



**TRADUÇÃO E INVENÇÃO:
GONZAGA DUQUE E A CRÍTICA DE ARTE SIMBOLISTA
*TRANSLATION AND INVENTION:
GONZAGA DUQUE AND THE SYMBOLIST ART CRITICISM***

André Soares Vieira¹

Resumo

Este trabalho tem por objetivo refletir sobre algumas especificidades de um tipo de texto situado entre o ensaístico e o comentário: a crítica de arte praticada por um crítico-escritor do simbolismo brasileiro, Gonzaga Duque (1863 – 1911). Na esteira teórica de autores como Dario Gamboni (1991), Françoise Lucbert (2005) e Liliane Louvel (2006), dentre outros, trata-se de perceber os modos como o crítico de arte simbolista opera uma tradução intersemiótica, passando do icônico ao verbal, ao descrever os quadros a que se refere. Se a pintura detém o poder de transformar a linguagem da crítica de arte por meio de uma “tradução” dos efeitos picturais das obras comentadas, tal tradução residiria na adaptação da materialidade do quadro para a realidade do texto, através das evocações poéticas que prolongariam a experiência estética. É o que faz Gonzaga Duque em relação às obras de pintores como Félicien Rops, Puvis de Chavannes e Helios Seelinger, por meio de uma crítica de arte simbolista que transforma a substância pictórica em texto poético de forma criativa.

Palavras-chave: Crítica de arte; Tradução e transposição intersemióticas; Gonzaga Duque; Literatura e pintura; Simbolismo.

Abstract

This paper aims to reflect on some specific elements of a type of text situated between the essayist and the commentary: the art criticism practiced by a critic-writer of Brazilian symbolism, Gonzaga Duque (1863 - 1911). Based on theoretical studies by authors such as Dario Gamboni (1991), Françoise Lucbert (2005) and Liliane Louvel (2006), among others, we propose to understand the ways in which the symbolist art critic operates an intersemiotic translation, moving from the iconic to the verbal, when describing the pictures to which he refers. If painting has the power to transform the language of art criticism through a “translation” of the pictorial effects of the commented works, such a translation would lie in adapting the materiality of the painting to the reality of the text, through the poetic evocations that would prolong aesthetic experience. This is what Gonzaga Duque does with regard to the works of painters such as Felicien Rops, Puvis de Chavannes and Helios Seelinger, through a symbolist art criticism that transforms pictorial substance into poetic text in a creative way.

Keywords: Art criticism; Intersemiotic translation and transposition; Gonzaga Duque; Literature and painting; Symbolism.

¹ Professor Associado IV do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria.



Desde os exercícios retóricos praticados na Antiguidade por meio da *ekphrasis* clássica, passando pelas transposições de arte no século XIX, até a pintura moderna que insere o texto em seus quadros, as relações entre imagem e texto engendraram historicamente uma série de possibilidades e problematizações. Como resultado, múltiplas foram as abordagens que se debruçaram sobre as interações entre o icônico e o verbal. Neste trabalho, pretendo refletir sobre algumas especificidades dessas relações em um tipo de texto situado entre o ensaístico e o comentário: a crítica de arte praticada por um crítico-escritor brasileiro, Gonzaga Duque (1863 – 1911). Ao comentar os quadros a que se refere, o crítico de arte simbolista consolida uma dimensão criativa da crítica, sugerindo uma visão poética e subjetiva das obras em detrimento da visada racional de cunho positivista.

Primeiro crítico de arte brasileiro, pertencente à primeira geração simbolista, respeitado e admirado por Cruz e Sousa, tendo se alinhado ao grupo do qual também fizeram parte Mário Pederneiras, Álvaro Moreyra e Filipe d’Oliveira, Gonzaga Duque igualmente transitou pela crônica, pelo romance e pelo conto. Grande parte de sua produção de crítica de arte foi publicada em jornais e revistas da época. Iniciou sua carreira na imprensa em 1882 na *Gazetinha*, de Artur Azevedo, prosseguindo sua colaboração em jornais como *A Semana*, *O Paiz*, *Diário de Notícias*, *O Globo*, *A Cidade do Rio* e *Diário do Commercio*. Foi colaborador de duas revistas simbolistas: *Vera-Cruz* e *Rosa-Cruz*, mas foi na *Kosmos* que sua crítica de arte se mostrou mais representativa. Escreveu alguns contos e diversos ensaios sobre a arte brasileira. Em 1887, publica *A arte brasileira*, considerado por Andrade Muricy (1987, p. 247) “o primeiro panorama que possuímos da vida das nossas belas-artes”. Em 1899, publica *Mocidade Morta*, romance que o faz reconhecido como uma das mais importantes figuras do simbolismo em prosa no Brasil. Alguns de seus artigos publicados pela revista *Kosmos* seriam reunidos e publicados em *Graves & frívolos*, livro de 1911. Postumamente, em 1929, surge outra coletânea de textos críticos, *Contemporâneos*.

