

# Imagens que pensam o trópico

Vera Lins\*

*Aí está o germe do terrível complexo do americano: acreditar que a sua expressão não é uma forma alcançada, mas problematismo, coisa a resolver.*

Lezama Lima

## Abstract

The essay goes through the writings of Gonzaga Duque interpreting the images he uses to think about Brazilian visual arts and history. As an art critic and fictionist, active in the turning of the century and related to the symbolist movement, his thoughts concern even the language of fiction and criticism.

**Keywords:** Gonzaga Duque, Art criticism, Brazilian art, Brazilian history, Art history

## Resumo

O ensaio faz uma leitura dos escritos de Gonzaga Duque através das imagens com que constrói sua reflexão sobre as artes plásticas e a história no Brasil. Crítico de artes plásticas e ficcionista da virada do século, ligado ao movimento simbolista, seu pensamento se detém sobre a própria linguagem da crítica e da ficção.

**Palavras-chave:** Gonzaga Duque, crítica de arte, arte brasileira, História do Brasil, História da Arte.

Já se transformou em senso comum dizer que sofremos o hábito de um brutal esquecimento do passado. Mas essa repetição aponta de qualquer forma para uma falta de imagens que, na sua força e duração, possam fazer face à crescente barbárie tecnológica produtora de uma enxurrada de banalizações. A imagem, para resistir ao esquecimento e se impor contra o banal, tem que ter sombra e densidade, ser produto de um pensamento que implica o desejo, o ainda não esclarecido. Para os românticos alemães a representação é produzida por uma atividade imaginante. E a memória confere

\*Vera Lins é professora adjunta de Literatura Comparada da UFRJ. Sua pesquisa sobre Gonzaga Duque resultou na reedição de parte de sua obra e em dois livros: *Gonzaga Duque: a proposta do franco-atirador*, Rio: Tempo Brasileiro, 1991 e *Novos Pierrôs, velhos saltimbancos*, Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1998. Ganhou o prêmio Sérgio Milliet, de 1998, da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

sentido pela reconfiguração poética de fragmentos e resíduos da história que podem construir uma nova mitologia.<sup>1</sup>

Tanto o país como o continente sempre opuseram resistência ao conhecimento que não desse lugar à sua singularidade. Assim, apenas representações que contenham essa força explosiva do imaginário, sintetizada em imagens com a força de negar o senso comum, podem construir uma história e uma cultura que tornem visível o singular e específico de nossa expressão.

Outro lugar comum é afirmar que o final do século brasileiro é francês. No entanto, acerta-se, quando se diz que se via o Brasil através do desejo otimista de uma civilização que atenuasse os excessos dos trópicos, suas singularidades amedrontadoras. Um exemplo disso nos dá Gonzaga Duque, ao ver no quadro de Victor Meirelles, *A primeira missa*, um quadro histórico, segundo os preceitos acadêmicos, que tem como referência imediata a *Misse en Kabylie*, pintada pelo francês Horace Vernet. Critica no pintor brasileiro sua falta de invenção: "tendo aprendido a idolatrar a forma, a pureza da linha, nunca tentou abandonar este culto, porque para tanto fora preciso partir o coração"<sup>2</sup>.

Gonzaga Duque, escritor simbolista e crítico de artes plásticas carioca, ativo entre 1888 e 1911, aponta aqui a necessidade de um pensamento que não tema enfrentar a multiplicidade do real, num trabalho de imaginação e memória, que possa, como vai dizer bem mais tarde Lezama Lima, reinventar e somar imaginários, enfrentando uma razão disciplinadora que produz simplificações. Para tanto, não se pode temer explorar limites, "partir o coração".

Com ironia, o crítico, no início de seu livro, *A arte brasileira*, faz a caricatura do colonizador português, ao descrever o desembarque de D. João VI no cais do Rio de Janeiro:

*Era solene o espetáculo. O príncipe, gordo e risonho, pôs o pé augusto em terra sua, ao lado de D. Carlota Joaquina, cercado por seus reverentes vassallos e bem-amados frades, enquanto D. Maria I dava gargalhadas estridentes e fazia esgares para os que estavam a seu lado, aparentemente humildes e resignados.<sup>3</sup>*

Em outra passagem do mesmo livro, Gonzaga Duque fala da pintura de José Leandro, autor do melhor retrato de D. João VI que existe no país. No entanto, a obra, ainda em processo, foi alvo da violência de uma multidão, tomada de furor nacionalista, durante a revolta do Sete de Abril, que exigia do pintor que apagasse o painel.

