

# Gonzaga Duque e a fotografia

## Gonzaga Duque and Photography

CÁSSIA DENISE GONÇALVES

Historiadora, mestre (ECA-USP), doutoranda (IA-Unicamp), responsável pelo Arquivo Fotográfico do CMU-Unicamp e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Memória e Fotografia (CMU/CNPq)  
E-mail: cdenise@unicamp.br

### **RESUMO**

O artigo trata da presença da fotografia nos escritos do crítico literário e de artes plásticas, contista e autor de romance Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) a partir da qual é esboçada uma possível “imagem” que este possuía acerca do papel da fotografia nas artes plásticas. Nas obras consultadas não foi localizada uma análise específica de Gonzaga Duque sobre a fotografia, mas entradas que, direta ou indiretamente, apontam para o assunto em questão. Esta ausência chama atenção, pois a maior parte dos seus escritos corresponde a um período – entre o final do século XIX e a primeira década do século XX – no qual a imagem fotográfica já havia sido incorporada ao universo das artes visuais, seja como parte do processo de composição das obras, seja como meio de documentação e difusão da arte: a fotografia da obra de arte.

**Palavras-chave:** Gonzaga Duque; Fotografia; Obra de Arte-Fotografia

### **ABSTRACT**

The present article is about the presence of photography in the writings of the literary and plastic arts critic, short story writer and novelist Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863 – 1911), presence from which a probable image the latter possessed concerning the role of photography in plastic arts. In the consulted works, there hasn't been spotted any specific analysis made by Gonzaga Duque about photography but entries that directly or indirectly point to the subject in question. This lack of analysis draws attention, for most part of his writings correspond to a period – between the end of the 19<sup>th</sup> century and the first decade of the 20<sup>th</sup> century- in which the photographic image had already been embodied to the visual arts universe, whether as part of the artwork composition process or as a mean to document or diffuse art: the artwork's photograph.

**Keywords:** Gonzaga Duque; Photography; Artwork-Photography

1 - Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale (1952-1954), de André Malraux, trabalha com a noção do “museu sem paredes”, o qual trata da totalidade do que as pessoas conhecem hoje através da reprodução da obra de arte, sem nunca terem estado num museu. No “Museu Imaginário” a fotografia desempenhará um papel fundamental.

2 - A fotografia por mais que mostre como a coisa foi, não é igual ao objeto enfocado, justamente porque este foi selecionado, enquadrado, iluminado etc. Além da ação do fotógrafo, a imagem fotográfica transforma um objeto tri-dimensional em uma imagem bi-dimensional. No entanto, o referente persiste em se fazer presente na imagem. Roland Barthes descreve esta presença afirmando que entre imagem e referente se estabelece uma relação de simbiose que dificilmente é desfeita.

Na História da Fotografia, o aspecto documental da imagem fotográfica nunca foi questionado de maneira a desqualificar o seu valor de testemunho, apesar das ressalvas relativas às possibilidades de manipulação do registro após a sua tomada, bem como, pelo fato de ser a fotografia uma representação do real e não o próprio real (o que geralmente as pessoas tendem a esquecer, tomando a primeira pelo segundo).

Já gravitando no universo da arte, ela será rejeitada num primeiro momento por aqueles que vislumbravam apenas na pintura a manifestação do espírito humano, revelada pela mão do artista. Esta situação começou a mudar nas primeiras décadas do século XX, com o emprego da fotografia na busca de novos valores artísticos. A atuação e a produção de fotógrafos como Alfred Stieglitz, László Moholy-Nagy, Man Ray, André Kertész, entre outros, deu um novo rumo à fotografia, libertando-a do mimetismo da representação.

Por um lado, se nos primórdios da sua existência foi-lhe negada a aura de obra de arte, por outro, a fotografia logo será introduzida e largamente utilizada como instrumento auxiliar no estudo e na composição da obra de arte, e também, para a sua documentação e difusão, com ênfase na pintura, na escultura e nos relevos. Com o tempo, a fotografia da obra de arte, ou ainda, a reprodução desta através do processo fotográfico, se mostrará um ramo promissor para os fotógrafos, muitos destes migrados da pintura.

A fotografia da obra de arte foi o prenúncio do “Museu Imaginário” de André Malraux. [1] Hoje, as obras que supomos conhecer, caso não as tenhamos visto *in-loco*, na realidade trata-se da sua representação fotográfica e não da obra em si. Fato que não nos atentamos em virtude do referente que “adere” à imagem (Barthes, 1984: 16), permanecendo teimosamente presente. [2]

A partir desses apontamentos introdutórios, pretendo discutir a presença da fotografia nos escritos do crítico literário e de artes plásticas, contista e autor de romance Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), mais especificamente nos livros *A Arte Brasileira*, *Mocidade Morta*, *Graves & Frívolos* e *Contemporaneos*, a partir dos quais esboçarei uma possível

imagem do crítico acerca do papel da fotografia no cenário tupiniquim das artes plásticas nacionais. [3]

*A Arte Brasileira*, de 1888, trata-se de um dos poucos e dos mais importantes estudos sobre as artes plásticas no país, desde a colônia até o momento da sua publicação, o final do século XIX. *Graves & Frívolos*, de 1910, e o póstumo *Contemporaneos*, editado em 1929, reúnem ensaios publicados na imprensa carioca sobre a arte e os artistas nacionais, com destaque para as revistas *Kosmos* e *Renascença* e os jornais *Diário de Notícias* e *O Paiz*. Já o romance *Mocidade Morta*, de 1899, é o único exemplar ficcional da versão brasileira do movimento simbolista, o qual Gonzaga Duque integrava.

