciente coletivo parisiense da época: a “*Olympia*” era uma cortesã, figura comum nas ruas de Paris. O título “*Olympia*” inclusive era um codinome muito comum entre as mulheres do *metiér* da época. Manet escolheu representar o tema de forma direta, não utilizou nenhum eufemismo para apresentar esta personagem. Ainda que mais tarde se tenha evidenciado a inspiração do artista na famosa obra Ticiano⁴, Manet deixa clara a sua intencionalidade em não dar um caráter histórico a este tema. Ora, a *Vênus de Urbino* era envolta numa atmosfera etérea e, de certa forma, inocente. A *Olympia* de Manet não tinha nada de deusa, era antes de tudo humana. O seu olhar é direto e desinibido, demonstrando total indiferença ao mundo. O animal aos seus pés é um malicioso gato preto, e as flores trazidas pela criada indicam muito mais um trato de amantes do que um casamento. A personagem, ao centro, evoca os elementos periféricos, objetos de fetiche e *voyeurismo*, ela própria opera no registro de objeto de troca, ou melhor, no registro de mercadoria, que tem um valor preciso no mercado dos afetos.

⁴ Somente trinta anos após a morte de Manet é que se apontou a relação entre a *Olympia* e a *Vênus de Urbino* de Ticiano, que estava disponível no Uffizi de Florença. Manet copiou o quadro em 1856 – Ver “*The meaning of Manet’s Olympia*” por Theodore Reff in *Gazette des Beaux Arts*, 63, Paris, 1964.



Vênus de Urbino, 1538
 Vecellio Ticiano
 Óleo s/ tela, 119 X 1 65cm
 Galleria Uffizi – Florença

A “Vênus” moderna transpira vulgaridade, mas também expressa certa austeridade. Ela não é uma vítima. Seu corpo serve ao “escambo amoroso”, mas ela tem o controle deste jogo. No entendimento de Manet, “Olympia” é sintoma do tempo moderno no qual a produção e circulação de mercadorias move o mundo. Ela domina essa lógica moderna e encarna o modelo de indivíduo que alcança o autocontrole e a auto-suficiência. Manet esvazia essa figura de qualquer transcendência espiritual. Sua tela encarna o seu presente histórico prescindindo a tradição dos costumes e profundezas morais. Seu tempo é da opulência burguesa, sem problemáticas existenciais de segunda ordem. Nada tem uma importância além da sua própria representação. A luz que se distribui uniformemente pela tela em *Deujener sur l’herbe* coloca em exata igualdade de representação os elementos da natureza e as personagens humanas. Aí não existe mais uma hierarquia entre as representações. Igualmente, a tela *Execução de Maximiliano* apresenta uma óbvia referência visual ao quadro *Três de maio*, de Goya. Mas se a obra do espanhol apresenta o ápice de uma cena dramática, em *Maximiliano*, Manet indica todo seu desprezo pela pintura histórica, tratando o acontecimento de forma irônica: um imperador sendo fuzilado como um peão caindo no tabuleiro de

xadrez. Pouco importa o tema escolhido, Manet o reduz à medida ordinária, esvaziando a tela de qualquer drama ou tensão. Esse era o mundo que o artista captava, com desdobramentos que transcendiam o protagonista, e não um passado distante mitificado. Portanto, considerar Manet como um artista moderno significa levar em conta a denúncia desse esvaziamento da retórica. Sua obra anuncia um novo tempo em que o homem abandona sua condição espiritual e passa a experimentar uma existência ordinária, desprovida de significações ulteriores. A arte de Manet cumpre um diagnóstico agudo do seu tempo.

Aproximando as nossas lentes do cenário artístico brasileiro, notaremos que o debate conceitual não levantava esses aspectos críticos acerca da modernidade. Podemos observar que no Brasil, o jogo dialético entre as produções artísticas e os fenômenos sociais, políticos e econômicos diluiu-se na importação de modelos filosóficos e estéticos que na sua origem correspondiam a questionamentos sociais efetivos. Dessa maneira, as críticas operadas no ambiente cultural brasileiro que aconteciam prioritariamente no espaço literário⁵, reportavam-se às mazelas sociais que sempre existiram; não mantinham necessariamente alguma relação com a modificação no modo de produção econômica e, por conseguinte, com a alteração na organização social que este é capaz de engendrar.

Vimos que a pintura de Manet reflete questões que estavam sendo gestadas acerca da modernidade, marcada pela velocidade das mudanças tecnológicas, econômicas, sociais, culturais e do cotidiano enfim, e, sobretudo, na forma como o homem passa a estar e transitar nesse mundo. Manet evidencia um novo posicionamento do artista com a realidade, instaurando na arte uma interação sujeito-objeto diferente da que havia se estabelecido na ordem acadêmica. Esse novo sujeito não é mero captador da realidade; ele critica, ele questiona, ele transfigura enfim o que vê instaurando uma nova realidade na tela, a partir de uma linguagem formal própria. Alguns dos escritos de Gonzaga Duque deixam transparecer uma inquietação de que uma nova relação sujeito-objeto se estabelecesse na arte brasileira. Camilo Prado, personagem *alter-ego* de Gonzaga

⁵ Antônio Cândido levanta a importância de movimentos literários como o Naturalismo como forma de crítica social e também uma certa literatura investigativa de viés sociológico que ajudaria a descobrir o Brasil em obras como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Duque em *Mocidade Morta* explicita o desejo de Gonzaga Duque de experimentar novas sensações diante da banalização e da trivialidade da arte corrente:

"Nós precisamos termos novos como de novas sensações. Há quase cem anos que consumimos os legados literários da língua. Estão exaustos esses acervos."

Porém, o movimento crítico de Gonzaga Duque é tateante. Ele persegue essa "forma moderna", mas não é capaz de formular seus preceitos com clareza; Camilo também expressa a busca uma pintura "inusitada", sem conhecer o "seu colorido". Isso explica em grande medida o empenho de Gonzaga Duque em equiparar a produção local e a européia, como, por exemplo, no artigo publicado em 1882 em que ele analisa o *Retrato do Sr. ***, de Belmiro de Almeida, comparando-o à Manet: "*O retrato que o Sr. Belmiro expõe mostra a tendência que ele tem para a escola de Manet. Os seus golpes de pincel ainda são tímidos, ainda não possuem o vigor audacioso da moderna escola, mas o artista já se manifesta individual e ainda mais sabendo dar vida aos retratos (...)*"⁶.

Gonzaga Duque caracteriza a censura à arte de Manet como uma "gritaria incômoda das condenações inconscientes" e constata satisfeito que "(..) *Manet, com sua elegância, com sua escola, vai impondo-se, e assim será sempre com aqueles que, como ele, tiverem na sua pintura a nota do individualismo, a nota da vida.*"

O individualismo é o que une Manet e Belmiro aos olhos do crítico, ainda que o pintor brasileiro ainda não tivesse alcançado o modo de execução adequado. Os "golpes do pincel" citados por Gonzaga Duque é uma clara referência ao modo de pintar impressionista, no qual o crítico creditava a possível renovação artística. O próprio romance *Mocidade Morta* gira em torno de um grupo de pintores, *Os Insubmissos*, que, rebeldes à arte acadêmica, trariam "a nova arte do *plein air* às terras cariocas". Se nos remetemos à reflexão que Argan faz sobre o Impressionismo essa expectativa fique mais clara:

⁶ DUQUE, Gonzaga, *Impressões de um Amador* – Textos esparsos de crítica (1882 – 1909), Org. LINS, Vera e GUIMARÃES, Júlio. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 56.

O ponto de fratura relativamente à tradição remonta a cerca de 1870, quando os impressionistas se propuseram reduzir a arte à reprodução imediata da sensação visual. O seu alvo não era certamente o decalque mecânico, a competição inútil entre o olho e a objetiva fotográfica: o que eles queriam averiguar e revelar era a relação despreconceituosa, incondicionada, autêntica do sujeito em contato direto com a realidade, o objeto.⁷

Novamente, voltamos a nos remeter a uma nova relação sujeito-objeto, preconizada na arte de Manet. Gonzaga Duque afirma que alcançariam a nova arte aqueles que, como o pintor francês, tivessem a “nota da vida”, aqueles que se embebessem do real. “Captar o seu próprio tempo” é o mandamento para o artista moderno, ditado por Baudelaire e reforçado por Gonzaga Duque. Para Baudelaire o belo não é mais o eterno, e sim contingente; não deve ser buscado na natureza, mas na sociedade; o belo é “a expressão mais recente e atual”, e a arte consiste em “uma concepção conforme à moral do século”. Evidentemente, a faculdade crítica que capta “o belo no moderno” é a sensibilidade; e como a natureza não é “moderna”, o belo não é uma qualidade da natureza, e sim da sociedade, nas relações mundanas.



Arrufos, 1887
Belmiro de Almeida
Óleo s/ tela, 89 X 116 cm
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

Ao analisar
Arrufos,
outra tela
de Belmiro
de Almeida,
Gonzaga
Duque
reverencia a
contemporaneidade do
assunto
tratado na
tela. Essa

pintura, executada numa época em que só contavam os assuntos históricos, as

⁷ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.p. 107.

cenas bíblicas, as grandes batalhas ou os retratos de comendadores, representou certo rompimento com a tradição: Belmiro enfrentava um tema comum, do dia-a-dia de tantos casais. E, nesse caso, a chave de aproximação entre Belmiro e a arte de Manet é a contemporaneidade:

É um episódio doméstico, uma rusga entre os cônjuges. (...) Os assuntos históricos têm sido o maior interesse dos nossos pintores que, empreendendo-os, não se ocupam com a época nem com os costumes que devem formar os caracteres aproveitáveis na composição dessas telas. Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que compreendendo por uma maneira clara a arte do seu tempo, interpreta um assunto novo. (...) É desta arte que o povo necessita porque é a que lhe fala intimamente das alegrias e decepções, cujos sulcos ainda permanecem em seu coração. As grandes telas históricas, os assuntos militares, os bíblicos, as alegorias, pertencem ao muro dos templos, dos edifícios do Estado, dos quartelamentos.⁸

Arrufos representa um casal, num cômodo ricamente decorado vivenciando uma dessas discussões tão comuns nos casamentos. Ela, debruçada sobre o sofá, parece em pranto; ele, imperturbável, tem fixados os olhos na fumaça do seu cigarro. No chão, desfolhada, uma rosa. Gonzaga Duque (que, aliás, posou para a figura masculina da composição), meditou longamente sobre *Arrufos*, em seu livro *Arte brasileira*, escrevendo, entre outras coisas:

Da esposa, debruçada sobre o divan, vê-se apenas o perfil, mas ouve-se-lhe os soluços que fazem estremecer o seu corpo. Debaixo do seu vestido foulard amarelo percebe-se o colete, o volume das saias, os artifícios exteriores que a mulher emprega para dar harmonia à linha do corpo. Na fimbria do vestido a ponta do sapatinho de pelica inglesa ficou esquecida, sobre o tapete do assoalho, como se propositalmente, animado por estranho poder, tomasse aquela atitude para contemplar a rosa que caiu do peito da moça e jaz no chão, melancolia desfolhada, quase murcha, lembrando olorenta alegria que se despegara do coração da feliz criatura naquele tempestuoso momento de rusga. E o esposo, um guapo rapaz delicado e forte, num gesto de indiferentismo, atende a tênue fumaça que se desprende do charuto, levantando-o entre os dedos, em frente ao rosto.

Aqui Gonzaga Duque dá valor ao recorte da cena doméstica. *Arrufos* é de fato uma obra-prima de observação psicológica. E a consideração do crítico aguça a nossa sensibilidade para penetrar nesse espaço íntimo, lugar dos conflitos e decepções afetivas. À semelhança de *Olympia* (guardada as devidas proporções), a tela de Belmiro de Almeida causou escândalo no meio artístico brasileiro. Gilda de Mello e Souza pondera que isto ocorreu porque a tela consubstanciou “a

⁸ Ibidem, p. 190.

introdução revolucionária, na pintura da época, do tema do adultério” num meio acostumado a assistir cenas familiares, telas religiosas, ou batalhas grandiosas: “*A pruderie da crítica tomou sempre como uma disputa conjugal, mas na verdade ela representa a introdução revolucionária na pintura da época do tema do adultério, tão explorado pelo vaudeville, pelo folhetim e pela caricatura de costumes*”⁹.

Assim como *Olympia*, o tema escolhido por Belmiro também não fazia parte do rol dos temas considerados “nobres” ou familiares. Desmistificar os costumes, as convenções, as regras sociais previamente estabelecidas deve ter, de fato, abalado o *status quo*. Penetrar na intimidade do casal e descortinar os segredos de uma instituição que preza pela boa aparência como é o casamento na sociedade do século XIX era no mínimo motivo de incômodo.