Contra a “crítica ensobrecasacada”

Os estudos sobre a crítica de arte do século XIX constituíram um dos principais objetos de pesquisa de Dario Gamboni. Em um texto publicado na revista *Romantisme*, em 1991, o crítico italiano se interroga sobre o processo de dependência a que normalmente foram submetidos os estudos sobre a crítica de arte (facilidade de acesso, qualidade literária e reconhecimento literário de seus autores). A dupla dependência acadêmica da crítica de arte – da crítica e história literárias e da história da arte – seria derivada de sua natureza dual e de sua posição intermediária, entre a semiótica e a sociologia. “De um ponto de vista semiótico, ela (a crítica) está ligada, com efeito, tanto ao sistema icônico quanto ao sistema verbal que ela busca relacionar”² (GAMBONI, 1991, p. 12). Já de uma perspectiva sociológica, é possível situá-la na intersecção de dois campos. Tomada

2 Tradução nossa de todas as citações de Dario Gamboni.

como um campo, a crítica de arte do século XIX possuiria, assim, um fraco grau de autonomia, submetida aos campos literário e artístico dominantes. No interior do campo literário, a crítica de arte se vê em uma posição marginal, até mesmo inferior, por conta de sua associação com a imprensa (publicada em jornais), a “literatura industrial”, e da importância do referente extralinguístico.

Por sua vez, Didi-Huberman (2017) questiona um aspecto que historicamente dominou a história da arte como disciplina: seu tom de certeza. Ao se constituir em ciência a partir do século XIX, integrando o pólo científico, a história da arte perde o princípio da incerteza, criando uma problemática ao historiador da arte, uma vez que este não tem diante de si um objeto circunscrito, que possa ser apreendido e reconhecido em todas as suas faces. Assim, tudo em um livro de história da arte parece visível, definitivo, discernido; todas as imagens são passíveis de serem lidas, decifradas, diagnosticadas segundo um modelo científico seguro. Seu método parte da certeza, própria à ciência, de que a representação se dá de forma unitária.

Observar uma obra de arte passa então a ser o saber nomear tudo o que é oferecido à visão. Dentro desse modelo implícito de verdade absoluta, Didi-Huberman questiona o que teria levado a história da arte a essa retórica da certeza. Ao buscar na arte apenas a história e o saber universitário, o conhecimento específico da arte acabou impondo ao seu objeto, a arte, sua própria forma específica de discurso. A partir da evidência e do tom de certeza que esse tipo de saber determina, compreende-se que tal saber “não buscava na arte senão as respostas já dadas por sua problemática de discurso” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 12).

As considerações de Didi-Huberman apontam, em um certo sentido, para este caráter conceitualizador da história da arte, como de resto da ciência, incompatíveis com o objeto de observação: a imagem de uma obra de arte. É contra esse caráter científico de abordagem que a crítica de arte simbolista se volta, constituindo o pólo artístico a que se refere Gamboni, antes de se ver absorvida pela própria literatura. Espécie de elo entre os campos artístico e literário, gênero híbrido, entre a literatura e a pintura, a crítica de arte contribui para a autonomização dos campos, após um longo período de interrelações entre escritores e artistas. Com efeito, conforme percebido por Lucbert (2005, p. 160), “as críticas de arte associadas ao simbolismo rejeitam os pressupostos racionalistas de uma crítica baseada no conhecimento e optam por um método que situa o julgamento do gosto no nível do sentimento”³, algo que solicita uma espécie de adesão espiritual e emotiva em nome da arte. Trata-se da tentativa de fazer ressurgir a dimensão sagrada nos modos de apreensão e de recepção das obras artísticas e literárias, privilegiando a fé ou o misticismo em detrimento da razão.

