

Crítica e utopia nos escritos de Gonzaga Duque: uma terceira margem do moderno*

Vera Lins

E que eu desapareça mas fique esse chão varrido onde pousou uma sombra e não fique o chão nem fique a sombra mas que a precisão urgente de ser eterno bóie como uma esponja no caos e entre oceanos de nada gere um ritmo.

Carlos Drummond de Andrade¹

PARA LER OS ESCRITOS SOBRE ARTES PLÁSTICAS DE Gonzaga Duque, ficcionista e crítico da virada do século, procurei compreender o movimento simbolista dentro de uma história das idéias. Articulador do primeiro grupo simbolista carioca em torno da Folha Popular, seu pensamento se destaca por uma extrema lucidez num meio em que ele mesmo aponta a falta de reflexão.

* Publicado em Qfwfq/Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Vol. 2, nº 1, 1996. Rio de Janeiro: UERJ, 1996, p. 78-88.

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. "Eterno", Fazendeiro do Ar. In: Nova Reunião, vol. I, p. 314-15, José Olympio, 1987.

No quadro de Ensor², o pintor fez seu auto-retrato rodeado de máscaras grotescas, o que lança a dúvida sobre se não seria o retrato apenas mais uma entre tantas. Algumas lembram clowns, outras, ao fundo, monstros e caveiras e preenchem todo o espaço. A dúvida sobre o sujeito e a atmosfera de pesadelo marcam o lado sombrio do simbolismo. O quadro é de 1889. Enquanto em Ensor, Kuhin e Redon, se esboça a atmosfera decadente, em Gauguin com seus mitos tropicais e no Art Nouveau, a atmosfera é vitalista. Na busca que empreendem os simbolistas nos limites da razão, muitas vezes o sonho se transforma em pesadelo, mas em todos os quadros é da condição humana, de suas questões que se trata. Redon declarava que não embarcara no impressionismo porque:

Tudo que ultrapassa, ilumina ou amplifica o objeto na região do mistério, na confusão do irresolvido e de sua deliciosa inquietude, lhes ficava totalmente fechado. Tudo que se refere ao símbolo, tudo que comporta nossa arte de imprevisto, impreciso, indefinível e lhe dá um aspecto que confina com o enigma, lhes dava medo. Verdadeiros parasitas do objeto, cultivaram a arte sobre o campo unicamente visual e de alguma forma o fecharam ao que o ultrapassa e que seria capaz de colocar as tentativas humildes, mesmos nos espaços negros, à luz da espiritualidade.³

Como o primeiro romantismo alemão e a corrente baudelairiana do romantismo francês, o simbolismo se apoia numa concepção trágica da condição humana, alimentada por um neoplatonismo para o qual o mundo é ilusão, aparência. Se o mundo não é o que parece, o bufão, o clown são os personagens que o denunciam virando-o do avesso. Como o mágico, possuem as técnicas pelas quais o mundo perde sua realidade e se confunde com seu reflexo: a imaginação metamorfoseia o mundo.

Aposta-se na imaginação, no ausente, no inalcançável, numa verdade que nunca se torna totalmente visível, num real inesgotável, infinito. Com isso se questiona a representação, o

² Mon portrait entouré de masques.

³ PIERRE, José. Le symbolisme. Paris: Fernand Hazan Editeur, 1976.

mundo como aparência. Panofsky em *Idea*⁴ mostra como a noção de idéia platônica é trabalhada por Cícero e vai marcar as correntes que se opõem à noção naturalista. A idéia enquanto representação interior imprime formas à matéria, é um princípio supra-sensível que preexiste à experiência. O Renascimento opera uma reviravolta do conceito de idéia que, de inata e preexistente, passa a nascer, vir ao espírito como produto da realidade, adquirida do real, tomando assim um sentido naturalista. Gauguin ataca a pintura apenas retiniana dos impressionistas: deve-se pintar com o cérebro, com o "centro misterioso do pensamento". Para Baudelaire "os bons e verdadeiros desenhistas desenharam a partir da imagem inscrita no próprio cérebro e não a partir da natureza"⁵. No artista sempre descontente, jamais satisfeito, como "alma encarcerada", está o ideal do criador. Aproximo essa concepção de arte dos conceitos kantianos de sublime e de idéia estética, que possibilitam ler o simbolismo já no caminho da abstração. Com desprezo pelas experiências apenas visuais dos impressionistas e a trivialidade do naturalismo, que Mallarmé chamava de "reportagem", defende-se uma arte que contenha pensamento, idéia. Para Albert Aurier:

A obra de arte deve ser "ideista", pois seu ideal único será a representação da idéia, "simbolista" pois exprimirá essa idéia através de formas, "sintética", pois escreverá essas formas de um modo de compreensão geral. Enfim (é uma conseqüência), decorativa.⁶

O símbolo é uma imagem que contém uma idéia, mas no sentido kantiano: as idéias estéticas tanto aspiram a algo situado acima dos limites da experiência, quanto são inesgotáveis e múltiplas.

⁴ PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Traduit par Henry Joly. Paris: Gallimard, 1989.

⁵ BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Trad. e seleção de Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, p. 200.

⁶ PIERRE, José. *Op. cit.*

Tais representações da faculdade da imaginação podem chamar-se idéias, por um lado porque elas pelo menos aspiram a algo situado acima, dos limites da experiência, e assim procuram aproximar-se de uma apresentação dos conceitos da razão (das idéias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma verdade objetiva; por outro lado, e na verdade principalmente, porque nenhum conceito é adequado a elas enquanto intuições internas.⁷

Gonzaga Duque afirma que o artista é aquele que sabe objetivar a idéia e busca a imagem que traduza um pensamento.

A partir dessas relações leio os livros de crítica de arte de Gonzaga Duque: *A Arte Brasileira*⁸, *Contemporâneos*⁹, *Graves e Frívolos*¹⁰. Neles, identifico a postulação de uma utopia, mas no sentido de Ernst Bloch, pensador marcado pelo romantismo, como um horizonte para a imaginação. A utopia possibilita a crítica radical ao que existe, mas não se sabe e não se pode delimitar o que é. A idéia de novo de Bloch, como o ainda não consciente, também torna possível um deslocamento da concepção de novo das vanguardas identificado com o imediato e atual, a partir de um movimento de constante ruptura.

Em *A Arte Brasileira*, como em *Revoluções Brasileiras*, Gonzaga Duque tenta recriar uma história da arte e uma história política por caminhos deixados de lado pela versão oficial, recuperando imagens apagadas. A arte, segundo ele, aqui já nasce desprezada, porque ofício desempenhado por negros e mulatos. Vê uma atuação negativa na Missão francesa

⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993, p. 159.

⁸ Rio de Janeiro: H. P. Lombaerts, 1888.

⁹ Rio de Janeiro: Tip. Benedito de Souza, 1929.

¹⁰ Lisboa, A.M. Teixeira, 1910.

que nos trouxe o modelo neoclássico e institucionalizou uma atividade que já se desenvolvia e em liberdade, porque à margem. Também Grimm, o alemão que inicia a pintura de paisagem no Brasil, formou apenas imitadores, "sete Grimms". Contra o exótico e a representação do índio como caráter nacional, luta por uma cultura que contenha uma reflexão sobre as condições do país, mas afinada com uma tradição universal. Narra uma história em quadros. Seu livro é uma articulação de imagens em que organiza um percurso da arte brasileira, abrindo para o futuro, quando aborda os artistas que estão pintando e até os amadores. Diz que possuímos uma "incultura estética" em que o positivismo marca lugar. O que chama de "inesteticismo do meio" não o impede de apostar numa natureza que se torne paisagem, possibilidade de cultura, pelo pensamento. Quando sugere a apresentação da Amazônia como a floresta e o rio, em vez de alegorias históricas como no quadro de Aurélio de Figueiredo, quando insiste na necessidade de captar a luz tropical, está buscando o que nessa natureza possibilita reflexão. Gonzaga Duque discute o nacional, mas entendido como uma singularidade que está para ser produzida como a pintura da luz tropical. Como simbolista partilha da idéia de que o conhecimento mais alto é a intuição, revelação que, ao mesmo tempo é produção na linguagem; não é um ajuste do pensamento ao fato, mas imaginação produtiva.