Vale ainda notar que a valorização do espaço íntimo, em contraponto com o público também é um fenômeno tipicamente moderno. A diferenciação entre o público e o privado está no centro de toda a teoria política moderna. A rua, o local da sociedade moderna por excelência, é o lugar dos conhecidos, do entretenimento e do trabalho. A casa é o lugar da família, onde se preserva a moral e a tradição, a célula que garantiria o bom funcionamento do Estado, em última instância. Mas a aparente ordem e serenidade guardam a inquietude de sentimentos e desejos secretos. O século XIX descortina a dimensão psicológica do homem expondo os conflitos existenciais camuflados pela aparência dos bons costumes¹⁰. O individualismo exacerbado no homem moderno o conduz em busca da felicidade, ocasionando conflitos entre o desejo pessoal e o compromisso com uma conduta pública exemplar. O espaço privado envolve o psiquismo de uma outra ordem, uma atmosfera íntima tão bem captada pelos romances de Machado de Assis.

A tela de Belmiro também retrata um momento íntimo, o registro de um universo privado que contrasta com as grandes narrativas históricas. O que está em valor

⁹ SOUSA, Gilda de Mello, *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1980, p. 244.

¹⁰ “*A produtividade que marca o século XIX disciplina moralmente o homem e o corpo privado.(...) A construção da figura pública traduz a tensão entre o pragmatismo, o utilitarismo e o desejo, a emoção.*”
PERROT, Michelle, *História da Vida Privada IV*. São Paulo: Editora Schawrcs, 2001, p. 177.

em *Arrufos* é a força representativa de um momento prosaico capaz de evocar a empatia do observador pela sua propriedade emotiva e humana. Muito mais do que “pintura de costumes”, existia a preocupação de se ressaltar a individualidade, a personalidade, a dimensão conflituosa do ser humano e também o questionamento dos preceitos que organizava a sociedade.

Mas Belmiro não trata o assunto de uma forma grave. Muito pelo contrário, o tom displicente que adiciona à figura masculina imprime um tom irônico à cena. A figura apresenta uma plácida indiferença ao desespero da mulher, calmamente apreciando seu cigarro com uma mão enluvada e a outra não. A sátira marcou a carreira do pintor que também foi autor de diversas gravuras de caricaturas no seu percurso artístico. Gilda de Mello Sousa valoriza o tom versátil e bem humorado que Belmiro de Almeida imprime em suas obras e especialmente em *Arrufos*, observa que “(...) *o que faz com que essa obra, de rigorosa fatura acadêmica, não naufrague no tom anedótico e no convencional é o tom docemente irônico com que a cena é focalizada.*”

Dessa forma Belmiro consegue expressar em suas telas um tom pessoal, uma forma peculiar de enxergar e representar o mundo ao seu redor. Gonzaga Duque enfatiza a expressão pessoal na pintura de Belmiro. Segundo o crítico a individualidade assinalaria a condição moderna na arte. Ao comentar a obra de Belmiro de Almeida em *Arte Brasileira*, Gonzaga Duque introduz o assunto por meio de uma descrição de aspectos pessoais do artista. Aliás, já comentamos nesse estudo que o crítico lançava mão regularmente deste artifício para compor o que chamava o “temperamento” do artista:

O vestuário é para Belmiro o que foi para Honre de Balzac e para Alphonse Kar, o que é para Daudet e para Carolus Durand, o que é para Leon Bonnat e Rochegrosse: uma feição artística, um sintoma do bom gosto e do asseio, ou como lhe chama o mestre, o Sr. Romalho Ortigão, a expressão gráfica, pessoal, de uma filosofia. (...). Um peralta, suinamente estúpido, e profundamente canalha, canalha desde a medula dos ossos até os poros da pele, pode vestir-se bem, trajar-se ao rigor da moda, mas nunca terá toilette, porque não tem individualidade, porque não tem sentimento artístico.

Neste trecho, Gonzaga Duque estabelece uma relação direta entre a apresentação pessoal e o sentimento artístico, como se a boa aparência e o estilo fossem um

indicativo da individualidade do artista. Podemos inferir aqui uma alusão ao *dandysmo*, marca da modernidade. Um autêntico *dandy* se preocupa com o traje, dá ênfase ao valor do estilo, assume uma atitude arrevesada e fomenta uma certa futilidade. Trata-se sem dúvida de uma idéia importada da Europa, mais especificamente, inspirada nas ruas de Paris, o lugar do homem moderno por excelência. Machado Neto observa este fenômeno como resultado de um certo tédio “o homem moderno é acima de tudo, um entediado”¹¹. Dessa forma, o perfil do homem moderno se consubstancia num certo desejo coletivo de exprimir uma volúpia, uma certa subjetividade independente e anárquica que traduz, em última instância o total horror à realidade banal, criando uma atmosfera frívola de um esteticismo exarcebado.

Não esbanje os dias de ouro, dando ouvidos aos entediosos, tentando melhorar o fracasso sem esperanças, ou entregando sua vida ao ignorante, ao comum, ao vulgar, ideais doentios da nossa era. A existência vulgar é tão enfadonha... Viva a vida maravilhosa que está em você! Esteja sempre em busca de novas sensações! Não tenha medo de nada. Um novo hedonismo, eis o que deseja o nosso século, e você tem que se fazer o símbolo do visível!¹²

Este é o conselho de Lorde Harry para Dorian nos seus primeiros anos de juventude, em *Retrato de Dorian Gray*. Esta passagem nos fornece a exata medida do *dandy*, a que se refere Baudelaire como o sujeito que não tem outra preocupação senão o ideal de cultivar o belo em sua própria pessoa e satisfazer suas próprias paixões. Em outros termos o *dandy* é o tipo exemplar do homem “moderno”, cria arte em sua própria pessoa, sem outra finalidade. Podemos considerar o empenho do homem moderno em forjar uma imagem que traduza o comprometimento com o prazer e o visual estético, como uma ética capaz de ultrapassar o foro pessoal: a estética invade a vida moderna – verificamos a plenitude desta experiência no *Art Nouveau* – para que o homem consiga fugir da dimensão comum, inventando uma maneira de viver mais prazerosa.

¹¹ “Refinado de apetites, de sensações, de gostos, de luxo, de prazeres, de neurose, histeria, hipnotismo, morfinomania, charlatanismo científico, schopenhaurismo levado ao extremo, tais são os pródromos da evolução social.”

NETO, L. Machado, *Estrutura social da República das letras - sociologia da vida intelectual brasileira* (1870 – 1930). São Paulo: Ed. Grijalbo, 1973, p. 215.

¹² WILDE, Oscar, *O Retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro L&PM, 2001, Pg. 31.

Voltando ao pensamento crítico de Gonzaga Duque percebemos que as virtudes aparentes de Belmiro de Almeida é um aspecto indissociável do seu desenvolvimento artístico, ele segue em seu artigo:

A sua pintura, disse eu, tem semelhança com o seu vestuário. É alegre, é caprichosa, é nova. As tintas são claras e simpáticas, os toques são rápidos, largos e bem lançados. Nenhuma pretensão a empastamento, nenhuma pretensão à mancha descurada se notam neste trabalho. O toque é sempre apropriado.

Segundo esta leitura de Gonzaga Duque, a arte se comporia como uma extensão dos traços da personalidade. O temperamento era antes de tudo uma expressão pessoal na sua essência, que não necessariamente se desenrolaria num olhar peculiar ou numa fatura pictórica singular.

Neste trecho percebemos Gonzaga Duque apreciando uma fatura convencional da pintura. O “toque apropriado” de Belmiro se traduzia numa linguagem pictórica acadêmica, sem nenhuma cadência para os ditos movimentos modernos da pintura aqui indicados pela “pretensão ao empastamento e à mancha”. Campofiorito observa que Belmiro de Almeida foi antes de mais nada um exímio desenhista¹³ e ao longo de sua carreira nunca abandonaria o cuidado com o contorno e com as formas bem marcadas e delineadas. A sua pintura estava longe das experiências mais modernas da época como na experiência *plein-air*, em que os pontos cromáticos formavam o substrato constitutivo da tela, ou mesmo em Manet, em que as grandes massas cromáticas sustentavam a linguagem pictórica prescindindo de um delineamento da forma.

Analisando novamente a tela *Arrufos*, podemos perceber que esta é pictoricamente uma obra acadêmica: a tela é vazada em pinceladas lisas (“sem pretensão ao empastamento”), num desenho sóbrio e preciso, revelando uma paleta correta. Gonzaga Duque realiza a seguinte apreciação pictórica da obra:

Os estofos, a carne, os metais têm aí a sua tonalidade justa, exatíssima. O foulard que veste a mulher, a casemira de que é feita a roupa do homem, os panos que estão na parede de fundo, as almofadas do divã, o estofado do

¹³ “É fácil verificar que Belmiro pinta desenhando, o que lhe assegura às vezes mais uma condição de desenhista do que de pintor.”

CAMPOFIORITO, Quirino, *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p. 44.

fauteuil e o pedaço de seda que cai em dobras da banquetta do primeiro plano são pintados com a máxima precisão e delicadeza.

Percebemos que a sua análise foca-se na similitude da pintura com a realidade. Ele aprecia como o artista é capaz de reproduzir pictoricamente a textura de cada material, recriando uma cena com alto grau de “veracidade”, ainda que não isso não envolva alguma inovação formal, rigorosamente falando. E sobre isso, não encontramos qualquer tom de censura na análise de Gonzaga Duque. Ele acredita que a fatura pictórica de Belmiro compõe a tela de maneira competente. Como apontou Gilda de Mello Sousa, *Arrufos* consiste de fato numa obra acadêmica que inova pela escolha temática. Será que o aspecto temático traz suficiente entusiasmo para Gonzaga Duque que não exige do pintor qualquer inovação formal?

À primeira vista, parece que estamos diante de uma concepção limitada de arte moderna no pensamento de Gonzaga Duque, afinal de contas a modernidade artística se afirmaria no assunto captado, mas acima de tudo, traria transformações no âmbito formal, de maneira sintonizada com a cadência dos novos tempos. Baudelaire também está em busca do pintor moderno, capaz de pintar na tela a sensibilidade dos novos tempos. A própria literatura de Baudelaire se afirma como moderna porque quebra com os tipos ideais e constrói um novo fazer poético correspondente ao viver urbano. Mas nessa busca Baudelaire acaba por eleger a figura de Constantin Guys. Guys é para ele o verdadeiro pintor da vida moderna, o artista “homem do mundo” que vive no meio da multidão, um observador atento, dono de uma curiosidade quase infantil. Como artista, é necessário reconhecê-lo na qualidade de um desenhista muito ágil, rápido e eficaz em captar instantes da vida moderna. Baudelaire nutria grande admiração pelo seu estilo gráfico que classificava como “ágil e refinado”, mas, sobretudo admirava em Guys – assim como Gonzaga Duque admirava em Belmiro – , o seu *dandysmo*, seu modo de vida estetizado que alternava com uma certa modéstia que o impedia de assinar suas próprias telas. Esse “desprezo” pela sua profissão de artista o levou a se proteger com o anonimato e a evitar o sucesso evocava em Baudelaire as reminiscências do heroísmo do artista romântico.

Então, assim como Belmiro, Guys era reverenciado pelo assunto tratado em sua pintura, pois não podemos observar em sua obra a *gestação da forma* moderna. Nesse ponto, é significativo o fato de o poeta francês não ter conseguido compreender a pintura de Manet, seu amigo pessoal. Pois justamente em Manet residia a experimentação da forma livre de regras de composições convencionais, uma arte que resulta do confronto do artista ante as transformações sociais que marcou o seu século¹⁴.

Dessa maneira o entusiasmo de Gonzaga Duque com a pintura de Belmiro obedece aos mesmos parâmetros. Sabemos que o tratamento de um assunto contemporâneo não é suficiente para caracterizar a pintura como moderna. Nesse momento reflexivo faz-se oportuno o comentário de Argan: “A arte contemporânea não é tal apenas porque é a arte do nosso tempo, mas porque *quer ser do seu próprio tempo*”¹⁵.

Se é correto que se requer da arte um esforço criativo e constitutivo para que esta se coloque de forma representativa do seu momento histórico, essa condição vai além do empenho de registro, além da capacidade narrativa. E nesse sentido, a tela de Belmiro se fragiliza sob o argumento formal.