A especificidade de uma crítica de arte exercida por um escritor engendra uma tensão ainda maior, pois a “autoridade” não provém de um cientista ou historiador, mas de um artista das palavras, de um artífice da linguagem poética com amplos conhecimentos da história da arte. No caso de um escritor simbolista como Gonzaga Duque, certezas e conceitos absolutos

3 Tradução nossa de todas as citações de Françoise Lucbert.

cedem lugar a sugestões, estados oníricos e contemplação, o oposto dos métodos científicos empregados pela história da arte. Conforme percebeu Vera Lins, pesquisadora e especialista da obra de Gonzaga Duque, “a força poética da crítica de Gonzaga Duque, que escapa ao rigor do método e ao fechamento do conceito, provoca o pensamento” (LINS, 2008, p. 17). Além disso, interessava aos simbolistas a criação de um público para os textos que escreviam:

Não tinham medo de inventar, de correr riscos, na aventura absoluta, ética e estética que a literatura era para eles. Pode ser derivada daí a incessante criação de pequenas revistas, dissidentes da grande imprensa, como *Revista Contemporânea*, de Luiz Edmundo, *Rosa-Cruz*, de Saturnino de Meireles, e várias outras revistas simbolistas que pululavam na virada do século com o intuito de formar esse público raro (LINS, 2008).

Subjetiva por natureza, a crítica de arte simbolista tenta se afastar de interpretações positivistas que buscavam o sentido objetivo e pragmático das obras de arte. Na contramão das correntes racionalistas e científicas, as críticas de arte retomam as práticas hermenêuticas que dominaram o romantismo no início do século XIX, quando a ação interpretativa partia da figura do autor como instância máxima no processo de produção literária ou artística. Frequentemente, o escritor de arte se identifica com o artista cujas obras são comentadas. Lucbert faz referência a um discurso fundado sobre a empatia: encarnando a figura do intérprete, o crítico simbolista “assimila sua tarefa à do criador e exige de si mesmo as qualidades que ele espera encontrar no artista” (LUCBERT, 2005, p. 157). Percebendo-se, tal qual o artista, como gênio isolado, profético e dotado de poder criativo, mas também dispendo de competência crítica, o escritor de arte vê sua tarefa investida de um valor literário.

Em um artigo reunido postumamente em *Contemporâneos* (1929), Gonzaga Duque dedica-se à obra do pintor brasileiro Helios Seelinger (1878 – 1965), apelando à literatura ao tratar dos quadros *Salammbô e a lua* e *Salammbô e a cobra*, inspirados na personagem do romance homônimo de Gustave Flaubert:

Não é que ela se force nos ambages de exotismos pasmadores, que deliciam o *snob* nas bizarrices crespas do seu guindado gosto à *des Esseintes* posições, e estupideficam a mais, se é possível o máximo, os farsantes do amadorismo que se empavesam e se repimpam com o xarel da nobiliarquia. Não! Ela é sincera dentro da sua manifestação, e se realça pela originalidade do seu modo de ser em improvisos de concepção (DUQUE, 1929, p. 42).

Após discorrer sobre a inutilidade das críticas que tentam filiar artistas como Seelinger a alguma escola ou movimento determinado, *crítica ensobrecasacada, circumspecta e doutoral*, ou seja, a crítica oficial e acadêmica contra a qual se volta invariavelmente, Duque (1929) passa a ver “o que é, de fato, essa obra que nos prende a contemplá-la e nos sacode os nervos com a sua variedade eclética de assuntos e o ruído policromo de suas cores” (p. 39). Estamos diante de um discurso fundado nos efeitos sinestésicos do quadro por meio de uma linguagem rara que realça impressões ao invés de certezas. Além disso, recorre à literatura e não a métodos científicos ao evocar a personagem emblemática de Huysmans em *À rebours* (1884) – Jean

Floressas des Esseintes – para melhor caracterizar a Salammbô apresentada por Seelinger.

