

# Memória e Documento: o diário de Gonzaga Duque\*

Alexandra Filomena Espindola\*\*

---

## Resumo

Este ensaio procura discutir como a biografia de Gonzaga Duque, disponível no site oficial da Fundação Casa de Rui Barbosa, estrutura-se e, assim, assemelha-se à lógica estrutural da narrativa da História Tradicional. Dessa maneira, a biografia encontra um lugar de legitimidade como um discurso de "verdade". Para atender ao objetivo deste texto, procuramos compreender como procedem os gêneros história e biografia e a relação que mantêm com "realidade" e ficção. Teóricos como Jacques Rancière, Juan José Saer e Nietzsche nos ajudam a pensar a relação entre "verdade" e aparência, ficção e não-ficção. Rancière entende que, para ser pensado, o real precisa ser ficcionado; já Saer destaca um caráter duplo da ficção: o empírico e o imaginário; e Nietzsche desfaz as fronteiras entre a "realidade" e a "aparência". Assim, podemos elaborar uma noção de biografia e história livre do velho ranço do discurso da "verdade" e pensarmos os objetos de arte sem a preocupação com a oposição ficcional e não-ficcional.

## Palavras-chave

Gonzaga Duque. Memória. Documento. Biografia. Diário.

---

Nem sempre sou igual no que digo e escrevo.  
Mudo, mas não mudo muito.  
A cor das flores não é a mesma ao sol  
Do que quando uma nuvem passa  
Ou quando entra a noite  
E as flores são cor da sombra.

Mas quem olha bem vê que são as mesmas flores.  
Por isso quando pareço não concordar comigo,  
Reparem bem para mim:  
Se estava virado para a direita,  
Voltei-me agora para a esquerda,

---

\* Essas ideias foram apresentadas no Simpósio Linguagem e Cultura: Homenagem aos 40 anos da Pós-graduação em Linguística, Literatura e Inglês da UFSC, no GT Teoria da Modernidade, coordenado pelo professor doutor Jorge Wolff.

\*\* Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), linha de pesquisa Linguagem e Cultura. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (FAPESC).

Mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos pés –  
O mesmo sempre, graças ao céu e à terra  
E aos meus olhos e ouvidos atentos  
E à minha clara simplicidade de alma...

Alberto Caeiro

Como podemos conhecer a história de Gonzaga Duque? Qual o meio mais seguro para entendermos sua trajetória? Através de seus escritos ou de escritos de outros? Textos literários, ensaios, biografias ou autobiografias? Neste ensaio, optamos por rever o diário de Gonzaga Duque com o intuito de compreender como suas memórias constroem documentos de sua vida. Entendemos aqui a memória como elemento fugidio, como aquilo que a linguagem permite parcialmente afastar o fantasma do esquecimento; enquanto que o documento reafirma a memória e dela cria "verdades". Decidimos pelo diário por que, além de ser um gênero marginal, em primeira análise, não tem a preocupação com o "dizer a verdade para o outro".

O século XX retirou o diário da margem, deixou de ver esse gênero como "menor" e passou a fazer dele objeto de estudo, ou seja, concebeu-o como uma escrita autobiográfica que "revelava" seu autor e a leitura que este fazia de seu tempo presente. É o que fez Vera Lins, no livro *Gonzaga Duque – a estratégia do franco-atirador* (1991). A autora reúne algumas passagens do diário de Gonzaga Duque e analisa como esse escritor concebe a modernidade, a República, a academia de artes, a literatura, enfim, a visão de mundo desse literato e crítico. No diário, segundo Vera Lins (1991, p. 45), "suas idéias sobre a arte, a cultura brasileira e o homem se delineiam, em conflito com os valores de uma ordem que se estabilizava na virada do século". No capítulo "Gonzaga Duque como crítico de cultura", subseção "O lugar do diário", Vera Lins define o gênero diário como:

Uma narrativa da modernidade, que privilegia a imanência, os fatos cotidianos, construindo uma transcendência a partir deles. Nesse país que se urbanizava, a introspecção agora podia se construir literariamente como diário íntimo e autobiográfico espiritual, formas possíveis apenas dentro do quadro da nova secularidade, em que o ego e a personalidade são valorizados. (LINS, 1991, p. 97).

Se a modernidade traz consigo a valorização do "eu", como sugere Vera Lins, podemos pensar esse valor não apenas voyerístico, mas como documento; isso porque o interesse pela vida é intensificado na leitura da sociedade. Mesmo estando ligado direta ou indiretamente à literatura, o diário, bem como a (auto)biografia, parece ter mais um compromisso com a história, visto que documenta<sup>1</sup> passagens e impressões da vida. Não nos é estranho o diário de Gonzaga Duque chamar-se "Meu Jornal"<sup>2</sup>, já que a pretensão do jornalismo é registrar, divulgar os "fatos", ou seja, informar e mostrar a "verdade". Como gênero incerto:

<sup>1</sup> Entendemos que nem mesmo os ditos "documentos" são garantias de "verdades", isso porque são construções de linguagem.

<sup>2</sup> É importante destacar que, em francês, jornal (journal) significa gazeta, jornal, diário. Em inglês, diário (diary) significa diário, agenda.

o texto do diário joga de uma forma singular com a história, a ficção e a memória, possibilitando uma apreensão da história pela contramão, o que a narrativa oficial não conta ou esquece é da literatura como documento da cultura e, ainda, uma visão pelos bastidores, o texto se construindo, manuscrito, com artifícios à mostra, espaços vazios, registro gaguejante da intimidade. (LINS, 1991, p. 44).