Porém, é possível podemos recuperar o ponto de vista de Gonzaga Duque sob outros argumentos. Primeiramente, devemos levar em conta a eleição de Manet como modelo. A escolha da arte de Manet como parâmetro do moderno é significativa, sobretudo quando analisamos os outros referenciais à disposição do crítico, como Millet, Felicien Rops, Monet, ou o próprio Constantin Guys. Nenhum desses ocupa o lugar de Manet na obra de Gonzaga Duque. Muito embora as considerações de Gonzaga Duque sobre Manet não façam qualquer menção sobre renovação formal operada pelo pintor, concentrando-se sua análise

¹⁴ Argan nos ajuda a encontrar essa resposta quando aponta que toda a força da pintura de Manet, embora também fosse uma pintura de manchas coloridas sem contornos descritivos, já estava além das poéticas românticas, ele não estava estritamente interessado no fugaz, no contingente, sua pintura era um princípio de uma nova estrutura formal, que indicaria uma nova função da pintura, que já se poderia dizer impressionista. Sua pintura realizava um diálogo contínuo com a história da arte, haja vista as suas referências a Ticiano e a Goya. Manet nunca escondeu o desejo de realizar uma arte com permanência, uma arte que participasse do museu. ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, Editora Schwarcz, São Paulo, 1998.

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 55.

apenas no âmbito temático¹⁶, o crítico exercita sua sensibilidade crítica para intuir que a verdadeira inovação está lá, na obra de Manet.

Também é preciso levar em consideração o meio cultural e artístico em que a pintura de Belmiro se circunscreve no Brasil. O pintor expôs *Arrufos* em 1887, um tempo em que a arte brasileira ainda era aprisionada pela retórica dos gêneros e se fundamentava em chavões nacionalistas. De mais a mais, contava-se pouco mais de meio século desde que o ensino formal das artes plásticas se iniciara no Brasil (se considerarmos a Missão Artística de 1816) e Gonzaga Duque já conseguia enxergar em *Arrufos* o início de uma arte nova, inspirada na realidade social urbana contemporânea. Mais ainda, remetia à transformação dos costumes no interior da família e da condição da mulher na sociedade moderna. Indo mais além, o que estava em jogo era a possibilidade de o artista abandonar o culto à nação, passando a recusar a idéia de uma pintura celebrativa, promovida pelo Estado e distante da representação da atualidade.

Nessa medida, finalmente pode-se enxergar em Belmiro o direcionamento de sua vocação artística para a contestação dos velhos hábitos e do conformismo cultural. E nesse caso, muito embora a pintura de Belmiro não compreendesse o desenvolvimento de uma nova linguagem pictórica, é preciso reconhecer que a análise crítica de Gonzaga Duque evidencia a colaboração essencial que Belmiro de Almeida deu à arte brasileira, que foi justamente suprimir a monumentalidade das obras, ajudando a renovar os assuntos na pintura, e sobretudo, ligando o fazer pictórico com o tempo presente.

¹⁶ “Quando em 1860 Edouard Manet apresentou em Paris o seu *Buveur d’abisinthe*, os amadores quiseram achar ali alguns processos de Couture, mas desconfiaram do espírito renovador do elegante Manet e puseram-se à coca das opiniões alheias. Em 1863 Manet foi obrigado a ser expositor do Salon des Refusés, porque o júri do Grande Salon tinha-lhe fechado as portas.

O *Deujener sur l’herbe*, que obrigou o júri a tornar esta iniciativa, fez um escândalo perante a consciência dos homens sérios, velhos adeptos das escolas consentidas no Salon, e o público, guiado pela pretendida autoridade desses manipulansos irrisórios, começou por se fazer de gamin em atirando as pedras da sátira às costas de Edouard Manet. O caso deu em acontecimento.

Velhos críticos, coçados nas mangas da sua importância, ergueram contra o artista o unicorne do desaforo; meninas educadas nos tapetes dos salões fidalgos e admiradoras de Ingres, enrubesceram hiperbolicamente, como se tivessem em frente um volume do Cavaleiro de Faublas, condessas grisalhas, convictas leitoras do Sr. De Terrail e submissas contempladoras das telas onde há ninfas nuas e sátiros monstros, reclamaram, expectorando o seu catarro crônico, contra tal escândalo. Já estavam cheias de revoluções e cheias de revoluções e cheias de imoralidades.”

DUQUE, Gonzaga, *Impressões de um Amador* – Textos esparsos de crítica (1882 – 1909), Org. LINS, Vera e GUIMARÃES, Júlio, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001, p. 57 e 58.

5.

Castagneto

Ele foi um inculto e um puro, tinha violências e fraquezas, era desabrido, não raro demasiado áspero, ao mesmo tempo tímido como uma criança e como as crianças era móbil, incoerente e meigo. Dir-se-ia que a sua natureza participava das inconstâncias do mar. Em toda a sua curta existência nunca deixou de ser um filho de pescadores, com todos os sentimentos austeros dos não artificializados, e todas as incorruptíveis virgindade dos simples.¹

No parágrafo acima, Gonzaga Duque descreve quem foi para ele um dos pintores mais ousados e originais no Brasil: Castagneto. Original por não ter se tornado um seguidor de uma escola específica, e por isso, ter alcançado uma expressão absolutamente pessoal na pintura.

Mas talvez a maior ousadia de Castagneto (ainda que nem sempre reconhecida) tenha sido conseguir abordar em sua arte dois pontos que Gonzaga Duque considerava nevrálgicos ao desenvolvimento da pintura de paisagem brasileira: ultrapassar a relação que o artista estabelece com a natureza seguindo os moldes ufanistas e o enfrentamento da luz tropical.

5.1.

Natureza e pintura: uma relação atávica em Castagneto

Na visão de Gonzaga Duque, Castagneto, conseguiu produzir uma obra única, capaz de transplantar a relação visceral que tinha com o mar e com a natureza, e também com os pincéis. Nas observações do crítico sobre o artista a vida e a obra do pintor se mesclam o tempo inteiro, não existindo uma limitação entre a experiência pessoal e a suas experimentações pictóricas.

O italiano Giovanni Battista Felice Castagneto (1851-1900) chegou ao Brasil já adulto e era, em sua terra natal, marinheiro. E apesar de nada constar quanto a ter cursado academias ou ateliês de arte, deveria possuir inclinações artísticas pronunciadas, pois foi prontamente admitido na Academia Imperial de Belas

¹ DUQUE, Gonzaga, *Graves & Frívolos* (por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1997, p. 54.

Artes. Até 1884 frequentou a Academia, tendo por mestres principais Zeferino da Costa e Vítor Meireles. Depois começou a receber orientações de Georg Grimm, a quem acompanhou quando o paisagista alemão rompeu com a Academia e instalou seu ateliê ao ar livre na Praia da Boa Viagem em Niterói.

Grimm foi uma figura lendária nas Belas Artes, inovando na sua metodologia de ensino, introduziu experiência da pintura ao ar-livre. Gonzaga Duque valoriza a iniciativa descrevendo o fato:

O governo contratou Jorge Grimm para a direção interina da cadeira de paisagem, na imperial Academia. Até nossos dias, quero dizer, até a entrada de Grimm para o professorado da Academia, alunos desse ignorado templo que constitui um documento glorioso do talento de Grandjean de Montigny, estudaram paisagens entre as quatro paredes de uma sala sem janelas. O caso é para rir, mas é verdade.

(...) Quando tomou conta da cadeira que o governo lhe concedeu por contrato, mediu os alunos, perfilou-se como um artilheiro, e, puxando para os olhos a aba do largo chapéu de feltro, disse com sua voz germânica:

– Quem quer aprender a pintar arruma cavalete, vai para o mato.²

Embora a experiência não tenha tido longa vida na Escola de Belas Artes, Gonzaga Duque observa que a pintura brasileira deve a Grimm o contato direto entre os estudantes e a natureza. Além disso, como observou o crítico, Grimm alcançou o mérito exclusivo de fundar uma escola que, além de Castagneto, também contou com a assiduidade de Antônio Parreiras como um de seus seguidores:

Foram pois, sete discípulos que, pela maneira de sentir e interpretar a natureza, pela maneira de traçar e usar das tintas, deram sete Grimms; porém como todo trabalho de imitação apenas consegue inculcar e realçar o original, a notável dedicação pelo estudo da paisagem, que esses alunos tiveram, aumentou e firmou de uma vez para sempre a reputação artística do professor alemão.³

Com uma certa dose de ironia, Gonzaga Duque observa que apesar de inovadora, a escola de Grimm não lograva êxito em abrir os horizontes interpretativos dos alunos, mas ditava uma forma específica de representação paisagística de forma não adequada:

Jorge Grimm possui, inegavelmente a qualidade de ver bem. Sabe olhar e sabe fazer. Mas entre o saber olhar e o saber sentir vai grande diferença. Ninguém como ele pintará umas pedras, um lado de rochedo, a ponta de

² DUQUE, Gonzaga, *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, pg. 165.

³ Idem.

uma escarpa, a base nua de uma colina de granito, o rastilho pedregoso, solto ou emparedado de uma praia; ninguém como ele terá na palheta um verde tão viçoso, uma tinta tão pura; ninguém como ele pintará uma moita de árvores destacando-se num fundo azul luminosamente alegre; mas apesar de ver, como poucos são capazes de verem, a forma e a cor das coisas, não sente a expressão da natureza; não tem o coração sensível aos diversos aspectos da paisagem em determinadas horas do dia, vistos através do seu temperamento, segundo o estado físico da sua impressionabilidade. Os seus quadros parecem pintados por um homem insensível.⁴

Aqui Gonzaga Duque faz uma clara distinção entre a habilidade do pintor referente à execução e o conteúdo expressivo. Aos seus olhos, Grimm mostra uma excelente habilidade descritiva do espaço, mas o crítico aponta que não basta ao pintor conseguir copiar fielmente o que vê, é preciso que ele coloque o seu sentimento, a sua expressão pessoal nesta representação. Ao longo de seus textos, conseguimos perceber que Gonzaga Duque aposta em uma concepção de paisagem como um gênero criado a partir do “desejo do artista de colocar a natureza, da forma como ele viu e sentiu diante de outros olhos e de outras emotividades”. O artista precisa estabelecer com a natureza um vínculo de ordem afetiva que vai além da observação.

A essas alturas já conseguimos perceber o diálogo com Ruskin⁵ no discurso de Gonzaga Duque. O nosso crítico remete ao autor de *Modern Lamps* em seus artigos e também lia Willian Morris. Ambos convergiam em idéias estéticas correlacionadas com propósitos sociais, vinculando as idéias do belo, do bom e do verdadeiro, que estavam na natureza. O retorno à natureza era fundamental para que o homem moderno pudesse se reconciliar com a sua dimensão divina. Ruskin apostava numa idéia de arte que voltasse a deitar suas raízes no sagrado e caberia então ao artista comunicar os sentimentos evocados no criador pela natureza, já que nesta residia a forma perfeita. Gonzaga Duque tenta transportar essas idéias para a arte brasileira:

Ah! Razão bastante tinha Ruskin quando dizia: “Cada erva, cada flor dos campos tem a sua beleza distinta e perfeita, tem a sua forma, a sua

⁴ DUQUE, Gonzaga, *Arte Brasileira* – Pintura e Escultura. E.H. Lombaerts, 1888, p. 170.

⁵ Ruskin desenvolve sua teoria de arte sob o égide da cultura vitoriana. Dedicava-se à natureza e à possibilidade de celebrá-la através da arte. O contexto era a de uma nova realidade industrial que ameaçava o elo entre os homens que se mantinham numa sociedade tradicional e predominantemente agrícola.

RAMOS, Iolanda Freitas. *O poder do pó: o pensamento social e político de John Ruskin (1819-1900)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

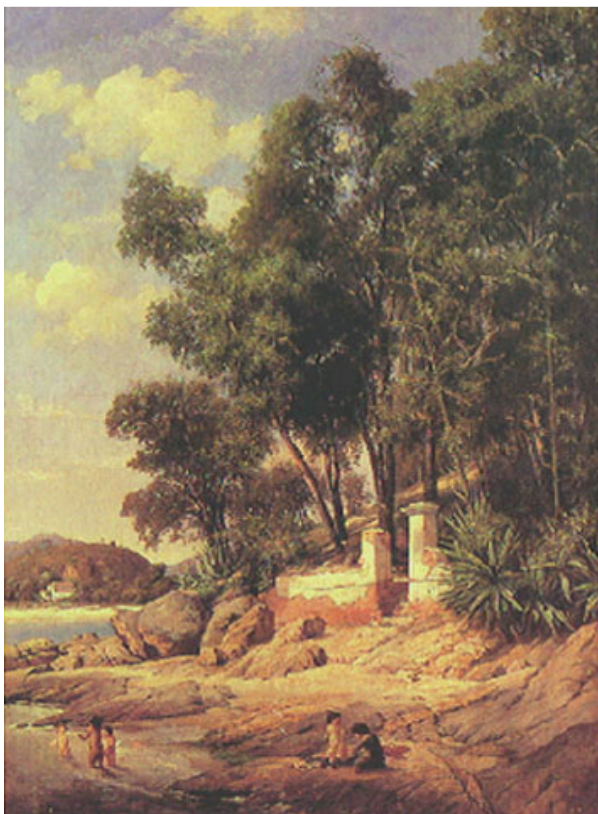
expressão”. É precisamente esta forma, esta expressão, esta beleza distinta e perfeita que os nossos paisagistas não sabem ver.⁶

O descontentamento de Gonzaga Duque com os pintores brasileiros referia-se à ordem constitutiva da pintura de paisagem no Brasil. Como vimos, o desenvolvimento deste gênero de pintura se deu concomitantemente com a assimilação da temática nacionalista no campo das artes. Também vimos que o Romantismo teve importância crucial na liberação subjetiva da arte, mas que este programa não se desenvolveu em sua plenitude no Brasil, o que implicaria na limitação expressiva da arte. Costa Lima⁷ pondera que aqui ocorreu uma substituição da dialética observação-reflexão presente no romantismo europeu pela observação-sentimentalidade e que este aspecto é relevante na medida em que a ausência de reflexão incide na falta de condições da constituição da emancipação do sujeito. Ao contrário, no campo artístico brasileiro verificamos que a subjetividade ainda se encontrava submetida a uma natureza idealizada e aculturada. Aos olhos dos nossos pintores, a natureza se equivale à paisagem, como um motivo para ser exaltado. Dessa forma, o pintor se coloca como um espectador, incapaz de interagir com esta natureza e, portanto, produz uma visão descritiva e idealizada do mundo.