A crítica de arte como tradução da pintura

Ao refletir sobre as regras da crítica de arte como gênero, Jean-Pierre Leduc-Adine observa que esse tipo de discurso desperta um duplo interesse da semiótica: por um lado diz respeito ao próprio texto que as obras de arte constituem (pintura, escultura, arquitetura, música); por outro, remete ao metatexto que tenta analisá-las, “sobre o funcionamento do sentido em um texto que visa, ele também, a explicitar o funcionamento do sentido em um outro sistema semiológico” (LEDUC-ADINE, 1991, p. 100, tradução nossa).

Espécie de avatar da crítica artística iniciada por Denis Diderot em seus *Salões* e cujo apogeu se dá no século XIX com a crítica poética de escritores como Stendhal, Baudelaire e Huysmans, a produção crítica de Gonzaga Duque atualiza o trabalho dos mestres franceses, abrindo caminho para os ensaios, prefácios de catálogos e livros de arte que irão se afirmar ao longo do século XX. Liliane Louvel faz referência à co-presença de dois sistemas heterogêneos de representação ao abordar a tradução/translação de um sistema a outro:

Falaremos de “tradução”, ou antes de “translação”, como a ação de passar de um lugar a outro, de uma linguagem a outra, de um código semiológico a outro. Tratar-se-á de observar os modos de funcionamento desta “translação”, de recuperar os traços de heterogeneidade causada pela presença do medium estranho no medium suporte, graças a marcadores textuais [...] Tal como numa tradução correta, não literal, trata-se de achar os meios de “transpor”, da melhor forma, a obra artística “de partida”, para o texto de chegada, por meio da linguagem (LOUVEL, 2006, p. 195-196).

Nesta perspectiva, Louvel sublinha que, diferentemente do que ocorre na tradução linguística, quando ocorre uma passagem de um significante a outro, ambos de natureza linguística, na tradução pictural muda a natureza dos significantes: do pictural ao linguístico. Neste processo, todas as transformações, manipulações, alterações e metamorfoses que o escritor quiser impor à obra artística seriam permitidas. Por sua vez, ao analisar as relações entre texto e imagem, Leo H. Hoek elaborou uma classificação pragmática da transposição intersemiótica. Sua hipótese revela que as relações entre texto e imagem dependem da situação de produção/recepção e não da natureza intrínseca do texto ou da imagem. Nesse sentido, a perspectiva de produção estaria ligada a um critério de sucessividade, com o texto existindo antes da imagem ou o inverso. Por sua vez, o critério da simultaneidade (texto situado na imagem, imagem situada no texto, ou próxima ao texto) caracterizaria a perspectiva da recepção.

Hoek distingue três tipos de relações entre o texto e a imagem: a primazia da imagem, a primazia do texto (do ponto de vista da produção) e a apresentação simultânea do texto e da imagem (do ponto de vista da recepção). A tradução intersemiótica em uma crítica de arte estaria situada, portanto, em uma perspectiva de produção, critério de sucessividade, o que implica a primazia da imagem sobre o texto. É esta categoria que aqui mais nos interessa: o texto pressupõe a imagem e nela encontra sua origem, sua razão de ser, sua referência. No caso de uma crítica de arte, a obra verbal pode assumir a função de comentário de uma imagem:

Comentar uma imagem, por exemplo, nos tratados de teoria, de história ou de crítica de arte, nos manifestos ou programas artísticos, como os relatos dos Salões, e os trabalhos de estética. O autor do comentário se coloca a serviço da obra de arte, para analisá-la, explicá-la, situá-la em seu contexto [...] Seu “metadiscorso indireto” revela, de fato, uma arte poética disfarçada, porque expressa por intermédio de um discurso sobre a pintura (HOEK, 2006, p. 171-172).

Outra função que a obra verbal pode assumir, segundo Hoek, no processo de tradução intersemiótica, seria a de transpor poeticamente uma imagem pela escrita, atualizando um sentido pictural nos textos por meio da transposição ekfrástica.