Nas obras consultadas não foi localizada uma análise mais pontual do crítico sobre a fotografia. Há, sim, direta ou indiretamente, referências esparsas que apontam para uma possível idéia que aquele possuía com relação à mesma.

O fato de não haver uma entrada mais específica com relação à imagem fotográfica chama a atenção, pois, a maior parte dos escritos de Gonzaga Duque corresponde a um período – entre o final do século XIX e a primeira década do século XX – no qual a fotografia já havia sido incorporada às artes visuais. Contudo, “apesar da forte influência que a fotografia exerceu sobre os rumos da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas ligadas ao Impressionismo” (ARGAN, 2006: 78), sua presença foi escamoteada de modo a não oferecer nenhuma ameaça enquanto elemento de mediação na criação da obra.

Assim, a partir dos ensaios críticos de Gonzaga Duque e também das suas obras de ficção, que constituem documentos de uma época e ilustram o pensamento do autor, buscarei apontar como este concebia a fotografia no contexto da arte e entender o porquê do seu silêncio com relação à mesma, face a ausência nos seus escritos de uma discussão mais profunda sobre o assunto.

#### GONZAGA DUQUE: ARTE E FOTOGRAFIA

A partir do anúncio da descoberta da fotografia, em 1839, sob a forma do daguerreótipo, fotografia e arte estabeleceram uma relação

3 - Este artigo baseia-se no trabalho final da disciplina “A crítica de arte no século XIX na Europa e no Brasil”, ministrada pelos professores Cláudia Valadão de Mattos e Luciano Migliaccio, no segundo semestre de 2009, integrante do Programa de Pós-graduação em História, Área de Concentração História da Arte, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

4 - O Museu Rodin possui um acervo de 25.000 fotografias, destas, 7.000 foram comandadas e reunidas por Rodin. As fotografias dão conta da atividade do ateliê a partir de 1877 até a morte do escultor em 1917. Realizadas por fotógrafos profissionais, hoje esquecidos e identificados graças às faturas encontradas no arquivo do artista. A partir de 1896 Rodin fez figurar junto com suas esculturas, fotografias nas suas exposições. Somente nos anos 1960 e, sobretudo 1970, é que a documentação despertou um novo interesse para os pesquisadores e a conservação do museu. Sobre este assunto ver: VIÉVILLE, Dominique. "Auguste Rodin Sculpture et photographie". In: PINET, Hélène. Rodin et la photographie. Paris: Gallimard; Musée Rodin, 2007. p.7-9.

que, como se constatou ao longo do tempo, transformou ambas de maneira substancial, como aponta Aaron Scharf: "Graças à simbiose entre arte e fotografia se criou um novo e complexo organismo estilístico" (SCHARF, 1994: 13).

Nascida da arte e da ciência (EMERSON, In: FONTCUBERTA, 2003: 65), a dupla natureza da imagem fotográfica, qual seja o de constituir-se uma "arte exata" e ao mesmo tempo uma "ciência artística" (FABRIS, 1991: 173). levou a mesma a desempenhar distintos papéis no contexto da arte. Entre esses papéis destaca-se: a fotografia como instrumento auxiliar dos artistas; enquanto veículo de difusão e documentação das obras de arte confinadas nos museus e para orientar restauradores e conservadores no seu ofício. Presentemente me deterei nas duas primeiras situações.

Tendo em conta que a fotografia tornou mais aguda a percepção da natureza e da arte (SCHARF, 1994: 14), independentemente da escola, do movimento ou do estilo, os artistas passaram a utilizar a fotografia no seu *métier*. Delacroix, Monet, Rodin, e muitos outros, com concepções distintas, fizeram uso da fotografia durante o processo de elaboração e na execução das suas obras.

Em 1889, 50 anos após a sua descoberta, o fotógrafo Peter Henry Emerson, no seu balanço sobre a fotografia no âmbito das ciências e das artes, aponta a influência da imagem fotográfica sobre "a escultura, a pintura, a gravura, a água forte e o talhado de madeira", bem como a influência destas sobre a fotografia. Neste balanço, Emerson destaca como maravilhosa a influência da fotografia sobre a pintura "como se pode ver na grande maioria dos desenhos de movimento" (EMERSON, In: FONTCUBERTA, 2003: 69-70).