<sup>1</sup>Ver SEYHAN, Azade. *Representation and its discontents, the critical legacy of german romanticism*. Berkeley: University of California Press, 1992.

<sup>2</sup>DUQUE, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.173.

<sup>3</sup>Id. *ibid.* p. 62.

O próprio artista acaba passando camadas de cola sobre seu trabalho e o crítico, ao descrever o que acontece, esboça uma imagem que dá a idéia de como nossa memória e nossa produção cultural estão sujeitas a apagamentos forçados e violentos:

*O artista entrou pálido, a cabeça baixa, os olhos fixos no chão. Atrás dele vinha um aprendiz trazendo uma caçarola e uma brocha. As portas do templo estavam fechadas; no recinto, no coro, alguns rapazolas empregados em acolitar os sacerdotes nos ofícios, espiavam para a rua no meio das vidraças. Puseram ao lado do altar-mór uma escada, o artista subiu por ela e, lá do alto, começou a brochar o painel. A mão tremia-lhe; copioso suor de febre inundava-lhe o rosto; mas enérgico e resignado, ia lentamente passando e repassando a brocha untada de cola. O berreiro da multidão ecoava longe, como um som abafado de trovão que vai rolando pelo infinito.<sup>4</sup>*

A urgência política queria acertar a arte com o tempo do relógio e, dentro da lógica do nacionalismo, José Leandro estava atrasado. O imaginário livre tinha que se curvar à paixão da multidão. O mesmo sacrifício sofre, por exemplo, Cruz e Souza, na visão curta do naturalismo evolucionista de José Veríssimo, que vê na sua poesia apenas o ressoar dos tambores africanos. Exercia-se na crítica uma razão incapaz de apreender o paradoxo e a pluralidade de experiências, o que excedia seu quadro de realidade.

Uma lembrança fraca, configurada em imagens meio borradas, pouco nítidas, também nos dá a idéia de um Brasil quase inexistente para o mundo, antes do nacionalismo modernista dos anos 20. Mas aqui e ali se esboçavam tentativas de pensar criticamente o país, através de imagens que fugiam da estereotipia.

Gonzaga Duque publicou vários artigos na revista *Kosmos*, que, fundada em 1907 pretendia, através de um formato *Art Nouveau*, criar uma imagem de uma certa sofisticação do pensamento brasileiro. Em alguns artigos, rememora espaços de sua juventude, criando imagens de uma época que as demolições de uma urbanização modernizadora apagaram. Em "Quadro antigo", recria a memória dos espaços boêmios destruídos pelo prefeito Pereira Passos, comparado ao Barão de Haussmann. Em "O Cabaré de Ivonne", caracterizando o cabaré como um lugar "onde se vende a loucura em garrafas", diz que o de Ivonne foi um pretexto para "fingirmos a vida alegre de Paris e isso nos bastava". O sonho com a Europa sempre alimentou nossa imaginação e criou estilos de vida, no entanto, precários, fugazes.

Num desses artigos, uma crítica ao Salão de Artes Plásticas, depois publicado no livro *Contemporâneos*<sup>5</sup> analisa o quadro de

<sup>4</sup> Id. *ibid.*, p. 89.

<sup>5</sup> DUQUE, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929, p.81.