Em *A ironia de Rops*, crítica inicialmente publicada no número 8 da revista *Kosmos*, em agosto de 1906, e posteriormente reunida em *Graves & Frívolos* em 1910, Gonzaga Duque se dedica à obra do pintor, litógrafo e gravurista belga Félicien Rops (1833 – 1898), evocando os estados que a ironia de Rops suscita:

Mas essa ironia é dolorosa, tem o ríctus frio de uma careta de mandíbulas desconjuntadas sob a transparência de máscara de cera moldada no rosto risonho e brejeiro da Folia. Ri, mas ri com ríspido ranger de dentuças, ruminando rancores. E quem lhe segue o elance garboso do desenho, de súbito estaca. É que nessa figura, florescente pelos cuidados do toucador, está a Morte, mas não a morte severa e asiladora dos bons, a doce amiga dos sonhadores infelizes, a morte libertadora dos desventurados, idealmente imaginada na miséria vergonhosa dos mórbidos; sim, a morte lenta, horrível dos viciosos; a feiticeira esgrouviada, andrajosa e fétida que esbaba fezes de cancos a desengonçar-se, macabra numa paralisia agitada, semelhante à dança de São Vito, e uiva por gemidos às navalhadas de dores medulares, ou encasmurra-se, embrutecida na obsessão das melancolias, que o infortúnio das tavolagens empurra para a violência dos suicídios (DUQUE, 1997, p. 22).

O fragmento citado mergulha no ideário pictural de Félicien Rops, em seus temas demoníacos com a figura feminina sendo seduzida e tragada pela morte, representada pelo diabo em seus estados mais luxuriantes. A tradução verbal da “obra lúbrica e simbólica, humana e demoníaca, de Félicien Rops” (p. 22) traz à tona o caráter definidor da obra do pintor belga, na qual a morte impera soberana sobre uma humanidade entregue aos caprichos do representante do mal. Gonzaga Duque aplica-se a evocar os efeitos visuais das obras comentadas, pois “os escritores trazem muitas vezes para sua linguagem algo da experiência visual da pintura. Eles operam um estilo imagético, colorido, no intuito de sugerir imagens e de suscitar impressões coloridas” (LUCBERT, 1999, p. 82-83). Gonzaga Duque percebe tais efeitos na série de litogravuras *Les Sataniques*, de Rops, na qual a figura feminina é representada em seus estados de êxtase diante de uma luxúria diabólica

A crítica criativa simbolista

Se a pintura detém o poder de transformar a linguagem da crítica de arte por meio de uma “tradução” dos efeitos picturais dos quadros comentados, tal tradução residiria na adaptação do ideário do quadro para a realidade do texto, através das evocações poéticas que prolongariam a experiência estética. É o que faz Gonzaga Duque, *mutatis mutandis*, em relação às obras

de Félicien Rops e de Helios Seelinger. Uma vez que a pintura pode modificar a linguagem verbal, a transposição de arte pictural em arte verbal transforma a substância pictórica de forma criativa. A ideia de uma linguagem transformada e contaminada por elementos da pintura estaria, portanto, relacionada à ideia de tradução criativa prevista por Walter Benjamin em seu ensaio sobre *A tarefa do tradutor*. Para ele, o tradutor ideal confere uma dimensão criativa ao seu trabalho, ultrapassando as fronteiras de sua língua: “a tarefa do tradutor é a de redimir na língua própria aquela língua pura que se exilou nas alheias, a de libertá-la da prisão da obra através da recriação poética”. (BENJAMIN, 2018, p. 98) Assim procedendo, o tradutor expande as fronteiras de sua língua. Ainda sobre o significado da liberdade do tradutor, Benjamin cita algumas considerações de Rudolf Pannwitz sobre a teoria da tradução:

As nossas versões, mesmo as melhores, partem de um falso princípio: pretendem germanizar o indiano, o grego, o inglês, em vez de indianizar, helenizar, anglicizar o alemão. Revelam uma veneração muito maior pelos usos linguísticos domésticos do que pelo espírito da obra estrangeira... O erro fundamental de quem traduz é o de fixar o estado da língua própria, que é obra do acaso, em vez de fazê-la entrar num movimento intenso por intervenção da língua estrangeira. Ele deve [...] recuar até os elementos primordiais da própria língua, lá onde palavra, imagem e sonoridade se confundem. Tem de alargar e aprofundar a sua língua através da língua estrangeira (PANNWITZ apud BENJAMIN, 2018, p. 99).