Contudo, o uso da imagem fotográfica para o estudo da arte e para a composição da obra, até poucas décadas atrás, era considerado menor na trajetória da fotografia, em virtude de que essa era concebida enquanto um meio e não um fim. Porém, os conjuntos fotográficos produzidos a partir daí, com o tempo, se revelaram significativos para a compreensão do processo de criação do artista. Um exemplo é a documentação gerada por Rodin, o qual tinha na fotografia uma forte aliada na realização das suas esculturas. [4]

A fotografia foi incorporada pelos artistas do período, os quais, de certo modo, não anteviram as consequências naturais de tal inserção, principalmente na pintura. Gonzaga Duque ao analisar aspectos da tela *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, em *A Arte Brasileira*, faz a seguinte observação, na qual transparece que o problema não está no fato da pintura ter como referente a fotografia, mas sim desta ser ruim:

Mas nem todas as figuras satisfazem a execução da obra. O general Ozório está pousado com afetação, metido em um espaço apertado, e montado em um cavalo que não tem movimento. (...) o seu rosto nada exprime e tal a imobilidade que apresenta que, sem dúvida alguma, indica ser copiada servilmente de uma fotografia mal feita (DUQUE, 1995: 161).

A relação entre fotografia e arte gerou discussões acaloradas. Para o poeta e crítico de arte francês Charles Baudelaire, uma das influências no pensamento de Gonzaga Duque, a fotografia era apenas uma cópia da natureza destituída de toda a imaginação. Baudelaire vislumbrava na imagem fotográfica somente uma indústria, a qual, “irrompendo na arte, tornava-se sua inimiga mortal e que a confusão das funções não permitia que nenhuma delas fosse bem desempenhada” (BAUDELAIRE, 1988: 72).

É provável que o simbolista Gonzaga Duque compactuasse com as idéias de Baudelaire. Giulio Argan aponta que a arte para os simbolistas não representa, mas revela através de signos uma realidade que está aquém ou além da consciência (ARGAN, 2006: 83).

Precedendo Freud, o movimento simbolista, ainda segundo Argan: “antecipa a concepção surrealista do sonho como revelação da realidade profunda do ser, da existência inconsciente” (ARGAN, 2006: 83). Nesta direção, assinala Vera Lins: “Os simbolistas buscam o sentido misterioso da existência, num mundo que a razão moderna dessacralizou” (LINS, In: GONZAGA DUQUE, 1996: 10).

Considerando que para esse movimento a arte é a manifestação das imagens que emergem das profundezas do ser humano com as que provêm do exterior (ARGAN, 2006: 83), é compreensível que Gonzaga Duque não

considerasse a imagem fotográfica uma forma de expressão artística, possivelmente por duas razões, entre outras.

Em primeiro lugar, por ser a fotografia uma forma de impressão através da luz (o termo significa “escritura com luz”, do grego *photo*, luz, e *graphos*, escritura). Deste modo, a imagem fotográfica estaria limitada ao registro das imagens oriundas do exterior. Segundo, em virtude dela não ser “criada” pela mão do artista, mas obtida através de um dispositivo mecânico – a câmera –, proporcionando uma imagem próxima do real, porém objetiva, fria e direta. É possível supor que para ele a fotografia era apenas um registro do mundo aparente, desprovida de originalidade e de imaginação, tal qual considerava Baudelaire.

O ideal de arte do crítico contemplava, além da originalidade, valores como sinceridade, verdade, honestidade e fidelidade, presentes na escola realista/naturalista: “O simbolismo não é o oposto do naturalismo, mas sua outra face” (LINS, In: GONZAGA DUQUE, 1996: 11-2).

Gonzaga Duque reconheceu na imagem fotográfica esses valores, contudo, tais valores passarão a ser entendidos pelo crítico enquanto possíveis atributos da pintura e da escultura, algo a ser ressaltado enquanto uma qualidade técnica da obra.

Deste modo, Gonzaga Duque criou o neologismo “kodakizar” para a imagem fotográfica, tomando esta pelo aparelho Kodak, inventado em 1888 por George Westman (1854-1934) e por ele denominado ‘instantâneo’. Talvez isto indique que mesmo reconhecendo determinadas virtudes da imagem fotográfica, o crítico compactuasse com as idéias expressas por Baudelaire sobre a indústria fotográfica.

Em 1907, o crítico vai empregar a expressão “kodakisado”, ao que parece pela primeira vez, ao abordar as paisagens de Roberto Mendes, admirador de John Ruskin:

(...) seu grande amor pela Natureza (...) ensinaram-n’o a interpretar-a e reproduzila com o maximo interesse pela semelhança.

Os seus assumptos são, por esta forte razão, dados momentos da realidade das Cousas, apanhados ou, chamando a pello um neologismo acre mas de fir-

me precisão – *kodakisados* pela sensibilidade poética da sua alma sonhadora (DUQUE, 1929: 208).