É nesse sentido que Gonzaga Duque critica a arte de Grimm. O pintor alemão empenha um esforço descritivo imenso. Como artista assume o compromisso de reproduzir a exuberância desta natureza. O resultado é uma paisagem rica nos detalhes, mas como analisa Gonzaga Duque, fria na sua apreensão.

⁶ GUIMARÃES, Júlio Castañon, LINS, Vera (orgs.). DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga . *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Fundação Casa de Rui Barbosa/Editora UFMG, 2001, p.94.

⁷ LIMA, Luiz Costa, *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.



Vista do Cavalão, 1884
 Jorge Grimm
 Óleo s/ tela, 85 X 110 cm
 Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

Na *Vista do Cavalão* a vegetação ocupa a maior parte da tela. São árvores frondosas de diferentes espécies, num verde intenso, contrastando com o tom terroso das pedras e areias. As crianças que brincam à margem do mar funcionam como elementos figurativos e com seus coloridos distintos, quase se misturam às pedras. A impressão final é que os elementos estão todos ordenados, como se a natureza se compusesse em total harmonia.

É possível entender o entusiasmo de Gonzaga Duque por Castagneto. A pintura de Castagneto inaugura uma outra relação do artista com a natureza, descolando-se do padrão vigente. Aliás, Castagneto nunca se encaixou em padrões, nem artísticos, nem sociais. O pintor incorpora o modelo “romântico” de artista na época: boêmio, pobre, pouco comunicativo e totalmente devoto à sua arte. No plano artístico toma rumo independente, usa o conhecimento básico apreendido nas instituições que freqüentou para embasar um caminho intuitivo de aprendizagem na pintura. Castagneto se utiliza sua própria experiência de vida como fonte de conhecimento e pesquisa pictórica. Esses são aspectos importantes que garantiriam o tom “pessoal” na sua pintura como observara Gonzaga Duque:

Filho de um lobo do mar, de um velho nauta embalado pelas vagas do Mediterrâneo e do Iônio, João Baptista Castagneto nasceu artista e nasceu marinheiro. Herdou do seu pai o amor pela misteriosa inconstância do mar, recebeu de sua querida Itália o bafo quente da impressionabilidade artística. Como o mar, o seu temperamento é rebelde. Ama e odeia. É manso e irascível. Um dia pensou que o estudo acadêmico em vez de fazê-lo progredir, vinha impedir-lhe os passos; e rasgou de um momento para outro, os motivos que o prendiam à

Academia. Como artista ele se sente, por uma originalíssima maneira de que só ele possui o segredo, todos os enlevos, toda a poesia das vagas. A voz tormentosa das águas, o soluçar das ondas, as ciclópicas lutas do oceano, vibram dentro dele estranhas cordas sonoras de um sentimentalismo que a mais ninguém a natureza deu. E como o mar, a sua pintura é forte e é doce, é rápida e é vagarosa, tem asperezas e tem carícias, parece transparente e parece compacta.⁸

No longo trecho acima transcrito percebemos como, aos olhos de Gonzaga Duque, a arte de Castagneto se enlaça com o seu modo de vida peculiar. Já vimos que o crítico lança mão inúmeras vezes deste recurso o de traçar o panorama pessoal do artista para introduzir a sua arte como se esta fosse o seu “prolongamento”. Mas no caso de Castagneto, existe uma intenção a mais, a de demonstrar o vínculo afetivo do artista com a natureza. Uma relação mediada pelo



Ilha de Villegagnon, 1897
Castagneto
Óleo s/ tela, 20 X 39 cm
Coleção Particular

sentimen
to capaz
de
revelar o
potencial
expressiv
o do
artista.

Na tela *Ilha de Villegagnon*, Castagneto se atém a poucos elementos: representa basicamente a silhueta de uma ilha no horizonte, o encontro do céu e o mar. Ainda assim, tudo aqui é movimento. Na economicidade dos elementos, Castagneto alcança no gesto a capacidade de emocionar o espectador. Não existe uma preocupação descritiva. Ele ultrapassa o limite da observação, organizando uma sincronia orgânica com a natureza, e transpõe esse sentimento para a tela, para quem a vê. Gonzaga Duque observa esse processo:

Ele aprendeu consigo próprio. Arranjou uma caixa de tintas, comprou cartões e tela, alugou um bote e partiu para uma viagem à volta de nossas praias. Não quis saber de leis e regras. Precisava

⁸ Idem.

unicamente da natureza, da natureza vigorosa, para seus estudos. Passava uma falia de velas enfunadas; e, febril, o punho ligeiro, a vista firme, esboçava-a num cartão, em três, quaro segundos. Uma onda cocoveiava, contorcia-se, levantava-se rugindo, vinha abater-se às bordas da sua embarcação; pois bem durante esse tempo os seus pincéis acompanhavam na tela o seu movimento, e quando ela abatia-se, os pincéis paravam de trabalhar. A onda morria, no mar, fundindo-se com o grosso da água; mas, na tela, ficava viva, tulmutuosa, arquejando o dorso, bramindo. Uma rajada de vento soprava do sudoeste: nuvens rolavam no céu; o mar cuspia. E quando a rajada sucedia a quietude, o artista tinha mais uma tela pronta.⁹

Podemos entrever nas pinceladas de Castagneto todo esse movimento descrito por Gonzaga Duque. A essência da sua pintura está no empenho em expressar a sua experiência no mar; o movimento, a bravura, a inconstância.

Em um artigo publicado em 1900 sobre o paisagista Treidler Gonzaga Duque medita mais uma vez sobre o valor da paisagem e remete-se a Monet: *“Rodenbach, em l’Élite, referindo-se à Claude Monet, diz que cada paisagem por ele pintada tem a feição de ser olhada pela primeira vez por um pintor, e a sensação da natureza, por seus quadros transmitida ao observador, é de todo modo inesperada e virgem.”*

Podemos estender essa observação a Castagneto. A preferência pelo mar se torna uma “obsessão” que percorre toda a sua obra. A insistência no mesmo tema rendeu a Castagneto o título de “pintor de marinhas”. Inicialmente, seguiu a tradição de pintura de marinha caracterizada pelas representações de grandes barcos e cenas de portos, e mesmo uma marinha histórica, mas a partir de meados dos anos de 1880, os barcos de pescadores ocupam um lugar de destaque em sua produção, resultado de uma nítida preocupação do pintor em apresentar as pequenas embarcações e os recantos de praia, como aponta Gonzaga-Duque: *“Toda a atenção do artista convergiu para a vida humilde dos pescadores, para os míseros recantos de beira-mar, onde a paisagem, se não houvesse colmo de gente da pesca, que traduzisse a poesia de sua existência obscura, pudesse lembrá-la pela proximidade da terra”*¹⁰.

⁹ DUQUE, Gonzaga, *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, p. 173.

¹⁰ Idem. Pg.171.

Uma das possíveis motivações do artista para explorar este tema das coisas mais simples da beira do mar, como os barcos de pescadores em recantos paisagísticos, dá-se como um elemento de escolha subjetiva, já que Castagneto tinha origem de marinheiro e assumia publicamente sua preferência pela vida perto do mar, chegando a morar em uma casa-ateliê-barco. Destarte, estar à beira-mar era uma fonte de recursos criativos, sendo a pintura desses barcos um meio de expressão subjetiva. Portanto, a temática é constante, mas cada uma de suas telas se mostra absolutamente singular, cada uma inaugura uma nova relação com o espaço que o rodeia. O pintor realizou inúmeras séries de *Marinhas* ao longo de sua vida. Neste trabalho, apresentamos figuras de algumas delas, realizadas entre os anos 1885 e 1895 compõe variações de um mesmo tema. O pintor é econômico nos elementos das composições e emprega um colorido semelhante nas telas. No entanto, percebemos que o pintor emprega um modo de execução peculiar em cada tela, modulando suas pinceladas entre mais curtas para um mar agitado, e mais longas para uma superfície mais tranqüila. Em suas telas é mais ou menos econômico nos detalhes descritivos, atento para capturar a atmosfera que o envolve. Não existe aqui um compromisso com a fidelidade de reprodução. O artista se sente livre para pôr e retirar o que for necessário para completar sua obra. Sua apreensão é muito mais intuitiva e compromissada com a atmosfera que o cativa. Castagneto ora arranja umas nuvens escuras e tensas, ora mais claras e espaçadas pelo meio das quais ele vai compondo a atmosfera com o mar. Também percebemos que o artista ao longo do tempo foi intensificando o gestual, tornando suas pinceladas mais aparentes, colocando o observador mais próximo da fatura pictórica. Na tela mais recente a superfície se torna tão vibrante com suas pinceladas curtas e marcadas que o mar e o céu quase não se diferenciam mais, delineados apenas por uma linha tênue no horizonte. É como se pintor desejasse comunicar além da existência do céu e do mar, o sentimento de comunhão com aquele momento. Cada uma de suas *Marinhas* é capaz de evocar uma sensação única. Pelo menos nos faz supor que o céu e o mar preparam-se com esmero nas ocasiões em que o artista deseja pintar. Ele encontra naquela paisagem uma correlação com seu próprio sentimento.



Paisagem marítima, 1885
Castagneto
Óleo s/ tela, 22,5 X 31 cm
Coleção Particular



Paisagem marítima, 1893
Castagneto
Óleo s/ tela, 22 X 32 cm
Coleção Particular



Paisagem marítima, 1894
Castagneto
Óleo s/ tela, 21 X 43 cm
Coleção Particular

As *Marinhas* de Castagneto chamam a atenção de Gonzaga Duque abordadas num artigo em 1885 (pela pesquisa realizada inferimos que o crítico se refere à primeira imagem acima reproduzida):

Ele aprendeu consigo próprio. Arranjou uma caixa de tintas, comprou cartões e tela, alugou um bote e partiu para uma viagem à volta de nossas praias. Não quis saber de leis e regras. Precisava unicamente da natureza, da natureza vigorosa, para seus estudos. Passava uma falia de velas enfunadas; e, febril, o punho ligeiro, a vista firme, esboçava-a num cartão, em três, quatro segundos. Uma onda cocoveiava, contorcia-se, levantava-se rugindo, vinha abater-se às bordas da sua embarcação; pois bem durante esse tempo os seus pincéis acompanhavam na tela o seu movimento, e quando ela abatia-se, os pincéis paravam de trabalhar. A onda morria, no mar, fundindo-se com o grosso da água; mas, na tela, ficava viva, tulmutuosa, arquejando o dorso, bramindo. Uma rajada de vento soprava do sudoeste: nuvens rolavam no céu; o mar cuspiam. E quando a rajada sucedia a quietude, o artista tinha mais uma tela pronta.¹¹

A arte de Castagneto, na visão de Gonzaga Duque, não é apenas um modo de perceber o mundo, mas de revelar aquilo que não é evidente. Suas pinceladas nos levam a lugares não percebidos, nos levam a um respiro, ao silêncio da existência que nos transporta a algum lugar íntimo e particular. É impossível então não sentir um sopro de Turner. Os quadros do pintor inglês proporcionam uma imagem da força da natureza em seus momentos sublimes e românticos. Como se colocasse o ser humano como algo desimportante diante do grande espetáculo da natureza. Ruskin, leitura constante do nosso crítico, se insurge contra o industrialismo em favor de uma arte ligada à natureza e foi responsável por construir uma crítica em favor de Turner, procurando mostrar ao público que mais do que representar a natureza num momento sublime, a sua pintura procurava representar a nossa experiência do sentimento do sublime. Com Turner, a partir da leitura de Ruskin, a paisagem abandona o mero pitoresco e se eleva à condição elevada na arte européia.