Se expandirmos o campo de reflexão de Pannwitz para o âmbito da tradução intersemiótica, poderíamos avançar que a tradução ideal de uma pintura deveria picturalizar a língua ao invés de simplesmente verbalizar o pictural, assim realçando o espírito do quadro pintado, bem como aprofundando e alargando a linguagem escrita por meio da linguagem da pintura. A ironia macabra observada por Gonzaga Duque nos quadros de Rops é, assim, traduzida para a prosa pelo trabalho da linguagem tornada artística e imagética:

Ah! que dor nesta água-forte em que uma loba do amor venal segreda à grande Esfinge, em cuja impassibilidade pétrea comprime sua carne de flor dos pântanos, palavras que o Diabo, de monóculo e gravata branca, atentamente escuta, enichado nas asas do Enigma!... (DUQUE, 1997, p. 25).

Ou ainda no texto sobre os quadros de Seelinger:

A mulher que Helios pinta [...] não tem a envergadura física da procriadora, o tronco robusto, de mamas túrgidas, a bacia larga e as pernas musculosas das mulheres rubenescas; parece, antes, a terrível *loupeuse*, envenenada pelo satanismo da luxúria, que arrancou ao lápis de Félicien Rops a série magistral da sua obra erótica [...] ela traz a inquietação da grande histeria ou a imobilidade trágica das mordidas do sadismo (DUQUE, 1929, p. 44).

Tomando por referência a concepção baudelairiana de crítica de arte segundo a qual o melhor texto sobre um quadro poderia ser um soneto ou uma elegia, os herdeiros do poeta das *Correspondances* aplicam-se à busca de correspondências entre a arte que eles exercem e a que

eles analisam. Na base da teoria de Baudelaire está, segundo Bourdieu (1996), a denúncia de uma crítica desprovida de competência e compreensão julgada apta para a avaliação de objetos singulares por meio de regras formais e universais. O crítico deixa, então, de exercer o papel de juiz que, até então, lhe era conferido, devendo, antes, se submeter de algum modo à obra, “mas com uma intenção inteiramente nova de disponibilidade criativa, aplicada em trazer à luz a intenção profunda do pintor” (p. 85). Assim, a tarefa do crítico deixa de ser a mera paráfrase dos conteúdos informativos e históricos do quadro, para alinhar-se ao processo de anomia “que é correlativa à constituição de um campo no qual cada criador está autorizado a instaurar seu próprio *nomos* em uma obra que traz consigo o princípio (sem antecedente) de sua própria percepção” (BOURDIEU, 1996, p. 86).

A crítica criativa emana, portanto, dessa anomia, buscando o estabelecimento de uma espécie de comunidade de espírito entre escritor e artista, e tentando penetrar as intenções profundas deste último quando da realização de sua obra. Os escritores de arte simbolistas “tentam descrever os excessos visuais da pintura procurando campos de sensações análogos para produzir um equivalente literário, capaz de criar uma impressão forte e tangível que possa dar ao leitor a emoção suscitada pela experiência visual” (BROGNIEZ, 2003, p. 211, tradução nossa).

Os escritores-críticos simbolistas optam pela evocação de imagens que traduzam efeitos da obra plástica por intermédio de uma prosa rica em alusões, valendo-se, para tanto, do uso de figuras de estilo como a metáfora, a personificação e a hipotipose. Daí o emprego de um léxico especialmente sugestivo com palavras raras e alguns preciosismos. Tal fato explica os ataques recebidos por escritores simbolistas por parte da crítica e imprensa oficiais. Já em 1886, Paul Adam tentava combater as acusações de que os representantes do simbolismo primavam por uma linguagem hermética e incompreensível: é o caso, no Brasil, da incompreensão de críticos e historiadores como José Veríssimo. Para Adam, uma vez que a linguagem comum fracassa na sugestão de estados extraordinários, de aspectos que fogem ao cotidiano, cumpre apelar para uma linguagem complexa, menos banal, dotada de uma terminologia simbólica e rara capaz de evocar imagens e exprimir ideias (ADAM apud LUCBERT, 1999, p. 91). Os temas preferidos por Félicien Rops e Helios Seelinger exigiriam, *ipso facto*, uma linguagem mais complexa por parte de seus críticos, o que podemos perceber nos textos de Gonzaga Duque sobre suas obras. A *Salammbô* de Seelinger, por exemplo, é assim percebida: “Julgo vê-la sob um amplo véu translúcido, como tecido em fios irisados de madrepérola, em que tudo tem reverberos estranhos conforme os momentos de claridade ou sombra percebidas em cada motivo isolado” (DUQUE, 1929, p. 48).