Aurélio de Figueiredo, *Redenção do Amazonas*, que junta, numa profusão de elementos, todos os preconceitos vigentes na cultura brasileira contra a violência das exclusões sociais. Critica nele, especialmente, a posição da figura do negro:

*O distinto artista não quis se dar ao trabalho de meditar sobre o assunto. [...]*

*No quadro, não deixarei de dizer bonito, do Sr. Aurélio, nem uma idéia de veneração e amor nos desperta essa raça infeliz, roubada à pátria, escravizada, cruzada à força, vencida pelo temor. De sua passagem pelo solo brasileiro nem o menor traço nos relewa o artista; a cooperação do negro na riqueza pública pelo seu trabalho incessante e cruel da lavoura, na formação social pela reprodução do cruzado, de onde vieram os nossos maiores cérebros, no desenvolvimento da nação pela multiplicação de um tipo característico, são fatos nulos para o artista; foram esquecidos ou postos à margem.*

*O negro que o Sr. Aurélio nos apresenta é um réu político, a que uma liberdade muito Instituto Histórico abre as portas da torre feudal e acena-lhe o rio!*

Como simbolista, articula uma noção de imagem como depuração de uma idéia de sentidos múltiplos. Assim, conclui, dando uma sugestão ao artista:

*Ah! Se os artistas, em lugar de encher a sua tela decorativa de tanta riqueza de estofos, colunas de mármore e tapetes e flores e ânforas, tivesse pintado uma paisagem do Amazonas, a mata virgem d'aquela região vastíssima.*

Aqui lembra a noção de espaço gnóstico de Lezama Lima<sup>6</sup>, a paisagem aberta como possibilidade de criação de cultura. E uma noção de cultura como um processo de reelaboração de imagens, a serem recriadas infinitamente.

Gonzaga Duque tem um livro de história, em que, embora fugindo um pouco às suas preocupações artísticas, no entanto, narra, em imagens fortes, os movimentos libertários que não foram muito contados pela história oficial. Chama de revoluções brasileiras tanto o Quilombo dos Palmares como a Inconfidência Mineira, a Balaiada e a República, numa intenção um tanto didática mas singular. Cria imagens dramáticas, como a da execução de frei Caneca em 1825, pernambucano que se opõe aos portugueses e, no relato de Gonzaga Duque, alcança a importância simbólica de um Tiradentes, por sua extrema coragem. Narra a cerimônia em que tiram-lhe as vestes de monge, desautorando-o antes de entregá-lo à tropa que o fuzilaria, já que os carrascos se negam a supliciá-lo:

<sup>6</sup> LIMA, Lezama J. *A expressão americana*. Trad. Irlomar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

*Foi por este modo, na brancura simbólica da pureza que esse grande patriota cujo corpo agora envolto na túnica do padecimento - branca como a vestidura lanígera do anho católico, digna da sua alma pela imaculada expressão da cor - caminhou entre alas de soldados para o largo das Cinco Pontas, onde o esperava a forca. Com o passo seguro e o rosto sereno subiu os degraus do patíbulo, mas só, porque o carrasco, muito pálido, com o olhar aterrorizado, obstinadamente se negava a acompanhá-lo. Nem castigos, nem propostas o demoveram do juramento que a si fizera de não pôr as mãos profanas naquele santo homem.<sup>7</sup>*

Também na narrativa da Guerra dos Farrapos, liderada por Garibaldi, reforça a atuação de Anita, sua mulher, com uma imagem que lembra a Marianne do quadro de Delacroix, "A Liberdade guiando o povo":

*Mas a resistência torna-se impossível. A retirada começa. Garibaldi manda atear fogo às suas embarcações e Anita, debaixo de um chuveiro de balas, recolhe os restos das munições, e de pé à popa de um pequeno escaler, enquanto a tripulação se curva ao zumbir dos projéteis, ela é como um anjo guerreiro, serena e intrépida, a face morena de brasileira febril de coragem e a claridade branca de seus dentes sorrindo desdenhosamente à claridade vermelha dos canhões, tal se fora, nesse momento, a encarnação da República alentando o ânimo de seus defensores, em plena apoteose do terror!*

Gonzaga Duque inicia o livro com o relato do movimento do Quilombo dos Palmares, o que se entende dentro de um pensamento que percorre todos os seus escritos, até seu diário, que reconhece e reafirma a contribuição do negro para a cultura brasileira. Diz que foram eles, negros e mulatos, os iniciadores da atividade artística no país. E ressalta, com ironia, na primeira parte de *A arte brasileira*, a violência que sofreram os africanos ao serem comercializados para "formar a nova nação":