Guardada as devidas proporções, Castagneto opera uma experiência semelhante na arte brasileira. Também em Castagneto a captação da paisagem se dá, obviamente, pelos sentidos, mas existe uma correspondência ao sentimento e o

¹¹ DUQUE, Gonzaga, *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, p. 173.

desejo de torná-lo visível, aparente na superfície da tela. É nesse sentido que Ileana Pradilla credita a Castagneto o fundamental aparecimento de uma Poética¹² em nossa pintura. De fato, a motivação que levava Castagneto a pintar se enlaçava com o motivo da sua própria existência. O tema escolhido não vinha de literatura ou de uma narrativa a priori, sua temática era um compromisso. Ou melhor, a comunhão que o artista tinha com o mar era de certa forma, indissociável de sua arte. A tessitura que entremeava o fio da arte e o da vida de Castagneto lança sua obra para o patamar de uma lírica singular.

A arte de Castagneto afirma o desejo de expressão de um sentimento que vai além do âmbito dos fenômenos, mas que encontra no espaço natural escolhido o objeto mais adequado para expressá-lo. É recorrente a apreciação da arte de Castagneto aproximando-a do Impressionismo. Trata-se de uma leitura possível sobretudo, quando consideramos a visualidade muito próxima, além de semelhanças óbvias como a experiência ao ar livre, a insistência no tema e a fatura por pinceladas aparentes. No entanto, o nosso estudo até este momento nos deixa dúvidas quanto à intenção da visualidade pura em Castagneto. Podemos dizer que na sua arte, a visualidade do mundo tem início na sensação, mas a sua motivação vem antes, e também além, disso. Como vimos, as paisagens marítimas, objeto perene de sua pintura, são um encontro com um tema conhecido e revisitado de várias maneiras na sua vida. No entanto, o pintor não se coloca impassível diante desse objeto, ele se deixa afetar por esse objeto, criando uma relação que transcende a visualidade da pintura.

Certa vez Gonzaga Duque declarou que o sentimento era a qualidade que mais admirava e estimava no paisagista. Podemos perceber Castagneto como o pintor que mais se aproximou do paisagista ideal na visão do crítico, e também o que mais divergiu da produção do gênero na sua época.

Dentro da visão artística de Gonzaga Duque, Nicolau Facchinetti pode ser considerado o contraponto a Castagneto no que se refere à expressão pessoal na pintura. Italiano expatriado, Facchinetti trabalhou no Brasil na mesma época que

¹²Tomando emprestadas as palavras de Argan, Ileana define Poética como uma obra cuja finalidade vai além da própria arte, mas que se utiliza da arte para expressá-la.

PRADILLA, Ileana, *O Jogo do Ambíguo*, in Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura. V.1 -, n.8 – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1987.

Castagneto e obteve significativo sucesso no gênero paisagístico na corte a partir da segunda metade do século XIX. Gonzaga Duque dedicou-lhe alguns artigos, em que o classifica como um “artista laborioso”. Observando que a razão do artista ter alcançado admiração na corte era a “certa perfectibilidade, no que se refere à *exatidão*”. E, realmente, ao observar uma tela de Facchinetti, salta-nos aos olhos a perfeição dos detalhes, a minuciosidade da composição. Gonzaga Duque certifica essa impressão: “*Os primeiros planos dos seus quadros, se eram árvores ofereciam tão escrupulosas minúcia, que se poderiam contar folha a folha e galho a galho dos primeiros grupos (...)*”

No entanto, à medida que o artista vai se aproximando mais e mais da natureza, fortalecendo o compromisso com a fidelidade como mérito do seu trabalho, menos há lugar para a espontaneidade e para a expressão do artista. Gonzaga Duque chega a comparar o valor do seu trabalho ao de uma “estampa botânica”: “*A natureza para ele é impassível, é uma estampa de academia. Ali está em sua frente, queda, silenciosa, inerte; sempre com o mesmo aspecto, sempre com os mesmos acidentes.*”¹³”

Num de seus momentos de maior generosidade, o crítico adverte que é preciso “compreender bem o trabalho de Facchinetti” e por isso ele desejava expressar que não se deveria exigir do artista “os atrevimentos de pincel”, “os arrojos impressionistas”, concluindo que o pintor era dado “às minuciosidades.” O pintor era correto dentro da sua própria proposta artística e quando contemplamos alguma de suas telas, percebemos de fato em Facchinetti um desejo de ser exato e também de ser agradável. De impressionar pelo esmero da fatura, como pontuou certa vez o crítico de “fazer pequenino, porém fazer fiel”. Sua pintura é resultado de um processo metódico de estudo e observação. Não é à toa que ele se desenvolveu pelo Panorama, gênero que preza o empenho descritivo por excelência.

Gonzaga Duque tece o seguinte comentário sobre esse tipo de pintura: “*Requerendo observância de todas as formas em um todo já de si complexo,*

¹³ DUQUE, Gonzaga, *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, p. 143.

obriga a um trabalho lento e fastidioso. O panorama tem o inconveniente de não acentuar a personalidade do artista. (...) Ele próprio o artista, reconhece esse defeito, e, para fugir da sua gravidade, despreza a paisagem pelo panorama.¹⁴”

Na visão de Gonzaga Duque, o panorama¹⁵ não propiciava ao artista o encontro com a paisagem. Isso porque este gênero de pintura exigia do artista uma atenção meticulosa que o obrigava a uma preocupação desmedida em capturar todos os detalhes. O valor dessa pintura residia, portanto na acuidade e fidelidade de reprodução. Escapa a esse artista a possibilidade de uma interação reflexiva ou mesmo afetiva com a natureza.

A crítica de Gonzaga Duque ao gênero se justifica pois, como vimos, sua concepção ideal do pintor paisagista vai valorizar justamente o potencial subjetivo e expressivo na arte. Nas suas críticas, ele estimula os pintores a exercerem o “*poder maravilhoso de nos impressionar, de nos despertar recordações*”

¹⁴ Ibidem. p. 143 e 144.

¹⁵ *Em Mocidade Morta, Gonzaga Duque apresenta Gvasco, com o tom sarcástico que lhe é peculiar, um paisagista pintor italiano, especializado em panoramas envolvendo-o numa cena absurda com a intenção de demonstrar como a arte podia ser tratada de forma mercantilista:*

_ Mas onde está o quadro grande, o famoso panorama da Itapuca?

_ Che signor! _ disse Gvasco. Pois não sabe o que aconteceu? É novidade corrente, todo o mundo sabe-a, até no Japão não se comenta outra coisa! Ora, esta! ... Você está me parecendo, tem vivido em Mato Grosso.

_ Mas, em suma, o que aconteceu?

_ Fui obrigado a dividi-lo em duas partes.

Camilo deixou cair o queixo, estupefato.

_ Sim, fui obrigado a dividi-lo em duas partes _ afirmou Gvasco e contou, com ufania, os pormenores. _ O quadro era, na realidade, muito grande. Desejava empurrá-lo para o governo, mas tinha encontrado má vontade, o dinheiro andava escasso, as finanças comprometiam tudo. Nesse mezzo tempo apareceram dois amadores ricos, que mostravam disposições para adquirir a obra; não o faziam, porém, por motivos discordantes: um ficaria com o quadro se ele se limitasse ao rochedo, outro contrariava esta simpatia, desejava a parte oposta à pedra da Itapuca. O negócio era grave. E o momento melindroso. Entrei a pensar. Perder a ocasião seria estupidez. Che cosa poteva iof are? E de que maneira aproveitaria essa oportunidade, se o quadro era um panorama, e cada amador simpatizava com um determinada parte? ... Allora, lembrei-me de que, em pequeno, me ensinaram a história de duas mulheres, ambas pretendendo ser a mãe duma piccola e, como não se entendiam nas razões, foram ao rei... et coetera. Você sabe o resto... Fiz, pois, como o rei Davi...

_ ... O rei Salomão _ corrigiu Camilo.

_ Sim, ou Salomão, que vem dar na mesma... Unicamente não houve grito de entranhas maternas. Per guadagnare um pó di denaro, cortei a tela pelo meio. Por esta forma coube a cada qual a parte de seu agrado. E, acredite você, ficaram magníficas, assim separadas... emolduradas... Magníficas! Ainda eu lucrei mais um par de quadrinhos, aproveitando uns quatro palmas cortados às metades, para reduzi-las na largura. Foi um negócio da China! Um negócio! ... Per la Madona!

DUQUE, Gonzaga, *Mocidade Morta*, Editora Três, São Paulo, 1973, pg. 178.

agradáveis, de nos fazer sentir a natureza como a natureza é, que fá-lo superior”¹⁶.

Novamente, podemos detectar nas palavras de Gonzaga Duque uma afinidade conceitual com a estética preconizada por Ruskin, partilhando de uma concepção artística diferenciada. Gonzaga Duque chama a atenção para a necessidade do artista estabelecer uma relação com a natureza de uma outra ordem, diferente da simples contemplação e exaltação. A crítica que ele dirige ao gênero *Panorama* mostra sua aversão a um tipo de pintura que limitasse o artista na sua expressão. Gonzaga Duque aposta, portanto no potencial expressivo do artista e, nesse sentido, podemos considerar que ele intui uma concepção artística moderna ao defender, em última instância a liberação subjetiva na arte.

5.2.

O desafio da luz tropical

Vimos que Gonzaga Duque observa que faltava à maioria dos paisagistas um certo sentimento que os relacionasse mais intimamente com a natureza para que a execução artística alcançasse um patamar mais expressivo. A condição do estabelecimento de uma relação de outra ordem entre o artista e o ambiente natural também se colocava necessária em outra questão relevante, na concepção do crítico, para o desenvolvimento da pintura nacional: o enfrentamento de da luz tropical.

O problema da luz tropical, a apreensão e a representação dessa luminosidade intensa na tela estava posto desde os tempos remotos. Pode-se dizer que as primeiras tentativas de interpretação paisagísticas foram realizadas por artistas estrangeiros. A exuberante natureza do Brasil, em especial a do Rio de Janeiro com sua privilegiada situação junto à Baía de Guanabara, desde muito cedo atraiu a admiração de colonizadores e visitantes estrangeiros. A partir da abertura dos portos brasileiros ao comércio exterior, em 1808, inúmeros artistas, em sua

¹⁶ GUIMARÃES, Júlio Castañon, LINS, Vera (orgs.). DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga . *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Fundação Casa de Rui Barbosa/Editora UFMG, 2001, p.92.

maioria amadores, começaram a chegar ao país, muitos apenas de passagem, como guarda-marinha e futuro pintor Edouard Manet. Hoje, grande parte dessa produção é conhecida como *topographical paintings* e expressam justamente um tratamento exótico conferido aos “novos países”, retratando seus povos e costumes, enriquecendo a imaginação da tradição romântica das *viagens pitorescas*, ou eram documentaristas engajados em missões científicas.

O Brasil recebeu renomados artistas como, por exemplo, Thomas Ender e Henry Chamberlain alguns dos nomes célebres que apresentaram nas suas telas a natureza do nosso país. Foram numerosos os artistas talentosos e paisagistas por excelência que se empenharam numa produção significativa, sobretudo como registro histórico. Mas uma análise mais acurada nos fornece a impressão de que as paisagens e vistas panorâmicas surgem aqui e ali, mas não têm personalidade. Em última instância, são representações que oscilam entre a idealização de uma natureza exuberante e a ênfase nas miudezas de detalhes como se quisessem esboçar na tela todo o conhecimento botânico e científico acumulado no ocidente. Novamente, encontramos no artista um esforço demasiadamente descritivo que nos revela a clara inapetência em se integrar a esta natureza. Como se criasse um descompromisso em perceber o que está em volta. Um desconforto que fica patente na composição da luz que, no geral, obedece a um esquema anterior experimentado nas representações de ambientes mediterrâneos. No Brasil, a luz é dura, inunda a paisagem e ofusca a apreensão direta da imagem. Mesmo assim, o que vemos na produção destes artistas estrangeiros é uma predominância de matizes suaves, com passagens sutis de tom. Uma fatura que evidencia que as escalas cromáticas ainda obedeciam ao um esquema de luz macia, típica dos países europeus, evidenciando uma certa inflexibilidade artística que caracterizaria essa produção.

Não podemos nos esquecer que o ensino da pintura no Brasil esteve primeiramente nas mãos desses artistas estrangeiros e que desde então, além de seus conhecimentos específicos, transmitiram aos nossos estudantes também a impossibilidade destes artistas em estabelecer um vínculo plausível do homem com o ambiente. Uma falha presente inclusive em artistas mais ousados como o já citado Georg Grimm que aventurou-se fora do ateliê para estar mais próximo da

natureza mas mostrou-se impassível diante de aspectos mais sensíveis da nossa paisagem.