Um outro exemplo. Ao abordar, em 1909, uma pintura de Presciliano Silva, um “retrato de homem (...) tipo do “bebedor de cidra”, [FIG. 1] que é um flagrante” (DUQUE, 1929: 67), Gonzaga Duque caracteriza assim a figura:

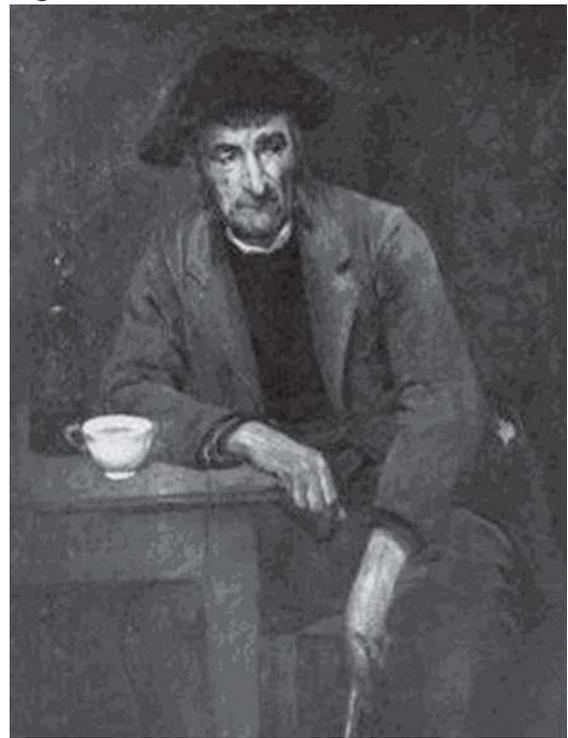
(...) O tipo parece Kodakisado. E a expressão da máscara, minudencias de vestiário, acessórios do fato, aí estão trabalhados com igual cuidado e tocante preocupação de fazer justo, certo e verdadeiro (DUQUE, 1929: 67).

A qualidade de registro da imagem fotográfica e a sua verossimilhança com o real tornaram-se, numa certa medida, algo positivo a ser incorporado à obra de arte e o termo “fotografia”, ou ainda, tudo aquilo que a ela estivesse relacionado, passou a ser utilizado por Gonzaga Duque, dando um toque de modernidade nas suas análises.

Em *Graves & Frívolos*, ao tratar da obra do pintor português José Malhoa, mais uma vez ele utiliza o neologismo “kodakizar”. Na mesma passagem, o crítico recorre à metáfora da janela para caracterizar a recepção da imagem orientada pelo olhar naturalizado do artista:

(...) com os mais necessários segredos da paleta e uma considerável prática do difícil desenho, ele fixa, quase sempre o tipo observado com a naturalidade surpreendida. É como se o kodackizasse. E por esse poder retentivo, as suas figuras, quaisquer que sejam elas, ficam vivas nos quadros. (...) Dir-se-há que vamos

Figura 1



**Presciliano Silva. Bebedor de cidra, 1907, óleo sobre tela.** (Fonte: ESPINDOLA, Alexandra Filomena. *Gonzaga Duque – Vida na Arte: uma concepção artístico-filosófica*. Santa Catarina: Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, 2009. (Dissertação Mestrado). Disponível no site: <[http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/96667\\_Alexandra.pdf](http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/96667_Alexandra.pdf)>)

vendo, através de janelas de diversas dimensões, a vida intensa da Natureza em dados momentos de hora e na sua infinita variedade de aspectos (DUQUE, 1997: 41-2). [FIG. 2]

Na citação acima, Gonzaga Duque corrobora o pensamento de Vilém Flusser, expresso na conhecida passagem: “o caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que o observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens” (FLUSSER, 2002: 14).

Entre as publicações das obras *A Arte Brasileira* e *Contemporaneos* há um hiato entre dez a vinte anos, aproximadamente, no pensamento do autor. Na primeira obra, o crítico faz poucas referências à fotografia. Uma, refere-se

ao caráter de Manuel Araújo Porto-Alegre, “perfeitamente fotografado no testamento que deixou” (DUQUE, 1888: 113); a referência mencionada acima sobre o General Ozório no quadro *Batalha do Avaí* (DUQUE, 1995: 161); outra, quando cita, *en passant*, o fotógrafo pintor Insley Pacheco (DUQUE, 1888: 234) e, quando ao tratar do pintor Augusto Off, se refere ao uso da fotografia na realização de retratos (DUQUE, 1888: 227).

Já em *Contemporaneos* é possível perceber que Gonzaga Duque, homem do seu tempo, incorporou definitivamente ao seu vocabulário termos específicos à fotografia. Não considerando os termos técnicos que pertencem tanto ao universo da pintura como ao da fotografia, como,

por exemplo, “luz”, “enquadramento” e “perspectiva”, além do neologismo “kodakizar”, há aqueles exclusivos da imagem fotográfica, como “flagrante” e “instantâneo” relativos ao tempo de exposição para a obtenção da imagem. Estes termos passam a integrar as suas análises, como mostram as seguintes passagens:

Figura 2



José Malhoa. O Fado, 1910, óleo sobre tela, 150 x 183 cm. Museu do Fado, Lisboa. (Fonte: Disponível no site: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Malhoa](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Malhoa)>.)