Em *Revoluções Brasileiras* conta a história das insurreições vistas até então como apenas "rusgas" e inicia com o relato do Quilombo dos Palmares, que funciona como uma imagem antecipatória, no sentido de Bloch, aquela que pode provocar uma reviravolta, um rearranjo.

Em *Contemporâneos*, coletânea de artigos seus em *Kosmos*, contra a pintura documental de um Dall'Ara, destaca os artistas que unem pensar e sentir. Entusiasmado com a pintura de Helios Seelinger, diz que nele o filósofo e o artista se encontram, (pois Helios não se contenta com o natural, não é em rigor um naturista, o que o toca no centro emotivo, o que o comove e o leva da idéia à imagem é esse natural depurado na sua imaginação).¹¹

¹¹ DUQUE, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929, p. 53.

Em dois artigos sobre a caricatura ressalta seu poder crítico através do grotesco e da ironia. Percorre os salões como Baudelaire à busca de imaginação. E cria imagens também com sua escrita.

Em Graves e Frívolos faz uma apologia da estética Art Nouveau em artigos dos primeiros anos do século até 1910. O Art Nouveau é o simbolismo tornado social, um desenvolvimento das idéias de Ruskin por William Morris. Numa cidade em que a companhia City Improvements destrói teatros e hotéis como o Alcazar Lyrique e o Freres Provençaux, apagando imagens de um momento e uma geração, Gonzaga Duque acusa o utilitarismo português de nossas origens ("Quadro Antigo"). Se, melancólico lamenta a destruição operada pelo "Hausmann brasileiro", em outro artigo "Estética das praias" pede imaginação para transformar Copacabana de um areal acanhado em um balneário de luxo. Contra o ímpeto destrutivo e a moral hipócrita opõe as imagens de Félicien Rops e Puvis de Chavannes. Defende o Art Nouveau no mobiliário, uma renovação pelo ornamento que, segundo ele, vem de "um exaustivo estudo do que é invisível, do que está no mistério da natureza". Como livre jogo da fantasia, o ornamento vai ser atacado por Loos, arquiteto vienense defensor do racionalismo moderno, que se opõe a Olbricht, Klimt, Schiele. Para Loos o ornamento é crime pois não balizável por urna ação e um pensamento racionais. O ornamento no entanto, enquanto arabesco, remete a pintura ao suporte, é linguagem que se auto-referencia e cria livre das cadeias da representação. E possível estabelecer relações entre o simbolismo brasileiro e os movimentos secessionistas austríaco e alemão. O simbolismo carioca como a Secessão de Viena e Munique são tentativas de refazer uma tradição criticamente. Pode-se separar tradição de academismo. Toda arte pode se tornar acadêmica, perder sua potencialidade crítica e se banalizar como mero procedimento. E também toda arte repensa uma tradição. A noção de ruptura que marca as vanguardas apenas as aprisiona à categoria do tempo, à velocidade da vida moderna.

Baudelaire distingue dois elementos na modernidade: o moderno e o eterno. Nele, e depois nos escritores simbolistas e em artistas como Gauguin, Rouault, Giacometti, a arte se volta para questões da condição humana. Se a racionalidade instrumental modela o moderno e seu ritmo, um outro pensamento marca esses artistas, que recusam o mundo e criam na

contramão: ses ailes de géant l'empêchent de marcher¹². O reconhecimento da insuficiência do mundo da aparência se configura como uma consciência trágica: a razão se mostra insuficiente na busca de certos valores que a modernidade recalca, despreza, profana. Szondi diz que o trágico é a consciência do desaparecimento de algo que não poderia se retirar.