Gonzaga Duque acreditava que a incapacidade de apreensão da luz tropical estava correlacionada com a relação distanciada que os pintores estabeleciam com o meio natural e também, como vimos anteriormente, com o compromisso ideológico de exaltação nacionalista na exuberância da natureza local. Para o crítico o desenvolvimento pleno da pintura no Brasil se daria por meio de “uma educação visual perfeitíssima”, sendo que esta seria “obtida pela constante observação do natural”, e mais propriamente pelo “hábito de sentir a luz”.

Vemos aqui que a faculdade de observação e estudo meticuloso não seria o bastante, para o sucesso do pintor. Era esperado que o artista dispusesse também de uma certa qualidade sensível, a fim de cumprir o mandamento do crítico _ “sentir a luz”. Fica evidente a necessidade de se transpor o modo de relação estabelecido entre o artista e a natureza que apontava para uma idealização e consagração excessiva. Uma relação fruto do distanciamento e da incompreensão do meio natural. “Sentir” a luz preconiza a necessidade de uma interação com a natureza em outro nível significativo, que implicava em mudanças estruturais na pintura brasileira. Dessa forma, o crítico compreendia que o problema da luz tropical era estrutural para a pintura brasileira e entendia que a questão não era simplesmente olhar e descrever a “cor local”, mas sim desenvolver mecanismos de se sentir e se pensar a “cor local”.

Num artigo publicado em 1886 (ainda assinando como Alfredo Palheta) o crítico adverte: “(...) *o que falta à paisagem brasileira é essa luz ofuscante, poderosa, intensíssima; luz tropical que confunde tudo n’uma fulguração ou desperta algazarra de cores nas dissonâncias de brilho.*¹⁷”

A luz tropical é dura e intensa, tencionando os encontros cromáticos, ao mesmo tempo que aumenta o brilho e os contrastes entre luz e sombra. No entanto, a maioria das representações paisagísticas ainda recorriam à solução das pinturas

¹⁷ DUQUE, Gonzaga, *Os Contemporâneos*, Editora Kilt, Rio de Janeiro, 1929, pg. 37.

renascentistas cujas imagens mostram uma claridade difusa da luz do dia. O resultado é o enfraquecimento cromático das telas brasileiras.

É nesse sentido que Gonzaga critica os paisagistas do seu tempo. Um artista freqüentemente observado pelo crítico nesse ponto, foi Antônio Parreiras. Gonzaga Duque censura-o por sua "invencível predileção pelas cores pálidas, pelos aspectos tristonhos da natureza", à "pobreza de tons" de sua pintura: "(...) *É um quadrozinho que revela habilidade e inteligência do artista, mas, e isto é para falar com franqueza, o colorido é pálido e monótono, como em todos os seus estudos; em alguns dos quais chega a ser convencional.*"¹⁸

Na verdade, as pinturas que lhe nascem, naquele instante, acham-se ainda muito próximas das de Grimm, que fora seu mestre. Parreiras vai se entregar ao estudo de paisagem durante boa parte de sua carreira artística. Ainda assim, ao observar suas telas, sempre temos a impressão de estarmos diante da reprodução de um dia nublado, como a tela *Canto de praia*. O quadro é envolto numa luz uniforme que pouco contribui para trazer volume e movimento visual à composição. A cena é composta por um colorido opaco, como observou o nosso crítico, sobre o uso de "tons fracos que se fossem desfeitos em água" que esmorecem a sensação visual,



Canto de praia, 1886
Antônio Parreiras
Óleo s/ tela, 55 X 100 cm
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

como dizia
Gonzaga
Duque “É a
anemia da
cor.”

Poderíamos
estender essa
observação às
telas de

¹⁸ GUIMARÃES, Júlio Castañon, LINS, Vera (orgs.). DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga . *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Fundação Casa de Rui Barbosa/Editora UFMG, 2001, p.91.

Castagneto. Sobretudo quando analisamos as suas telas produzidas a partir da década de noventa em que as embarcações aparecem envoltas em grandes e claras massas pictóricas, o que não traduziria a luz excessiva das nossas praias. À primeira vista, essas composições causam estranheza ao observador, dando a impressão de cenas pouco luminosas, indicando uma sensação visual deslocada. Os tons empregados são austeros: brancos, cinzas, e tons derivados do marrom e ocre. Por vezes, investia em intensidades claras, mas não exatamente iluminadas, impondo uma solenidade incômoda.

Gonzaga Duque deve ter tido esta mesma compreensão da pintura de Castagneto ao apontar a sua inabilidade na representação da luz:

Castagneto vê rapidamente e é sincero na sua impressão; porém o que lhe falta é ver tudo, todos os acidentes da linha, da cor e da luz. Para isto possui ele um excelente órgão visual, mas faz-se preciso educá-lo com assiduidade do trabalho, estudando um ponto tantas vezes quantas forem os aspetos que esse ponto apresente pelos efeitos de intensidade ou diminuição de luz, em determinadas horas do dia.¹⁹

No entanto essa observação pode nos levar a uma conclusão precipitada. O empalidecimento da paleta de Castagneto pode significar um outro caminho de compreensão da luz tropical. O de que a luz dura não acentua as notas cromáticas, mas sim ofusca essas cores. Dessa forma, a sensação de falta de luz nas suas telas podem ser observada como justamente o contrário, ou seja, a compreensão do seu excesso. O que Gonzaga Duque parece não perceber é o esforço de um pintor eminentemente visual e que está empenhado numa representação do fenômeno natural da luz, dentro de um compromisso mimético com a paisagem. Castagneto realiza uma apreensão intuitiva dessa paisagem, como observa Ileana Pradilla em seu ensaio sobre o pintor:

Ele compreende como só um artista às voltas com a sensação visual pode compreender, que esta paisagem é um tanto árida, nem acolhe, nem inspira temor. Dispõe, sim, de enormes espaços vazios, intermináveis, com uma luminosidade impiedosa. E é justo com essa extensão, tomada enquanto solidão e monotonia, que Castagneto se identifica²⁰.

¹⁹ GUIMARÃES, Júlio Castañon, LINS, Vera (orgs.). DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Fundação Casa de Rui Barbosa/Editora UFMG, 2001, p.133 e 134.

²⁰ PRADILLA, Ileana, *O Jogo do Ambíguo*, in Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura. V.1 -, n.8 – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1987.

A intencionalidade de Castagneto fica mais evidente quando comparamos os seus trabalhos com as telas que ele pinta no período em que passa na França. Suas telas deixam transparecer seu deslumbramento com a luz mediterrânea. As cores se tornam mais claras em relação às telas anteriores, ele abandona os tons escuros e os contrastes cromáticos são mais brandos.

Podemos entender que a censura que Gonzaga Duque dirige a Castagneto, cobrando-lhe a “educação do órgão visual” indica uma impossibilidade de compreender as novas qualidades perceptivas que lhe trazia o pintor. O que parece escapar ao nosso crítico é, portanto, esse processo de interação do artista com o meio que o envolve, que ele está justamente aceitando o desafio colocado anteriormente: “sentir a luz”.

5.3.

O modo de execução

Mas apesar disso, ele recomeçava com o seu empenho no dia seguinte; já às seis horas ele levantava-se a cada manhã, indo pela cidade ao seu ateliê, onde ficava até às dez; então retornava pelo mesmo lugar para comer, comia e estava de novo a caminho, encontrando-se muitas vezes, meia hora depois de seu ateliê, sur le motif em um vale, diante do qual a montanha de Sainte Victoire se erguia, indescritível, com todas as suas mil tarefas.
Rainer Maria Rilke²¹

Gonzaga Duque admirava particularmente em Castagneto o modo de execução pictórico, absorvendo-o como um indicativo da sua expressão pessoal, como vemos neste trecho: “*Há na sua maneira de traçar a nota crescente de uma individualidade, essa particularidade que caracteriza os talentos, que os impõe a nossa admiração, que os arranca da obscuridade.*”²²”

²¹ RILKE, Rainer Maria, *Cartas sobre Cézanne*. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2001, p. 53.

²² GUIMARÃES, Júlio Castañon, LINS, Vera (orgs.). DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Fundação Casa de Rui Barbosa/Editora UFMG, 2001, p.77.

A individualidade do artista está na forma como enxerga e expressa esse mundo. Gonzaga Duque percebe essa qualidade nas formas que Castagneto imprime na tela. E como o crítico trabalha com a noção de temperamento, podemos dizer que a fatura de Castagneto evidenciava o temperamento do artista: “quanta expressão nesses empastelamentos, quanta individualidade nesses borrões despretensiosos”. Também podemos falar de temperamento, já que se trata da construção de uma visão pessoal de mundo. Um mundo que se expressava nos “borrões” na tela, fruto de um de um braço rápido e certo como dizia o crítico, um processo muito peculiar de fazer que Gonzaga Duque categorizava como fazer *à la diable*:

Quando lhe falta tempo para mudar pincéis, maneja um só, mergulhando-o em diversas tintas, ou pinta com os dedos, com as unhas, com a espátula, com o primeiro objeto que tiver à mão: um seixo resistente, um pedaço de pau, um pedaço de corda, um palito, um cano de cachimbo, a ponta do cigarro. A sua caixa de tina é um caos, a sua palheta na mão de outro artista seria inútil porque a aglomeração de cores, o empastelamento de tintas secas faz mal à vista. Também não lhe peçam um quadro acabado, envernizado, escovado, esbatido.²³

Segundo Ileana Pradilla, Castagneto conseguia modular o modo de execução de suas obras, de modo a adequá-la ao sistema das artes vigente na época. Quando se tratava de alguma encomenda ou de obra que fosse para exposição oficial, o pintor se continha em suas pinceladas tendendo a sua maneira mais para o convencional. Nesse sentido, é que se destacavam as famosas pinturas que ele realizava no tampo das caixinhas de charuto. Segundo o relato de Gonzaga Duque, o artista fazia uma clara distinção da sua produção, como vemos na reprodução de sua fala: “ *Uma caixa de charutos, disse-me o Castagneto um dia, me dá para os cigarros e o bife... as botas, essas eu faço para mandar dinheiro à velhinha...*

*As botas eram os quadros.*²⁴”

Gonzaga Duque explicava as “caixinhas de charuto” como produto de uma necessidade atávica do pintor de exercitar seus pincéis, compreendendo estas como a realização de um exercício, uma preparação para a execução de suas telas. Curiosamente, no trecho contado pelo crítico, Castagneto parecia dar mais valor

²³ DUQUE, Gonzaga, *Arte Brasileira – Pintura e Escultura*. E.H. Lombaerts, 1888, Pg. 175.

²⁴ DUQUE, Gonzaga, *Graves e Frívolos* (Por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Sette Letras, , 1997, p.. 58.

às suas caixas de charuto do que aos quadros, aos quais chamava displicentemente de “botas”. Pradilla afirma não haver nenhuma correlação entre as “caixinhas de charuto” e os quadros realizados pelo pintor: “(...) *tais quadrinhos jamais foram meios para pinturas posteriormente no atelier. Em suas singeleza, tratam-se de pinturas únicas e acabadas.*”²⁵”

Como a historiadora aponta, tratavam-se de pinturas acabadas. Mais do que isso. Pela fala do pintor percebemos que era para as “caixas de charuto” que ele reservava a sua pintura mais espontânea. Era antes de tudo uma obra feita para si próprio. Um local de experimentação e liberdade artística, e onde Castagneto se mostrava mais autenticamente. E então podemos admirar os “borrões” e “as manchas” ocupando largamente as minúsculas telas.

Nos seus últimos quadros já se percebe uma fatura mais imediata, vibrando na superfície da tela. Seus quadros trazem a marca da vivência da pintura, expondo todo o seu trajeto gestual como impressão sensível na tela:

O pincel lanhava a tela ao deixar a tinta; a espátula trabalhava nos empastelamentos rapidamente: em certos pontos percebia-se a passagem do polegar, ao modo dos escultores. Esse trabalho febril, alcançando de momento, num conjunto simplificado, fundia-se numa suave, delicada tonalidade azul-cinza, tirando ao pérola em suas dulcíssimas nuances ora em laivos de amarelo, ou verde-água, ora no carregado do índigo com translucidez irada em opacidade penumbra. (...) À proporção que trabalhava aquelas qualidades, mas se acentuava, devido ao constante exercício da mão e à completa liberdade da sua vontade.

²⁵PRADILLA, Ileana, *O Jogo do Ambíguo*, in Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura. V.1 -, n.8 – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1987.

O relato de Gonzaga Duque nos faz perceber o quanto a pintura de Castagneto proporciona uma proximidade do observador com o pintor. Como se o convidasse a testemunhar o embate entre a matéria sensível da pintura e o suporte. Mas essa pincelada viva, que põe à mostra a pintura – o ato de pintar – é a mesma que dilui os objetos.