O crítico ao analisar três esculturas de Correia Lima, no Salão de 1901: “Uma delas, o *Pagé*, figura que se diria apanhada em flagrante pela objetiva das Kodaks, tem a graça de vida das terras cosidas de Tanagara” (DUQUE, 1929: 70).

Gonzaga Duque no Salão de 1907, ao comentar *A Italiana*, um estudo de mulher de Georgina de Albuquerque: “No seu typo vulgar, sem beleza, há o que quer que seja de flagrante, que a faz viver, que nos recorda tel-a visto onde quer que fosse” (DUQUE, 1929: 159).

Em *Contemporaneos*, ao tratar do retrato de Julia Lopes d’Almeida, realizado por Rodolpho Amoêdo, aponta: “É-lhe o olhar claro e inteligente, a expressão do rosto serena, a posição dos braços num flagrante de *instantâneo*, e isso num meio estudado de interior, obedecendo a reprodução exacta do local (...)” (DUQUE, 1929: 179).

Ao traçar o panorama das artes visuais no seu clássico texto “O século XIX – tradição e ruptura”, Alexandre Eulálio escreve sobre a litografia e a fotografia, em especial:

Ambas, em separado, ou associadas, põem em discussão, algumas das funções ancilares da pintura e atividades afins, vistas na província, do ponto de vista utilitário, como tradicional meio de registro e fixação de tipos humanos e ambientes sociais. Aqui também a pintura sofreria o impacto de ambas as invenções, embora também, (nem poderia ser diferente) por seu lado influenciasse atitudes, procedimentos, partidos do lápis litográfico e da objetiva do artista-fotógrafo. Este, aliás, diversas vezes desdobrado em pintor, ou trabalhando associado ao pintor, recobre a óleo com alguma frequência tanto vistas como feições e roupagens de fotos ampliadas até em tamanho natural (EULALIO, 1992: 141).

É muito provável que o “retratinho” de Julia Lopes d’Almeida, descrito acima, tenha sido pintado a partir de uma fotografia. O uso do retrato fotográfico como modelo para o retrato pictórico era prática corrente, porém, não era coisa alardeada na época.

O Impressionismo, “movimento que rompeu decididamente as pontes com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna” (ARGAN, 2006: 75), estabeleceu um diálogo profícuo com a fotografia. Segundo Paulo Menezes, a influência da imagem fotográfica nas pinturas de Degas é notória:

Sua forma de compor as imagens, seus cortes de cena, seus “instantâneos” de bailarinas e de mulheres no banho são advindos de um olhar que já foi reeducado para ver por meio de cortes abruptos, como os proporcionados pelas fotografias (MENEZES, 1997: 43-4).

Porém, mesmo recorrendo com frequência à imagem fotográfica os pintores preferiam ser discretos com relação à sua presença no processo de produção da obra, o que Scharf caracterizou como “o uso clandestino da fotografia” (SCHARF, 1994: 176).

Sobre a inserção da fotografia nas belas artes, os artistas que não tiveram dificuldades em assumir a fotografia no seu *métier*, parece serem aqueles que não se sentiam ameaçados no papel do artista-criador. A utilizavam como instrumento auxiliar, equivalente ao uso da câmera escura na produção de imagens em perspectiva geométrica. Já os que não mencionavam o fato, influenciados pelos novos padrões de visibilidade propostos pela imagem fotográfica, estavam na verdade buscando entender a nova imagem que havia irrompido em suas telas, com o seu enquadramento inusitado, o corte abrupto, os efeitos de luz e sombra e o movimento congelado no instantâneo.

Neste sentido, Argan aponta que “um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica” (ARGAN, 2006: 75).

#### **GONZAGA DUQUE, O RETRATO E A FOTOGRAFIA**

Gênero consagrado na pintura, Gonzaga Duque possui em

*Contemporaneos* diversas entradas acerca do retrato pictórico, das quais destaco aquela na qual, ao deter-se no retrato da escultora Nicolina de Assis, [FIG. 3] observa:

É, pois, um retrato, mas desses retratos que ficam nos arquivos da arte e perpetuam o nome dos seus auctores, porque são mais do que reproduções, são valiosos productos da técnica, nos quase se concretisam seguranças de fôrma, méritos de palheta e qualidades surprehendentes de expressão (DUQUE, 1929: 123-4).

Ao referir-se ao retrato pictórico como ‘mais do que reproduções’, é possível que o crítico esteja se referindo tanto ao retrato pictórico baseado na fotografia, quanto ao próprio retrato fotográfico.