Mas o trágico também é apenas o ocaso de algo que não deve sossobrar, de algo, cuja retirada impede a ferida de cicatrizar. Isto porque a contradição trágica não deve ser suspendida em uma esfera superior, seja ela imanente ou transcendente. Se for este o caso, a aniquilação tem ou algo fútil em relação ao objeto, que como tal escapa à tragicidade e se oferece ao cômico, ou a tragicidade já é superada em humor, velada na ironia, transfigurada na fé.¹³

Egon Schiele escreveu no canto de um desenho feito na prisão em Viena: a arte é eterna. Drummond, no poema de Fazendeiro do Ar, diz "agora quero ser eterno". Essa insatisfação marca uma arte e um pensamento que caminham contrários à fabricação otimista da modernidade. A arte, quando acompanha o ritmo da vida moderna, se faz do provisório, do banal, do circunstancial, explodindo em movimentos que elegem a ruptura com o que veio antes como valor. Baudelaire separa vida moderna de arte moderna. O ritmo do progresso e a idéia de vanguarda estão ligadas a essa vida, marcada pelo tempo das inovações da indústria. Sua idéia de novo é outra - mergulho no abismo, no desconhecido, o novo é o bizarro. Na corrente baudelairiana do romantismo francês repercute o romantismo alemão. A noção de imaginação que informa a crítica de artes plásticas de Baudelaire tem afinidades com Schlegel, Novalis e Kant. Para Baudelaire a imaginação contém o espírito crítico: "os pintores desprovidos de imaginação copiam o dicionário. De

¹² Do poema "O Albatroz", de Baudelaire. Em tradução de Ivan Junqueira: "As asas de gigante impedem-no de andar". As flores do mal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

¹³ SZONDI, Peter. Versuch über das Tragische. Frankfurt: Suhrkamp, 1978. Usei a tradução de Kathrin Rosenfield, Cadernos de Mestrado, nº 12, UERJ, 1994.

tanto contemplar, esquecem-se de sentir e pensar"¹⁴. Privilegia a concepção, em que sentir e pensar se juntam. O artista filósofo, o artista poeta é o que pode articular a idéia de um supra-sensível, "idéias de uma ordem mais elevada, mais complexas e profundas."

No final do século na Europa ressoam as idéias do primeiro romantismo alemão de Novalis e Schlegel, que se opunham à Aufklärung e faziam a crítica do mundo contemporâneo a eles. Contra o Iluminismo que pretende tornar o mundo esclarecido, racionalmente inteligível, o romantismo coloca a arte e o pensamento nos limites da razão, em tensão com o incognoscível, com o absoluto e o infinito. Tudo que ultrapassa o homem, o arrebatado, atrai o romântico. Nos quadros de Caspar David Friedrich, os cumes gelados, os espaços imensos são imagens do sublime, do que ultrapassa o entendimento e propicia a imaginação extravar, criando tensão com a infinitude. Para Jean Paul o que é representado interiormente e existe apenas como desejo e lembrança perde seus contornos precisos, pois a imaginação possui a virtude mágica de tornar as coisas infinitas. Schlegel num de seus fragmentos críticos diz: "Quem deseja o infinito não sabe o que deseja. Mas não se pode inverter essa frase"¹⁵. Da noção de infinito dependem os conceitos de fragmento, wit, alegoria e ironia dos românticos e a idéia de um eu que está sempre incompleto, à procura de si mesmo¹⁶. A crítica da representação mimética se faz a partir de um sentido do irrepresentável: apenas uma representação alegórica, por imagens é possível. A poesia se torna o lugar do que resiste ao esclarecimento como enigma, lugar da imagem

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., p. 179.

¹⁵ Fragmento 47, em inglês: "Whoever desires the infinite doesn't know what he desires. But one can't turn this sentence around". In: Schlegel, Friedrich. Philosophical fragments. Translated by Peter Firchow, University of Minnesota Press, 1991, p. 6.

¹⁶ Ver artigo de FRANK, Manfred. "Allegorie, witz, fragment, ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissene Selbst". In: REIJEN, Wilhelm van (Hg.). Allegorie und Melancholie. Frankfurt: Suhrkamp, 1992, p. 124.

e não do conceito. A crítica é um pensamento sobre o pensamento, que é infinito. Por isso, reflexão, pensamento produtivo, criador, com toda lucidez.