Chalupa de uma vela navegando, 1898
 Castagneto
 Óleo s/ tela, 35 X 22 cm
 Coleção Particular

A chalupa no meio do mar recebe o mesmo tratamento que o resto do oceano, e tende a desaparecer nessa imensidão. Sentimos em Castagneto um novo sentido da cor e do espaço. A materialidade da pintura, a composição cromática, tudo precipita na tela e nos provoca a sensação de impenetrabilidade. Nosso olhar não atravessa a superfície: o mar e o céu são da mesma cor e constituem um plano único. Todos os elementos estão integrados no espaço da tela, mais do que isso, são elementos constitutivos desse espaço: cor, matéria sensível, luz. Aqui estamos mais perto do que nunca da visualidade pura e já podemos dar razão às vozes que comparam Castagneto aos impressionistas. Nos seus últimos quadros,

Castagneto parece ter finalmente se livrado do substrato acadêmico e da perspectiva renascentista. Sua pintura explicita a tessitura entremeada do abstrato e o figurativo, a fronteira tênue entre o concreto e o solúvel.

Apesar de um entusiasta da obra de Castagneto, Gonzaga Duque não lhe poupou críticas em seus artigos, enfatizando frequentemente a sua falta de habilidade para

o desenho. Foram muitas as vezes em que o crítico aconselhou o artista a estudar rigorosamente o desenho, que na visão do crítico, ajudaria Castagneto a “estruturar” e a se expressar de forma mais competente. No artigo que publica em homenagem ao artista na ocasião de sua morte, repete suas críticas:

O que lhe faltava não era unicamente um rigoroso estudo de desenho, em que tantos mestres têm errado, também o conhecimento da técnica da sua arte, os segredos do colorido e um ensino, por exemplo e exercícios, lhe houvesse educado a maneira de ver e de aprender, de sentir como profissional, porque o sentimento artístico não lhe faltava²⁶.

Em outras palavras Gonzaga Duque acusa a falta do conhecimento formal na experiência do pintor. Um aspecto deveras curioso quando comparamos com os textos entusiasmados pelo fato de o pintor ter abandonado a Academia e ter seguido um caminho “pessoal”. Outro ponto contraditório seria a sugestão sobre a necessidade de lhe educar o seu “modo de ver”, quando Gonzaga Duque cobrava dos pintores justamente o “sentimento” na pintura, o “olhar singular” etc.

Ao continuarmos a ler o artigo percebemos que esse sentimento de insatisfação de Gonzaga Duque acompanha o progresso do artista:

A prova de tanto tivemos-la na exposição realizada pelo artista pouco tempo depois da sua chegada. Aos progressos do desenhador correspondiam os progressos do colorista; contudo esta aplicação foi inoportuna. Se ele a tivesse conseguido no início dos estudos teria aproveitado a originalidade da sua índole artística, desenvolvendo-a e apurando-a até se tornar um pintor completo; porém, tarde como ela lhe chegou - seu resultado foi negativo, deu-lhe efêmero progredimento com prejuízo da espontaneidade do inculto e impressionado artista das pochades, o que equivale dizer do primeiro tempo.

Se o modo expressivo do artista agradava ao crítico, por outro lado, a sua experiência intuitiva na pintura não o fazia, na visão de Gonzaga Duque, um artista completo. Não podemos esquecer que, embora crítico do meio acadêmico, Gonzaga Duque era um sujeito daquela época, e, portanto, poderia explicitar algum apego às formalidades do ensino, considerando-as necessárias, inclusive, para dar um aval às inovações formais.

²⁶ DUQUE, Gonzaga, *Graves e Frívolos* (Por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 59.

Seguindo a leitura, fica claro que o que mais incomoda Gonzaga Duque é justamente o último período da obra de Castagneto, em que ele radicaliza a experiência da visualidade: *“Efêmero!... Infelizmente, sim, foi efêmero esse progresso. Aos poucos Castagneto perdeu a sensação da cor como lhe ensinaram a ver, sem mais encontrar sua antiga tonalidade, tão suave e harmonizadora!”*

Ao acompanhar o trajeto de Castagneto, percebemos que ele opera um paulatino processo de simplificação da pintura. Pouco a pouco, ele vai reduzindo seus elementos figurativos e simplificando a tonalidade cromática. Sua pintura aponta para uma compreensão do espaço pictórico muito diferente do convencional. E portanto, sua pintura não era suscetível à análise descritiva usualmente empregada por Gonzaga Duque. O crítico não percebe que a produção de Castagneto não é narrativa, e sim que estamos diante de um processo de experimentação. A partir disso, fica claro o limite de Gonzaga Duque em acompanhar uma progressão artística que problematizava algumas “verdades” da pintura, como nesse artigo em que lhe censura incorreção na perspectiva e na proporção de elementos: *“ (...) falta-lhe ver tudo, e esta falta leva-o ao cometimento de erros como no quadro n. 4 (Praia de Jacuacanga) onde uma canoa enorme, em relação às linhas predominantes e às do afastamento, produz um péssimo efeito.”*

Aqui, percebemos um Gonzaga Duque comprometido com uma concepção de arte baseada nos modelos fundamentais da beleza e harmonia estabelecidos nos moldes convencionais ou acadêmicos. É nos seus trabalhos mais tardios que Castagneto consegue dar vazão a formas mais expressivas. A materialidade da pintura fica cada vez mais evidente e se afirma como um elemento constitutivo da pintura. Ao observar a pintura de Castagneto, somos obrigados a reconstituir o movimento do artista, nos colocando-nos diretamente em contato com o seu gestual. Como sua obra também era produto do seu enlace com o mar e sujeita à influência do próprio movimento marítimo – processo criativo tão bem reconstituído por Gonzaga Duque – Castagneto também nos coloca, em última instância, em contato com o movimento das ondas. Em Castagneto, somos provocados a tomar consciência imediata da matéria sensível, do suporte de

madeira, das cores, do tamanho do quadro etc. No limite, a pintura de Castagneto rompe com a idéia ilusionista da pintura e nos faz confrontar diretamente com o meio. A *Ilha* de Castagneto nada mais é que um volume escuro em meio a uma massa pictórica clara, em que o movimento fica por conta da superfície vibrátil da tela. Estamos, de fato, muito longe de uma cópia da realidade, mas sim de uma cena que só é possível reconstituir com o olhar.

Dessa forma, fica evidente o motivo da reprovação de Gonzaga Duque. O crítico defendia a modernização da pintura e por isso foi o grande incentivador e defensor de Castagneto, haja vista os inúmeros artigos elogiosos e admirados que publicou ao longo de sua vida. Curiosamente, Gonzaga Duque ao reconhecer a “necessidade” do artista em pintar suas caixinhas de charuto, parece perceber o valor intrínseco da sua arte. Mas, ao contrapor essa percepção aos artigos derradeiros sobre Castagneto, observamos que o crítico acaba se rendendo à retórica viciada do oficialismo, que valoriza alguns aspectos formais na arte. Fica evidente que Gonzaga Duque ainda trabalhava com uma concepção de pintura enquanto representação de algo e, portanto, o critério crítico consistia em compará-la com a coisa representada para avaliar até que ponto era possível reconhecer correspondências e divergências. Mas na arte tudo pode assumir diferentes significados e diversas possibilidades de interpretação. Então, confrontamos-nos com o limite de Gonzaga Duque. Na arte de Castagneto não era suficiente analisar apenas a “película” exterior, pois a sua superfície era na verdade o resultado de uma superposição de camadas. Há uma profundidade inerente à matéria, sendo necessário levar em conta todos os fatores inclusive os que pareciam apenas materiais. Por fim, faltou a Gonzaga Duque ampliar a sua noção de arte para conseguir compreender que arte deveria ser considerada em sua integridade, inclusive como um objeto de arte e é disso que se trata quando observamos Castagneto.

6. Conclusão

Quando centramos no problema do crítico de arte frente a uma sociedade ou contexto cultural não deixamos de propor várias questões. Uma delas seria entender como se insere a arte num processo de transformação. A transformação social que estava em curso no país e a transformação da arte e sua linguagem propriamente dita. E nesse sentido, o crítico se desdobra em dimensões que embora distintas, se entrelaçam numa só atuação o do crítico da arte propriamente dito e o que poderíamos chamar de uma dimensão mais abrangente que envolve o cenário sócio cultural da época, já que dissociar as reflexões estéticas das sociais era uma tarefa difícil para Gonzaga Duque.

Observamos que Gonzaga Duque atuava como um verdadeiro “comentador da sociedade”, no momento em que o crítico dimensiona a arte no coletivo, enfatizando o seu caráter cultural. Isto porque na atuação do crítico, havia um conhecimento editorial capaz de submeter o processo cultural a determinadas análises que estão longe de serem neutras porque interferem diretamente na leitura dos fatos culturais. Esta concepção de Gonzaga Duque é creditada em grande medida à sua ligação com o Simbolismo, um movimento que assume uma postura crítica em relação à modernidade, colocando em xeque alguns dos seus aspectos fundamentais como o racionalismo, o tecnicismo e cientificismo, em favor da valorização da expressão artística, da imaginação, do elemento fantástico e irracional. Portanto, o movimento simbolista também foi uma maneira de negar uma série de questionar os prognósticos do progresso tecnológico e materialista que tendia a promover o esvaziamento artístico.

Nesse sentido, o Simbolismo é uma referência importante para o crítico na construção de seu universo estético, na medida que se mostra um movimento mais abrangente e ambicioso, em favor da valorização da expressão artística. Ademais, é preciso notar que apesar de se colocar como movimento resistente e crítico, o culto ao inusitado e a às novas formas de manifestações estéticas também se faziam fortemente presentes no Simbolismo. Tais aspectos se mostraram fundamentais na elaboração da idéia de independência artística, o ponto central na

obra de Gonzaga Duque, a partir do qual foi possível desenvolver uma visão artística moderna: descolada do substrato da execução acadêmica, e atenta às transformações significativas que ocorriam na arte de seu período. Seus artigos investem contra o que o autor classificou como o “passadismo da arte” e incentiva os jovens artistas a se libertarem dos clichês acadêmicos. Sua crítica servia como instrumento de resistência à incorporação da temática nacionalista e histórica que funcionava como o modelo de arte “oficial” se coadunando a interesses políticos e sociais da época.

Gonzaga Duque partilhava juntamente com outros intelectuais, a perspectiva de construção de uma nação que se diferenciava do Estado, acreditando numa nacionalidade que se edificaria através das artes, e que, portanto, resultaria de um processo mais amplo. A estratégia de consolidação de uma arte nacional imaginada por Gonzaga Duque se acopla a um desejo de modernização artística. Mas pensar na modernização artística no Brasil significava também entender o que é moderno na concepção local não se equipararia a pari passo com a produção européia. Para Gonzaga Duque é preciso reconhecer os pequenos avanços no progresso formal que colaborariam novas concepções visuais, como fez ao defender a composição de Pedro Américo em a *Batalha do Avaity*. Uma leitura apressada pode interpretar esta atitude como um “reco” do crítico, mas que na verdade se revela como uma estratégia consciente e realista. Estando ele mesmo circunscrito a uma situação histórica assinalada por tendências artísticas e intelectuais conservadoras, o crítico trabalha com os elementos que lhe são disponíveis. Seu movimento opera pelo registro de mudança progressiva, e não de ruptura.

É nesse sentido que ele concentra esforços para quebrar o isolamento intelectual, compreendendo que a consolidação de uma arte moderna se daria por meio conexões largas. Em Gonzaga Duque o localismo se define com o peso igual ao universalismo, abrindo diálogo com os autores de arte alinhados com o pensamento contemporâneo na época: Baudelaire, Ruskin, Zola etc. A participação do crítico em periódicos de vida curta e circulação restrita demonstra o seu engajamento na propagação de idéias artísticas e de seus esforços para atualizar a arte brasileira.

O que simultaneamente colocava a necessidade de se modernizar a própria atividade crítica. Gonzaga Duque desprezava a crítica acadêmica, “*a banalidade oficial que qualquer lente de sobrecasaca preta pode chamar de estética, a velha estética das academias*”. A sua crítica resulta de um processo que consubstancia a perplexidade de um crítico que não se interessa em sobrepor um sistema teórico às obras analisadas, mas sim em travar uma relação de intimidade, um verdadeiro corpo a corpo a partir do qual fosse capaz de produzir um esclarecimento sobre o processo criativo da arte. A crítica perde o seu caráter normativo e dogmático e engendra uma crítica de arte que traz à mostra a experiência de criação e produção artística, estabelecendo uma nova forma de fruição para o observador. Conjugando a dimensão teórica à experimental, Gonzaga Duque afirma um posicionamento moderno da crítica da arte. Mas sua peculiaridade se assinala na pertinência: em meio a um ambiente cultural açodado por maneirismos acadêmicos e rols convencionais, Gonzaga Duque conseguiu fazer da arte em si a matéria de sua crítica, longe do manual de regras acadêmicas sobre as quais as obras deveriam se ajustar.