Nas obras do autor não há uma entrada específica para o retrato fotográfico. Gonzaga Duque, quando a ele se reporta, é apenas enquanto cópia da pintura. Como, por exemplo, em *A Arte Brasileira*, quando se refere à feitura de um retrato por encomenda “de um dos senhores Qualquer Coisa”, por Augusto Off, o qual utiliza um retrato fotográfico como “modelo” (DUQUE, 1888: 123-4).

No romance *Mocidade Morta*, a fotografia também surge como instrumento da pintura na realização do retrato. Um dos protagonistas, Agrário, jovem e talentoso pintor, um *bohémio*, para ter meios de sobrevivência ao lado da amante francesa, passa a realizar

Figura 3



Eliseu Visconti. Retrato de Nicolina de Assis, 1905, óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. (Fonte: ESPINDOLA, Alexandra Filomena. *Gonzaga Duque – Vida na Arte: uma concepção artístico-filosófica*. Santa Catarina: Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, 2009. (Dissertação Mestrado). Disponível no site: <[http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/96667\\_Alexandra.pdf](http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/96667_Alexandra.pdf)>.)

retratos “em série”, sob encomenda, fazendo uso da fotografia.

O interessante desta passagem do romance é o relato do momento no qual o pintor, a partir da fotografia, esboçava a figura na tela “recuperando sua feição originária e primava pela força agregativa de um poder criador” (DUQUE, 1973: 162-3). Isto mostra que para Gonzaga Duque a força do retrato estava no pincel do artista e não na objetiva do fotógrafo. [FIG. 4] Ainda na ocasião em questão, a francesinha Henriette, a amante, busca uma semelhança do esboço na tela com a imagem fotográfica (DUQUE, 1973: 162-3).

Figura 4



**Rodolpho Amoedo. Retrato de Gonzaga Duque, 1888, óleo sobre tela, 50 x 40 cm.** (Fonte: ESPINDOLA, Alexandra Filomena. *Gonzaga Duque – Vida na Arte: uma concepção artístico-filosófica*. Santa Catarina: Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, 2009. (Dissertação Mestrado). Disponível no site: <[http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/96667\\_Alexandra.pdf](http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/96667_Alexandra.pdf)>.)

Baudelaire foi contundente ao referir-se ao retrato fotográfico: “(...) a sociedade imunda precipitou-se como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal” (BAUDELAIRE, 1988: 72).

Contudo, o poeta não escapou de tal desígnio e, ao ouvir o canto da sereia, também caiu de amores pelo retrato fotográfico, deixando-se retratar pelos maiores fotógrafos da época, entre estes, Félix Nadar, considerado ainda hoje um dos mais importantes retratistas da História da Fotografia.

Alain Corbin assinala que a fotografia democratizou o retrato colocando-o ao alcance do homem do povo: “a representação e a posse da própria imagem é algo que instiga o sentimento de auto-estima [...], o desejo de atestado social. Os fotógrafos o percebem muito bem” (CORBIN, In: PERROT, 1999: 425).

O retrato pictórico sofreu um grande impacto com a fotografia, seja na sua fatura, seja na disputa por um mercado já tão rarefeito. Com o avanço da tecnologia fotográfica, barateando os meios de pro-

dução da imagem, possuir um retrato de si ou de outrem passou a ser acessível às camadas mais populares da sociedade, deixando de ser exclusividade da elite econômica e intelectual. [FIG. 5]

#### GONZAGA DUQUE E A FOTOGRAFIA DA OBRA DE ARTE

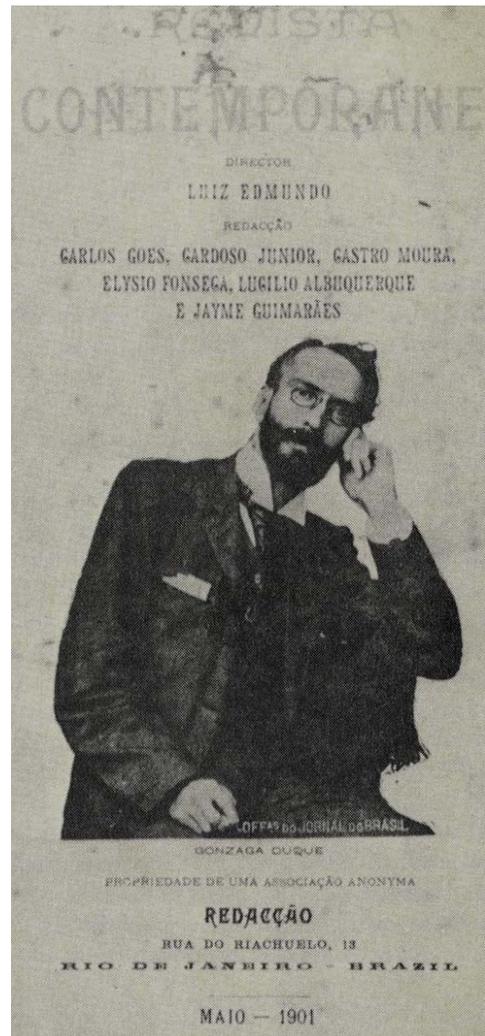
Gonzaga Duque não faz nenhuma referência à fotografia da obra de arte, nem como instrumento auxiliar, nem como documentação ou meio de difusão da arte. Outros críticos e estudiosos da arte se detiveram sobre o assunto, como Ruskin, outra importante influência do autor, o qual, após um olhar severo acerca da imagem fotográfica, acabou por incorporá-la ao estudo da arte.