*A sede de cobiça produziu a necessidade do escravo negro, porque os índios eram poucos; e como o continente africano era o grande armazém de onde saíam para o mundo inteiro levas de escravos, lá foram buscar os negros. Os próprios jesuítas, missionários na África, fizeram-se mercadores de carne humana. Quando os míseros negros embarcavam, um bispo de Luanda, perto do cais, abençoava-os, porque hereges não podiam conviver com cristãos. Não foram só portugueses que entraram em comércio com o armazém da África; ingleses, e esses foram os piores, franceses e espanhóis mercadejaram a mesma fazenda, a rendosa fazenda negra.<sup>8</sup>*

<sup>7</sup> DUQUE, L.G. *Revoluções brasileiras*. (3ª ed. organizada por HARDMAN, F. Foot e LINS, Vera.) São Paulo: Unesp, Fapesp, Editora Giordano, 1999.

<sup>8</sup> DUQUE, 1995, p. 57.

Em seu diário íntimo, conta um episódio emblemático da exclusão que o negro sofre na cultura do país. O relato de Gonzaga Duque diverge diametralmente do relato oficial. Ele e sua mulher, no meio de uma multidão, assistem à inauguração do monumento a Pedro Álvares Cabral, escultura de Rodolfo Bernardelli e parte dos festejos oficiais ao 4º Centenário do Descobrimento. Em traços rápidos e sintéticos rearticula a cena na imediaticidade da linguagem do diário:

*Chegamos no momento em que os cordões do véu que cobre o monumento são entregues ao Presidente da República e ao embaixador português. O Barão de Ramiz, vice-presidente da Associação dos festejos aproximava-se da base do monumento e levantando o braço entoava a frase convencional: Viva a Pátria brasileira! As duas autoridades puxam os cordões e...nada! sacodem-nos com mais força...Nada! Outra vez sacodem-nos com mais força...Nada! Há um burburinho na multidão. As duas autoridades cruzam os olhares desconfiadamente e esperam que o barão arranje as coisas de modo a não fazerem figuras de ...estíca cordas! Mas o barão por sua vez não sabe como se arranjar, o Dr. Frontin anda a cochichar por aqui e por ali, também atrapalhado. Até que enfim surgem dois populares, um branco e um preto, que caminham pelo pedestal. Mas o negro é mais ágil, grimpou-se com facilidade, alcança o ombro de frei Henrique. E aí pára, ou por falta de fôlego ou por temor de ir acima. A multidão bate as palmas, excitando-o com humor e ele já vai pelo Pedr'Álvares. Agarra-se à bandeira do descobridor, aproxima-se do ápice da bandeira, mete mãos ao laço corredico que acabava de pregar tão grande peça às autoridades, puxa-o, repuxa-o, dá-lhe safanões e ... Bravô! Hurrah! gritam todos numa trovoadá de aplausos - o véu desaba, ao som dos hinos, estalar de foguetes, guinchos de lanchas, repiques de sinos e salvas de artilharia. Uma infemeira!<sup>9</sup>*

No relato de Gonzaga Duque, a cena irrompe como um movimento inesperado e múltiplo em significações, trazendo a desordem à festa tão bem planejada, com anos de antecedência. Já no *Livro do Centenário*, o discurso oficial fala do incidente, mas neutraliza totalmente sua força. Nessa versão, branqueia-se o herói, que, obediente, pede licença para subir ao monumento e é depois recompensado. Menciona-se apenas levemente que um outro o ajudou na honrosa ação.

*Foi nesta aflitiva conjuntura que da multidão surgiu um homem. Com espanto de todos ele subiu ao plano em que os representantes dos povos português e brasileiro se colocaram. [...] A atitude do homem era resoluto. Ofereceu-se para su-*

<sup>9</sup> O diário está incluído no livro: LINS, Vera. *Gonzaga Duque e a proposta do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1991, e a passagem, incluída e comentada à página 79.