Hofmannsthal, Stefan George (tradutor de Baudelaire para o alemão) participaram do Círculo de Mallarmé, em Paris. A Carta de Lord Chandos¹⁷, de Hofmannsthal é um texto que fala de uma subjetividade em luta contra uma linguagem cuja lógica a aprisiona. Um sujeito que navega fora dos certezas do sentido comum problematiza a representação. No conto de Gonzaga Duque, "A morte do palhaço"¹⁸, as mesmas questões tomam forma nas contorções de um malabarista que procura escapar do que lhe fora ensinado. O clown se defronta com o trágico nos seus arabescos no trapézio. A linguagem se abisma no grotesco:

...uma letra viva, um Y: dela se desprendem braços que procuram apoio e se converte num hieróglifo e se metamorfoseia numa imagem indizível, que começa por lembrar um sapo e termina por tomar a forma mista de um homem, cujo corpo exumado tivesse perdido a máscara, tendo o torso e os membros transformados em partes de monstro...¹⁹

Através das cartas em que Gonzaga Duque avalia o movimento, podem-se estabelecer as afinidades com as questões dos secessionistas alemães e austríacos. No artigo *Peripheral cities as cultural arenas*²⁰, Richard Morse discute as tensões do modernismo em cidades que, como Viena, estavam atrasadas no encaixe da locomotiva da história. Como em São Petersburgo e outras periferias mais distantes, Rio e Buenos Aires, o impacto da

¹⁷ HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*. Trad. de Jean-Claude Schneider. Paris: Gallimard, 1992.

¹⁸ In: *Horto de Mágoas*. Rio de Janeiro: Benjamim de Aquila, 1914.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ In: *Revista do IUPERJ*, agosto de 1983.

racionalidade técnico-científica cria situações dramáticas e absurdas. Na situação do império austríaco, arcaico e dividido, explode a política liberal e o racionalismo pragmático. Viena foi o aprendizado de uma marginalidade. A situação que se dramatizava pedia a busca de outras linguagens, procura de Wittgenstein, Schoenberg, Freud e a vanguarda secessionista. Morse vê em Machado de Assis um modernista cético, já pós-modernista, o Rio de Janeiro de suas ficções semelhante à Cacanina de Musil. Machado critica a própria modernidade, daí ser acusado pelos modernistas de conservador. Nas revistas que Gonzaga Duque fundou com seus amigos vêem-se afinidades com os boêmios franceses do final do século que se articulavam em torno de cabarés poéticos como o Chat Noir e seus jornais. Assumem uma posição independente dos valores dominantes, um pensamento desinteressado que forja seus próprios valores, escolhendo as pequenas revistas como barricadas de onde ironizam as atitudes oficiais.

Recuperar um pensamento anterior às vanguardas, significa rever também um cânone que deixa à margem escritores que não se identificam com o pensamento que preside a ele. A crítica literária da virada do século valoriza o nacional e o documental.

As vanguardas não alteram o quadro. Comprometidas com o momento, criaram intelectuais nacionalistas e pragmáticos. Julien Benda²¹ em 1926 já apontava uma traição: o intelectual deixava de ser o herdeiro dos monges para se deixar levar pelas paixões do momento. Há uma rebeldia no ato de escrever que escritores malditos como Flaubert e Baudelaire reconhecem, alguma coisa que está além da religião, pátria ou qualquer convicção intelectual.

Pode-se ver uma terceira margem na literatura brasileira que o simbolismo ajuda a configurar. Nela se incluem escritores como Cornélio Pena, Gustavo Corção, Murilo Mendes, Dante Milano e outros. Na contra-mão do que geralmente se admite, em seus textos uma crítica aguda toma forma, a partir de uma consciência trágica da modernidade.

²¹ BENDA, Julien. *La trahison des clercs*. Paris: Grasset, 1975.