Contudo, tendo em vista que para Gonzaga Duque a originalidade, manifestação da imaginação, era o caráter essencial do artista, o crítico era contrário à imitação dos grandes mestres imposta pela Academia. Assim, é de se esperar que ele não olhasse com bons olhos o uso da imagem fotográfica para o estudo da arte.

Já Félix Ferreira, outro importante crítico brasileiro do século XIX, ao apontar algumas diretrizes para o desenvolvimento da arte no país, vislumbrou na sua obra “Belas Artes”, de 1885, a importância da reprodução da obra de arte para a formação de uma mentalidade artística local:

E o que cumpre é apoiar fortemente os Liceus de Artes e Ofícios, multiplicar os centros de atividade, criar publicações ilustradas, organizar exposições artísticas e industriais, reproduzir, pelos processos mais fáceis, as nossas poucas obras de arte e derramá-las em profusão pelo povo, que é o *único* Mecenaz que as idéias

Figura 5



Retrato de Gonzaga Duque na capa da revista *Contemporanea*, Rio de Janeiro, maio 1901. (Fonte: DUQUE, Gonzaga. *Horto de Mágoas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1996. p.35.)

5 - FERREIRA,  
Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885. Texto com ortografia atualizada, disponível no site: <<http://www.dezenovevinte.net>>.*

e organização social deste século comportam e aceitam. [5]

Como veículo de difusão, Walter Benjamim previu o alcance dessa reprodução que modifica o destinatário da arte ao transportá-la “para situações em que o próprio original nunca se poderia encontrar” (BENJAMIM, 1969: 19).

Sobre a fotografia da obra de arte, Gisèle Freund relata sua experiência como fotógrafa do “Museu Imaginário”, já citado anteriormente:

Se a fotografia exerceu uma influência profunda sobre a visão do artista, ela mudou também a visão do homem da arte. A maneira de fotografar uma escultura ou uma pintura depende daquele que se acha atrás da câmara. O enquadramento e luz, o acento que o fotógrafo coloca sobre os detalhes de um objeto podem completamente modificar sua aparência (FREUND, 1974: 93).

Ainda sobre este assunto, o crítico Charles Caffin, ao abordar, em 1901, a fotografia como uma das belas artes, aponta dois caminhos para a fotografia, o utilitário e o estético, sendo o objetivo do primeiro o registro de fatos e o do segundo uma expressão da beleza. Entre estes dois caminhos encontra-se a classe intermediária, cujos exemplos são as fotografias de pinturas, esculturas e arquitetura, as quais, “embora sejam, antes de tudo, úteis como documentos de obras de arte, são tratadas com tanta habilidade e tanto sentimento que tem um valor independente, sendo elas mesmas objetos belos” (CAFFIN, In: FONTCUBERTA, 2003: 92). [FIG. 6]

Além dos motivos já apontados, o de ser a fotografia uma impressão através da luz e a obtenção da imagem fotográfica se dar via um dispositivo mecânico, confrontando a idéia de arte da época, quais teriam sido as outras razões para que Gonzaga Duque não se manifestasse a respeito da fotografia de um modo geral, bem como da fotografia da obra de arte em particular?

Talvez o crítico se sentisse constrangido pelo fato de que, muito provavelmente, ele tenha tido conhecimento das obras estrangeiras, as quais

citava recorrentemente em seus ensaios e estudos, somente através da sua reprodução fotográfica?