*bir e, logo que sua proposta foi aceita, começou a galgar o monumento. [...]*

*Chama-se o homem, a quem se deveu a feliz e pronta solução deste incidente, Martim Francisco de Paula; foi praça do 7º batalhão de infantaria e é natural do Ceará. A Associação do Centenário gratificou-o logo com 100\$, dando 20\$ a outro homem do povo que o auxiliara.*

Pela linguagem tenta-se controlar a situação: o negro é parte do que essa ordem precisava recalcar, para construir a fantasia de que o país se modernizava; lembra o trabalho escravo que atrapalhava o ideário liberal e a população pobre que precisava ficar de fora para o Rio se assemelhar a Paris.

Gonzaga Duque trabalha contra o esquecimento, buscando hieróglifos utópicos, imagens críticas que apontam ao ainda não realizado. Ao deixar o negro subir ao topo do monumento, deixa o recalcado invadir a cena e o negro conquistar o lugar de herói. Ernst Bloch e Adorno, numa entrevista<sup>10</sup>, afirmam que a utopia critica a realidade como está constituída e aponta ao totalmente outro. Um pensamento que incorpora a utopia perpassa os artigos do escritor em *Kosmos*, quando, por exemplo, relata a vinda do anarquista italiano Enrico Ferri ao Brasil. A crônica abre o número de novembro de 1908, valorizando, num tom de conversa bem-humorada, o acontecimento:

*Ferri foi o homem do mês. E o flamígero novembro, sobre o impetuoso Sagitário, parece ter se apressado em o acolher. Assim, o rebel, o revoltoso e inflamado Enrico Ferri teve o seu cenário próprio. Porque, Srs., não se podia compreender a oratória chamejante, a palavra arrebatada do ilustre socialista do Avanti! Em pardacentos dias de chuva e quando os reumatismos impedem a largueza dos gestos e o calor das ovações.*

Mais adiante, no entanto, ataca com ironia a atitude dos intelectuais "metidos a sabichões", que defenderam o catolicismo contra o anti-clericalismo de Ferri, e os positivistas, que se levantaram contra suas posições quanto ao papel da mulher.

*Foi um inestimável serviço prestado pelo eminente italiano, involuntário embora! Porque se não fosse a coragem de suas convicções, o ardor comunicativo das suas palavras, a beleza revolucionária de suas idéias, esses sábios estariam agachadinhos no seu canto, e indiferentes à sorte, já não diremos do resto da humanidade, mas da sua, da nossa estremecida pátria, porque, acima do mesmo cabedal científico que os empanzina, eles põem a sua fé que os enfronha de mansuetude.*

<sup>10</sup>Ver BLOCH, E. *The utopian function of art and literature, selected essays*. London: The MIT Press, 1989.

Num outro artigo, publicado no volume *Graves e frívolos*, imagina no areal de Copacabana um balneário aos moldes europeus e vai traçando a imagem da praia terapêutica da virada do século, em que o banho de mar nada tinha de prazeroso ou alegre, indignando-se com o costume de terem os banhistas os corpos cobertos com pesadas vestes negras.

Entre seus contos, reunidos no livro *Horto de Mágoas*, tidos como um raro exemplo de prosa simbolista brasileira, algumas passagens falam da busca aflita, às vezes, desesperadora da linguagem que possa dar forma ao ainda não dito. Como em "A morte do palhaço", um *clown*, cansado e melancólico, procura alguma coisa a mais na sua arte e exercita-se nos limites de suas forças:

*Que era? Alguma coisa que devia existir, que ao certo existia, embrionária ou completada, esparsa pelos seres ou reunida em alguma parte desconhecida, sonho ou realidade... talvez o inédito... Fosse o que fosse! Mas que o enfermava, que o enlouquecia quase, pela grandeza do almejo nos estreitos limites do seu espírito inculto. E atento, esmiuçador, tentaculado inteiro por sua idéia, procurava esse segredo, combinando e desfazendo planos, criando e desfazendo figuras várias...<sup>11</sup>*

Essa figura do artista insatisfeito, buscando, no confronto existencial com a linguagem, imagens que contenham um pensamento, é a exigência do crítico, quando revê a arte brasileira. Acusa o que chama de desnacionalismo, e busca um pensamento nacional, que, no entanto não está na mera "pintura de costumes", por isso é contra a política romântica de idealizar o índio como caráter nacional, mas numa cultura estética, que possa interpretar o que vê. Para ele "o artista completado é aquele que tenha na imagem a tradução fiel de seu pensamento". Para ele, imita quem não pode inventar. E o exagero provém da imaginação, o que exemplifica com Delacroix, o gênio-pintor para Baudelaire, o que revela uma preocupação com o sublime, uma tentativa de apresentar o que está aquém ou além da representação.