No prefácio à tradução italiana que fez da obra do crítico inglês Walter Pater (1839-1894), *The Renaissance*, Mario Praz distingue duas categorias de críticos de arte. Por um lado, os historiadores acadêmicos, que formulam uma teoria para nela incluir as diversas obras de arte e documentos de um determinado período, partindo do geral ao particular, e, por

outro, “especialistas que, alheios à busca de princípios abstratos, não se destacam do mundo fenomênico, julgam caso por caso, confiando na intuição e na prática, e com frequência pagam pessoalmente por isso” (PRAZ, 2014, p. 11). Segundo Praz, a posição de Pater é, no mínimo, curiosa. Não se trata propriamente de um especialista dotado de uma escala segura de valores, antes aproximar-se-ia do crítico catedrático que parte de um estudo mais amplo das várias manifestações culturais de um período em busca de sua confirmação nas obras de arte. No entanto, falta-lhe “a rigidez de categorias e de esquemas que dá a um trabalho acadêmico um certo ar de infalibilidade, de pretendida superioridade” (PRAZ, 2014, p. 11). As observações de Mario Praz sobre o fazer crítico de Walter Pater poderiam, em um certo grau, definir o método utilizado por Gonzaga Duque crítico de arte. Como Pater, Duque não é nem o especialista acadêmico, nem o historiador de arte; não está preocupado com a busca de uma verdade absoluta que explique a obra. Seu olhar, como o de Pater, não se dirige propriamente “à obra de arte em si, mas à ideia desta que nele se formou por uma antecipação amorosa, pelo apetite, pelo desejo de um certo objeto” (PRAZ, 2014, p. 12).

Escrevendo sobre a pintura e traduzindo os quadros para a linguagem verbal, Gonzaga Duque estaria em busca da imagem mental que poderia ter sido o ponto de partida da obra, desvelando não a obra em si, mas antes o processo de visualização que permitira ao artista fixar uma ideia: “De certo modo, o escritor faz, às avessas, o caminho que havia levado o pintor a materializar uma versão interior sobre a superfície da tela ou do papel” (LUCBERT, 1999, p. 94).

A ironia de Rops resulta do simbolismo de sua obra. Quando se lha descobre, tem-se a sensação de um sopro de agouro, que nos vergasta inesperadamente. E o instinto, que se aquecera com a lubricidade do aparato mundano, rápido se resfria sob a lufada cortante da maldição, porque a obra imaginativa do grande gravador belga não é, como a de Doré, fantasiada sobre o exagero da visão delirante, é apanhada no flagrante de realidade e conservada na sua visualidade de artista pela contínua observação das mais delicadas minúcias da forma [...] É um símbolo em que se congela, num horrível luzir de lâmina lobrigada, o sorriso sutil da ironia (DUQUE, 1997, p. 25).

Por sua vez, a mulher em Seelinger, encarnada em suas Salammbôs, “prende-nos pela singularidade do seu tipo, pela *beleza moderna*⁴ de suas formas, pela lubricidade dessorante do seu corpo.” Mais adiante, completa a figura feminina nos seguintes termos:

a boca escarlate, sangrando num desesperado desejo, e os olhos terrivelmente langorosos a que o antimônio empresta o tom pisado de segredos ardentes, e a goma, o musgo, o ébano e o felpeo veludoso das patas mutiladas às moscas de Megara, alongam e afilam as sobancelhas como lâminas negras de alfangens minúsculos, curvas em guarda de serralho, sobre a comunicação silenciosa dos olhares (DUQUE, 1929, p. 47).