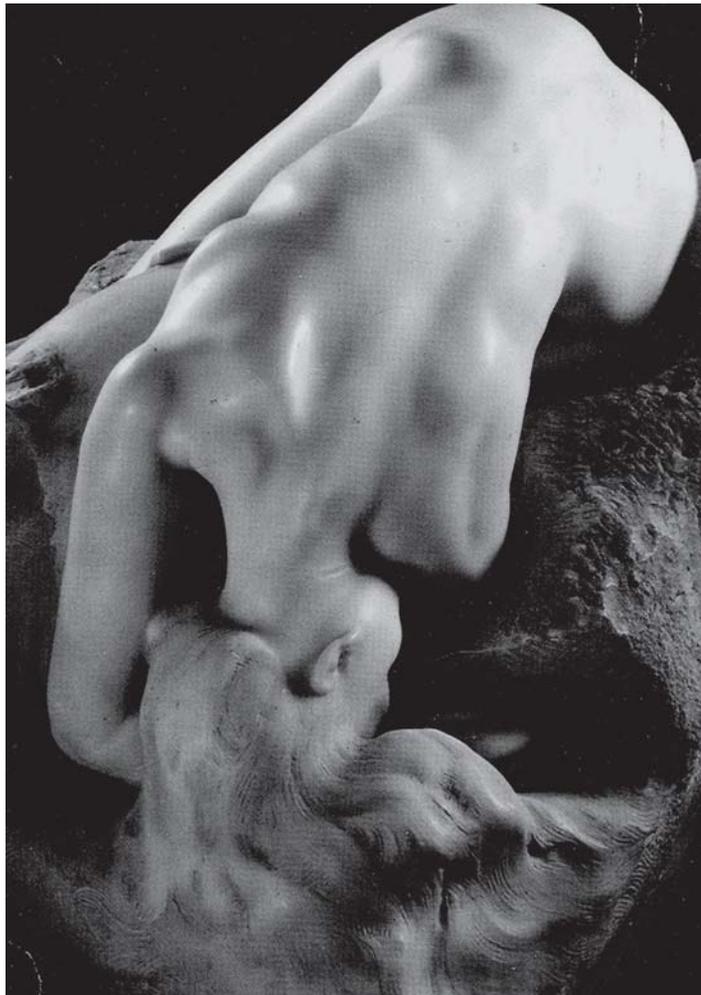
Esta suposição é baseada no fato de que Gonzaga Duque não teve recursos financeiros para empreender uma viagem mais longa à Europa, centro da cultura ocidental naquele momento. Esteve apenas em Lisboa, acompanhando o padrasto em tratamento de saúde. (LINS, s.d.: 4) Nesta oportunidade, tampouco teve condições para chegar à Paris, o que deve ter sido frustrante para o *bohemio*, que sonhava com a Terra Prometida:

(...) vivia no aroma das suas flores, na respiração dos seus *boulevards*, no hálito das suas alegrias, que formam uma tentadora atmosfera de seduçõs, cheia de misérias... mas plena de amores. Ah! Paris... Paris!... (GONZAGA, 1973: 50).

As qualidades que Gonzaga Duque reconheceu na fotografia são àquelas que apontam para a verossimilhança da imagem. Seu silêncio com relação à mesma aponta para uma concepção de arte a qual mantém, na maior parte do tempo, a imagem fotográfica no seu mísero lugar de cópia, concebendo a sua existência somente em função do objeto que representa.

Distante de uma discussão mais avançada sobre a fotografia que fugisse do lugar comum, o crítico, confirmando a mentalidade do período, não considerava a imagem fotográfica uma vertente das artes visuais, negando a sua existência enquanto um meio de expressão autônomo.

Figura 6



JARRET, B. La Danaïde. Escultura de Auguste Rodin, 1889. Paris, Musée Rodin. 1 cartão-postal: impresso, p&b: 10,5 x 15 cm. (Fonte: Coleção Particular)

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

EULALIO, Alexandre. “O século XIX: tradição e ruptura”. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unesp. p.138-162.

BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1859”. In: \_\_\_\_\_. *A Modernidade de Baudelaire - Textos Inéditos Seleccionados por Teixeira Coelho*. São Paulo: Paz e Terra, 1988. p.59-157.

BENJAMIM, Walter. “A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução”. In: Velho, Gilberto (Org.). *Sociologia da Arte*. [Rio de Janeiro, 1969]. p.19.

CAFFIN, Charles H. “La fotografía como una de las bellas artes (1901)”. In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 89-104.

CORBIN, Alain. “O segredo do indivíduo”. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da Vida Privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.419-501.

DUQUE, Gonzaga. *Graves & Frívolos: Por Assunto de Arte*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

\_\_\_\_\_; estudo introdutório Vera Lins; estabelecimento do texto Júlio Castañon Guimarães. *Horto de Mágoas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996. (Biblioteca Carioca, 40. Série Literatura).

\_\_\_\_\_. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973.

\_\_\_\_\_. *Contemporaneos: Pintores e Escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

EMERSON, Peter Henry. “Fotografia naturalista (1889)”. In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 65-79.

FABRIS, Annateresa. “A fotografia e a reprodutibilidade da obra de arte”. In: *Arte em São Paulo*, n.12, nov. 1982. n.p.

\_\_\_\_\_. “A fotografia e o sistema de representação simbólica”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. (Texto & Arte, 3). p. 173-198.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Possível Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Conexões, 14).

FREUND, Gisèle. *Photographie et Société*. Paris: Édition du Seuil, 1974.

LINS, Vera. “Linhas cruzadas: decifrando o arquivo de Gonzaga Duque. Fundação Casa de Rui Barbosa”. Disponível no site: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br>>.

PINET, Hélène. *Rodin et la Photographie*. Paris: Gallimard; Musée Rodin, 2007.

SCHARF, Aaron. *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

**SITES VISITADOS:**

<http://basesdedados.casaruibarbosa.gov.br/casaruibarbosa/guia/>