*Como disse, Delacroix tinha a inquietação de sua arte. Quando seu démon familier, seu arrebatamento o tomava, ele suprimia, quebrava os membros dos seus personagens, distendendo-os ou encurtando-os, pouco lhe importava, contanto que a pintura fosse boa e a figura principal alcançasse bem o seu lugar no quadro. O fundo tinha de resto para ele tanta importância quanto a figura.*

Comentando o trabalho do pintor Almeida Júnior, afirma:

<sup>11</sup> DUQUE, Luiz Gonzaga. *Horto de mágoas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996, p.43. (Coleção Biblioteca Carioca).

*Há de ser a impressão que recebeu, a cena que observou, a idéia que se coordenou na sua imaginação, a causa do trabalho. Poderia escrever na porta de seu ateliê, o aforismo atribuído a Albrecht Dürer: "Toda preocupação de beleza é inútil na arte".<sup>12</sup>*

Disfarçado de um "mero rabiscador de crônicas", o crítico busca imagens para armar os artigos em que comenta o Salão de 1905.<sup>13</sup>

*No átrio, pouco distante do Gladiador, vejo passar a silhueta ornamental duma esbelta senhora, encantadoramente cingido por um costume-tailleur cor de musgo. Num gesto rápido, em que a elegância se confunde com a prática, a sua estreita e fina destra, em pelia branca arrebanha a saia. Descubro a linha de escorço dum borzeguim de verniz...ela galga os degraus. Ao enviezar no lanço esquerdo, em frente ao nicho apanho-lhe o perfil, de relance. É claro. Tem a pupila negra. Negros lhes são os cabelos. [...]*

Como a passante baudelairiana ela vai acompanhar sua reflexão durante o percurso, aparecendo e desaparecendo, no texto, como nos vãos entre os quadros. O vulto da mulher desconhecida, misteriosa, que o atrai e lhe escapa, liga desejo e imagem.

*E tenho o olhar fascinado por ela. Envolve-a, encasulo-a no meu deslumbramento. Ela, então, lentamente, volta para mim as noites claras das suas pupilas profundas. Percebo-lhe no semblante o reflexo dum desdém, mas que não ofende nem repele, porque tem apenas um vago de indiferença no indeciso duma surpresa. É o instante de todas as mulheres bonitas diante do estranho que as contempla. Olha-me e afasta-se.*

*Bem. Dou-me por satisfeito. Ao menos vivi um segundo na luz negra de suas pupilas profundas. E essa exposição começa a me interessar grandemente.*

Num outro conto de *Horto de mágoas*, "Agonia por semelhança", o sentido é uma imagem fugaz, que não se fixa, mas cintila numa linguagem esgarçada, resistindo a uma apropriação que lhe retire o caráter de enigma:

*E procurava sófrego, queimando de febre pela labirintica techedura do estafante rebuscamento das recordações, essa apagada visão errante, espectral, voltando sempre, sempre fugindo, de que ele se despegara e a que se fundia, temendo-a, desejando-a.<sup>14</sup>*

Essa busca insaciável se repete no conto do mesmo livro, "Ben-

<sup>12</sup> DUQUE, L.G. *A arte brasileira*. 2ª ed. Campinas: Mercado de Letras, 1997. p. 181.

<sup>13</sup> *Id. Idid*. Contemporâneos. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929. p. 115.

<sup>14</sup> DUQUE, 1996, p. 123.

ditos olhos", em que o personagem tem o coração partido ao procurar a imagem de uns olhos verdes que o persegue. A representação se problematiza, a imaginação se afirma oscilante no processo de dar forma ao ainda não dito, ao invisível ou inapresentável, explorando regiões obscuras. Esse arriscar-se fora dos limites da representação estabelecida marca o verdadeiro artista e desemboca no trágico, entendido como o reconhecimento de que algo sempre permanece inacessível à consciência. No conto "A morte do palhaço", este aparece como o clown trágico dos quadros de Rouault, quando, no trapézio, ao dar seu grande salto, confronta-se com o horror na figura de uma caveira que o espreita. A queda se torna vertiginosa e fatal.