Obviamente, se nos propusermos a nivelar a atuação crítica de Gonzaga Duque com a crítica de arte que se desenrolava no cenário europeu, por exemplo, fica evidente que a atuação do crítico brasileiro é menos intervencionista, no sentido de que Gonzaga Duque não atua como um crítico radicalmente militante, ou mesmo operativo, não se liga a um movimento de vanguarda específico construindo estatutos e luta ativamente para que estes fossem incorporados na arte, como faria um André Breton ou Apollinaire. Mas é inegável a crítica de Gonzaga Duque questiona, polemiza e se propõe a contribuir para pluralização da produção artística, investindo na produção de informação qualificada a fim de oxigenar e dialogar com a produção local. A sua atuação como crítico responde ao seu desejo claro de intervenção e transformação do meio cultural que o rodeia.

Gonzaga Duque é, sobretudo um grande observador dos sentimentos vividos pelos artistas no momento da concepção da chamada “nova arte”, _ e *Mocidade Morta* é um importante registro sobre isso; sentimentos, pulsações e entusiasmos que se direcionavam ao caminho oposto das normas e conceitos. E novamente

encontramos uma faceta moderna em Gonzaga Duque, ao cunhar o conceito de “temperamento” do artista, o crítico persegue a manifestação da “originalidade” ignorando o chavão acadêmico, e mais do que isso, ele tem a percepção como sendo próprio da arte a possibilidade de realizar-se como manifestação particularizada da experiência do real, o que nos remete diretamente à idéia de independência subjetiva, cerne que constituiria a arte moderna.

A crítica de Gonzaga Duque assume o papel de estabelecer laços entre o belo e o presente, porque assim como Baudelaire, ele acredita que o pintor moderno só alcançaria a beleza genuína mergulhando na sua própria época. E nos vemos diante a mais uma intuição moderna do crítico quando ele sai em defesa de Belmiro de Almeida e outros artistas que incorporam temáticas diferentes da chamada arte “oficial” em suas obras. Seus artigos, sobretudo os mais tardios, constituem uma defesa aberta de pintores que colocavam em suas telas cores da contemporaneidade: as angústias e intempéries do homem moderno. O crítico chama atenção para a necessidade de se criar uma cultura estética que possa interpretar o que se vê, despertando os artistas para outras possibilidades temáticas e encarar novos desafios.

Não podemos ignorar que a luta antiacadêmica na qual está inserida a problemática inicial de Gonzaga Duque se desdobra numa complexidade de pontos conceituais sobre arte moderna que merecem ser analisados. Quando pensamos na arte moderna que se desenvolveu a partir do Impressionismo, acompanhamos experiências que colocavam em xeque o próprio conceito de arte, ao inaugurar uma lógica artística onde a pintura não é mais o meio, mas o próprio fim. O que estava em curso era a construção de uma esfera autônoma na arte, na qual fazer pintura significava, no limite, produzir um quadro, um objeto, inaugurando uma realidade singular. No Brasil, estávamos muito longe dessa experiência. Podemos dizer que esta experiência só foi levada a cabo conscientemente a partir da segunda metade do século XX com o Neo-concretismo. Mas também não podemos ignorar algumas experiências que forçavam o limite existencial da pintura em direção a uma visualidade latente. É o caso de Castagneto, por exemplo. Castagneto foi certamente o artista deste período que se mostrou mais disponível para a experimentação pictórica. Gonzaga

Duque realizou constantes referências o pintor, apreciando sua aptidão em ser “*pessoal na pintura*”. Gonzaga Duque reverencia o temperamento intimista de Castagneto e a sua qualidade expressiva, mas ele repreende o artista por seus trabalhos mais livres cobrando uma fatura mais estruturada e definida. Gonzaga Duque se vulnerabiliza ao usar para julgar. Aqui se evidenciam os limites da crítica de Gonzaga Duque ao manter-se atrelado às referências formais da arte convencional ao analisar uma arte de Castagneto fundada no experimentalismo.

Gonzaga Duque, embora entusiasta da modernidade artística não conseguiu conceber a idéia de uma estrutura plástica autônoma. E nesse ponto, faz-se necessária uma diferenciação fundamental entre a “modernização” da arte e a construção de uma arte moderna propriamente dita. Percebemos que o nosso crítico engajado num processo de modernização da arte brasileira e expressa este desejo de maneira evidente no esforço que faz para forçar um diálogo entre o local e o universal, como por exemplo no artigo em que ele elogia o “impressionismo” de Belmiro, comparando-o à Manet. O mesmo motivo o leva a defender a pintura de um Pedro Américo, relacionando-o a Delacroix, desconsiderando o fato de que os caminhos pictóricos destes artistas são inconciliáveis e que o que estava em jogo era uma questão fundamentalmente conceitual na arte, que escapa ao crítico.

Podemos considerar a crítica de Gonzaga Duque como a contribuição mais significativa para o período derradeiro da academia, embora recorra a soluções muito distantes da arte moderna propriamente dita, o que nos remete à ambigüidade intrínseca da arte moderna no Brasil. Podemos concluir que Gonzaga Duque constituiria enfaticamente um crítico da sua época. Isto é, apresenta em sua obra as questões e os impasses do período em que viveu. Seus textos reúnem os paradoxos fundamentais e peculiares da nossa história: aliando aspectos de província, enfrentando a debilidade do meio cultural, e o tempo da modernidade, aflito por mudanças. E considerá-lo um sujeito de seu tempo, significa também levar em conta uma mentalidade que se construiu de forma particular ao século XIX, que apostava no moderno como algo a ser revelado, como nos lembra Carlos Zílio “Para os artistas realmente modernos, a tradição não tinha um caráter autoritário de valor eterno, mas tão somente questões

colocadas no seu embate com o presente”¹. Partilhava-se então um entendimento discurso de modernidade em que o culto ao contemporâneo não apaga a referência ao tradicional, muito ao contrário, esta se afirma como valor. Acreditava-se na inovação como resultado de um processo cultural o que não implica necessariamente numa ruptura. Neste sentido, penetrar no universo crítico de Gonzaga Duque significa abrir espaço para seus questionamentos e entender uma gama de pensamento que se perdeu na hegemonia do sistema cultural que se sedimentaria no século XX. Foi a partir dessa mentalidade que Gonzaga Duque conseguiu incorporar ao seu repertório crítico referenciais contemporâneos que se tornaram alicerces teóricos importantes para que ele pudesse intuir uma concepção diferenciada sobre a arte: conferindo certa autonomia ao o gênero da paisagem e construindo uma visão moderna de arte no sentido de valorizar a independência subjetiva do artista. E, portanto, podemos considerar que Gonzaga Duque não apenas expressou o seu meio e seu tempo, mas foi além, realizando uma leitura crítica da arte, trabalhando em prol de um alargamento das fronteiras, ampliando os motivos que levariam a construção de uma nova visualidade na arte brasileira.

¹ ZÍLIO, Carlos, *Modernidade e Modernismo no Brasil*, Annateresa Fabris (Org.) Mercado das Letras, Campinas, 1994, Pg. 113.

7.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. Instinto de Nacionalidade. In: COUTINHO, Afrânio (org). **Caminhos do Pensamento Crítico**. Rio de Janeiro: Pallas/ MEC, 1980.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. *Arte moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1998.

BARATA, Mário. In ZANINI, Walter (org.). **História da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

BARRETO, Lima. **O Subterrâneo do Morro do Castelo**. Rio de Janeiro: Dantes, 1999.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1983.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **A modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Obras Estéticas: filosofia da imaginação criadora**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____, **Obras escolhidas**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

BRITO, Ronaldo. **O jeitinho brasileiro**. In Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura. V.1, n.1. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1984.

_____. **A experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

BROMBERT, Beth Archer. **Edouard Manet: Rebelde de Casaca**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no séc. XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CAMPOS, Humberto. **Crítica**. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1951.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo/Belo

Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1975.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1976.

CAROLLO, Cassiana (Org.). **Decadismo e simbolismo no Brasil**: crítica e poética. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1980.

CAVALCANTI, Ana Maria. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In PEREIRA, Sônia Gomes (org). **185 anos de Escola de Belas Artes**. EBA, UFRJ, 2001/2002.

CLAIR, Jean, Une modernité sceptique. In **L'apocalypse joyeuse**. Paris: Éditions du Centre George Pompidou, 1986.

DIDEROT, **Ensaio sobre a pintura**. São Paulo: Papirus, 1993.

DUQUE, Gonzaga, **Impressões de um Amador**: Textos esparsos de crítica (1882 – 1909). LINS, Vera e GUIMARÃES, Júlio (org). Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. **Graves e Frívolos**: Por assuntos de arte. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

_____. **Mocidade Morta**. São Paulo: Três, 1973.

_____. **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

_____. **A arte brasileira**. Rio de Janeiro: H. P. Lombaerts & Co., 1888.

FERNANDES, Cybele V.N. A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes: In PEREIRA, Sônia Gomes (org). **185 anos de Escola de Belas Artes**, EBA, UFRJ, 2001/2002.

_____. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes: in PEREIRA, Sônia Gomes (org), **185 anos de Escola de Belas Artes**, EBA, UFRJ, 2001/2002.

FERRAN, André, **L'esthétique de Baudelaire**. Paris: Librairie Nizet, 1968.

FRANCASTEL, Pierre, **Impressionism**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

GRANGEIA, Fabiana Guerra. **A Crítica de Arte em Oscar Guanabarro**: Artes Plásticas no Século XIX. In: *19&20: A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume I, n. 3, novembro de 2006. Site: <http://www.dezenovevinte.net/>

GUINSBURG, Jacob. *Romanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

LINS, Vera. **Gonzaga Duque, a estratégia do franco atirador.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1991.

_____. **Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

_____. **Ribeiro Couto, uma questão de olhar.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

_____. **Novos Pierrôs, Velhos Saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca.** Curitiba: Xerox do Brasil, 1997.

_____. **Poesia e Críticas: uns e outros.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 2005.

LUZ, Angela A. **Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil.** Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005.

MENDONÇA, Áureo G. **A crítica de arte no Brasil em fins do século XIX e início do XX: Gonzaga Duque e Angyone Costa, Escola de Belas Artes.** Rio de Janeiro, 1998. 120 p. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. **O labirinto do Brasil Moderno.** Rio de Janeiro, 2005. 142 p. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil.** São Paulo: Ática, 1997.

NETO, L. Machado. **Estrutura social da República das letras: sociologia da vida intelectual brasileira (1870 – 1930).** São Paulo: Grijalbo, 1973.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. **A questão nacional na Primeira República.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

PEDROSA, Mário. **Visconti diante das modernas gerações.** In ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

PERROT, Michelle. **História da Vida Privada IV.** São Paulo: Editora Schawrcs, 2001.

PIERRE, José. **Le Symbolisme.** Paris: Fernand Hazan Editeur, 1976.

PONTUAL, Roberto. **A arte brasileira contemporânea: Coleção Gilberto Chateaubriant.** Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, 1976.

PRADILLA, Ileana. **O Jogo do Ambíguo**, in Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura. V.1

_____. **O olhar intimista em Castagneto**. Rio de Janeiro, 1989. 87 p. Pontifícia Universidade Católica.

PRADO, Lúcia Regina S. **Gonzaga Duque: a modernidade crítica da arte dispersa**. Rio de Janeiro, 1995.123p. Pontifícia Universidade Católica.

PRADO, Paulo, **Retrato do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1944.

RILKE, Rainier Maria. **Cartas sobre Cézanne**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001.

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

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

RONCATO, Maria Aparecida. **Nestor Vítor: a atividade crítica como e enquanto projeção de um modelo ideológico**. Rio de Janeiro, 1979. 94 p. Pontifícia Universidade Católica.

ROSEMBERG, Harold. **A tradição do novo**. Perspectiva, 1974.

RUSKIN, John. **Selected Prose of John Ruskin**. NY: New American Library, 1972.

_____. **A economia política da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

SOUSA, Gilda de Mello. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SMITH, Edward Lucie. **Le Symbolisme**. Paris: Éditions Thames & Hudson, 1999.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1986.

VIDAL, Barros. A alma sensível do Gonzaga Duque. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1963. P. 16.

VÍTOR, Nestor. Como Nasceu o Simbolismo no Brasil. In **Obra crítica de Nestor Vítor**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979.

_____. A crítica de arte na obra de Gonzaga Duque. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 nov. 1929. P. 18.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: L&PM, 2001.

ZÍLIO, Carlos. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)