A escrita simbolista é, antes de tudo, uma escrita da visão, da percepção e da representação

4 Em itálico no original.

de estados oníricos, místicos e alucinatórios despertados pela obra pictural. Para atingir esses efeitos, a crítica de arte de Gonzaga Duque apela para uma linguagem que privilegie a situação no espaço, em detrimento do tempo no interior de uma narrativa. É o que se observa em outra crítica igualmente publicada na Revista *Kosmos* em 1906 e posteriormente reunida em *Graves & frívolos*, intitulada “As mulheres de Puvis” (de Chavannes):

E assim, identificando-se com a natureza, essas mulheres, na sua maioria louras como as normandas, têm o busto largo para os ares francos das planuras e das montanhas, os seios túrgidos duma mocidade que não depende dos anos, mas da perfeição do organismo e da pureza do viver, os quadris fortes para o suporte de ventres fecundos, as pernas rígidas e longas, que são complementos da beleza física e necessária à existência livre dos campos... (DUQUE, 1997, p. 29).

Crítico de arte que segue a trilha de um Walter Pater, para quem o que importa é a ideia que emana da obra, Gonzaga Duque sabe, como poucos, “receber” os elementos de invenção pictórica do quadro como um todo. Aqui nos aproximamos daquilo que C. S. Lewis percebe como sendo a verdadeira apreciação de um quadro. Para o escritor e crítico irlandês, muitos usam a arte, mas poucos são os que recebem “sua invenção pictórica específica: aquela que constrói, por meio de volumes, linhas e cores, a complexa harmonia da tela como um todo” (LEWIS, 2009, p. 23). Assim, o crítico de arte é aquele que, diante de um quadro, não se limita a descobrir de que a pintura trata, mas o que a pintura é: não se trata de fazer algo com ela, mas esperar que ela lhe faça algo. Na verdadeira apreciação,

não precisamos deixar fluir nossa própria subjetividade em relação aos quadros e fazer dela seu veículo. Devemos deixar de lado [...] todos os nossos preconceitos, interesses e associações. [...] Devemos olhar e continuar olhando até que tenhamos visto com certeza o que ali está. Sentamo-nos em frente ao quadro no intuito de que ele nos faça algo, e não para que façamos algo com ele. Entregar-se é a primeira demanda que qualquer trabalho de arte nos faz. Olhar. Escutar. Receber (LEWIS, 2009, p. 22-23).

A tradução da pintura inserida em uma crítica de arte do simbolismo parece, com efeito, aproximar-se daquilo que Didi-Huberman (2017, p. 10-11) qualificou como “uma expansão líquida ou aérea – uma nuvem sem contornos que passa [...] mudando constantemente de forma. Ora, o que se pode conhecer de uma nuvem senão adivinhando-a e sem nunca apreendê-la inteiramente?” Gonzaga Duque é o crítico de arte que traduz em palavras essas nuvens e atmosferas que pairam etéreas sobre os quadros descritos de seus artistas preferidos. É o crítico simbolista por excelência que olha, escuta, adivinha, recebe e traduz as emanções da pintura para, sem jamais apreendê-las totalmente, criar uma obra poética entre o ofício e a arte.

Referências

- BENJAMIN, W. *Linguagem, tradução, literatura* (Filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- BROGNIEZ, L. *Préraphélisme et Symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*. Paris: Honoré Champion, 2003.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DUQUE, G. *Contemporâneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.
- _____. *Graves & frívolos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- GAMBONI, D. Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle. *Romantisme*, n. 71, p. 9-17, 1991.
- HOEK, L. H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, M. (org.) *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: PósLit/FALE/UFMG, 2006.
- LEDUC-ADINE, J.-P. Des règles d'un genre: la critique d'art. *Romantisme*, n. 71, p. 93-100, 1991.
- LEWIS, C.S. *Um experimento na crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- LINS, V. Gonzaga Duque, o crítico como intelectual. *Gonzaga Duque: um crítico no museu*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.
- LOUVEL, L. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, M. (org.) *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: PósLit/FALE/UFMG, 2006.
- LUCBERT, F. Traduction, transposition et adaptation dans le discours sur l'art des écrivains symbolistes. In: MERCIER, A.; PELLETIER, E. (direc.) *L'adaptation dans tous ses états: passage d'un mode d'expression à un autre*. Québec: Nota bene, 1999.
- _____. *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*. Rennes: PUR, 2005.
- MURICY, A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Vol. 1. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PRAZ, M. Ensaio. In: PATER, W. *O Renascimento*. Estudos sobre arte e poesia. São Paulo: Iluminuras, 2014.