Imagem semelhante constrói do pintor de origem italiana, mas radicado desde criança no Brasil, Castagneto, nosso melhor e hoje mais reconhecido pintor de marinhas.<sup>15</sup> No texto desenha-o como um saltimbanco ou um herói de um tempo que, porque não possui mais valores em que se basear, não tem mais espaço para ele. O herói se transforma em bufão ou no velho saltimbanco de Baudelaire, esquecido do público nas ruas de Paris. Castagneto vivia numa barcaça, totalmente envolvido com sua arte, pintando sobre tudo: telas, tampas de caixa de charuto ou bacalhaus secos:

*Assim o tenho diante de mim, tal ele foi nesse tempo de insubmissão e utopias, exatamente o mesmo, no seu tipo físico e na sua inteireza moral. Eu bem o percebo nessa recordação amorável. Eu bem o percebo! Ai está ele, de ombro ao portal, em trajos de homem desprevenido de cuidados mundanos, uma ponta de cigarro mascado no canto da boca sensual, o espírito rebelado contra a convenção e a injustiça.*

Gonzaga Duque traça seu percurso de buscas e dificuldades. No início, a aventura no desconhecido alcança algo inusitado:

*O pincel lanhava a tela ao deixar a tinta; a espátula trabalhava nos empastelamento rapidamente: em certos pontos percebia-se a passagem do polegar, ao modo dos escultores. E esse trabalho febril, alcançado 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 iriada em opacidade de penumbras.*

No final, a perda se instala:

*Efêmero! Infelizmente, sim, foi efêmero esse progresso. Aos poucos Castagneto perdeu a sensação da cor como lhe*

*ensinaram a ver, sem mais encontrar a antiga tonalidade, tão suave e harmonizadora! E com esta perda também se foi, aos poucos, a energia de trabalhar.*

O texto termina como um quadro, o artista desenhando em papel de embrulho na mesa de um bar, imagem final a que se sobrepõem as de Poe, Verlaine, Musset e que lembra o saltimbanco de Baudelaire. Na expressão de Gonzaga Duque, para criar uma obra extraordinária, audaciosa, espontânea, é preciso partir o coração. O que afirma uma consciência trágica dos limites da representação e do fracasso de certas aspirações, num mundo regido pela razão instrumental.

O pensamento inquieto e excêntrico do crítico produziu imagens muitas vezes desconcertantes para seu momento. Em seu romance, *Mocidade Morta*<sup>16</sup>, um tanto autobiográfico, narra o percurso de um crítico-ficcionista, que deseja organizar um grupo de artistas, para que se opusessem radicalmente à Academia e realizassem, nos trópicos, o novo, representado pelo Impressionismo. A tentativa fracassa e a narrativa termina com uma cena noturna em que a imagem da lua cheia, ambígua, significando tanto morte como ressurreição, e a pergunta "Para onde?" Pergunta irrespondível, mas que se tem que fazer à história da cultura, e que só podemos enfrentar criando, contra o esquecimento, com a memória e o acontecimento da palavra. Como nos versos de Eliot<sup>17</sup> "...uma luta para recuperar o que se perdeu/e encontrou-se e outras vezes se perdeu - e agora em condições/Que não parecem favoráveis. Mas talvez nem ganho nem perda/ Para nós há somente tentativa. O resto não é da nossa conta." Precisamos dessas imagens que resistam aos tempos modernos, à fugacidade e à banalização, com a densidade de um pensamento construído arduamente, se arriscando nos limites da razão.

<sup>16</sup> DUQUE, L. G. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: Oficina da Livraria Moderna, 1889; Rio de Janeiro: INL, 1971; 3ª ed. São Paulo: Ed. Três, 1973; 4ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

<sup>17</sup> ELIOT, TS. "Easrt Cooker", Poesia. Trad. Ivan Junqueira. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.