Antes de adentrarmos no diário de Gonzaga Duque, ainda presos na armadilha do “discurso da verdade”, apontaremos algumas notas biográficas: Gonzaga Duque nasceu em 1863 no Rio de Janeiro. Crítico de artes plásticas e crítico cultural, escreveu também contos, crônicas, ensaios, traduções, um romance e uma biografia. Foi também diretor da biblioteca nacional, onde trabalhou até sua morte em 1911. Em vida, Gonzaga Duque publicou *A arte brasileira* (uma historiografia crítica sobre a pintura no Brasil); *Graves e frívolos* (ensaios sobre crítica de arte e crítica social); *Mocidade Morta* (romance); *Revoluções brasileiras* (resumos de grandes acontecimentos do país); e vários escritos publicados em periódicos de sua época, como *Kosmos*, *Gazetinha*, *Diário do Comércio*, *O Paiz* entre outros. Participou da primeira roda simbolista carioca, ao lado de Emiliano Pernetá, B. Lopes, Cruz e Sousa. Grande parte dos textos de Gonzaga Duque foi reunida postumamente nos livros: *Contemporâneos*, *Impressões de um amador*, *Outras impressões*, *Horto de Mágoas*. Sua maior estudiosa é professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vera Lins, quem organizou a maioria dos livros de Gonzaga Duque. Em consequência desse trabalho, hoje os escritos de Gonzaga Duque estão ganhando cada vez mais visibilidade, tanto na área de Letras quanto na de Estudos Culturais.

Em 4 de janeiro de 1900, Gonzaga Duque começa a escrever seu diário falando sobre seu romance *Mocidade Morta*<sup>3</sup>, que será seu tema central. No primeiro dia de escrita, fala sobre o quanto ficou nervoso com os erros que saíram na 1ª edição e o alento que recebeu de amigos, como Mario Pederneiras e Roberto Mendes. Em vista desse problema com seu livro, escreve ao editor, Domingos de Magalhães, fazendo a proposta de comprar os direitos da primeira edição ou de revisá-la. Daí advém outra preocupação: Gonzaga Duque não tinha como pagar a quantia que ofereceu a Magalhães. Sai a errata, mas também erros ainda aparecem. Outro ponto que deixou irritado o autor foi que o editor quis utilizar o verso da página da errata para colocar anúncios. Além dos problemas com a edição de seu livro, Gonzaga Duque escreve também como seu romance foi recepcionado. José Veríssimo fez críticas ferrenhas, já Nestor Victor o elogiou e o comparou a Flaubert.

O início do diário/jornal de Gonzaga Duque é datado (4 de janeiro de 1900) e apresenta estas palavras inaugurais: “hoje começo o meu JORNAL”<sup>4</sup>. Em seguida, declara: “Abro-o com a história da edição da *Mocidade Morta*. Para os raros que me leram, esta história valerá por uma página de autobiografia”. Ou seja, aqui e no romance, Gonzaga Duque registra-se, fala de si. Mesmo com todas as críticas a tipo de

3 O romance *Mocidade Morta* foi publicado pela primeira vez em 1900. O enredo trata de um grupo de artistas (*Os insubmissos*) que, inconformados com a caturrice do ensino acadêmico, procura fazer uma “arte nova”, sem as amarras da tradição.

4 Todos os fragmentos do diário de Gonzaga Duque foram retirados do livro de Vera Lins. *Gonzaga Duque – a estratégia do franco-atirador* (1991).

inscrição do sujeito, como se sua história pudesse ser linear, aditiva e diacrônica, a auto(biografia), assim como qualquer registro de si, como o diário, apresenta verdades criadas, ou melhor, verdades que a língua permite, que a língua obriga, diria Roland Barthes (2004).

Vera Lins (1991, p. 44) assim entende esses escritos: “o diário de Gonzaga Duque constrói um movimento de vaivém entre o meio da literatura e o das artes plásticas, e suas implicações com a política, o jornalismo, a engenharia, o mundo oficial e burocrático”.

Na escola dos *Annales*<sup>5</sup>, houve um movimento dos historiadores em resgatar diários para remontar a história. De acordo com Peter Burke (1991), Philippe Ariès rejeitou o caráter quantitativo da história e se preocupou com a relação entre natureza e cultura, esta que classifica fenômenos naturais, como a infância e a morte. Baseado em cartas e diários, viu que, na Idade Média, não existia o sentimento de infância, as crianças eram vistas como miniatura de adultos; somente no século XVII, a infância foi “descoberta” na França. A sociologia, como disciplina nova, rejeitava os registros sobre a vida das personalidades, como diários, autobiografias e biografias; Augusto Comte defendia uma história sem nomes, ou seja, desprezava os detalhes insignificantes da vida dos personagens; assim como pensava Herbert Spencer, que acreditava que as biografias dos monarcas, por exemplo, em nada esclareciam a respeito da ciência da sociedade. Com Lucien Febvre, a biografia ganha nova importância. Febvre deixa a geografia histórica e se dedica à psicologia histórica, ou melhor, ao estudo das atitudes coletivas. Ao escrever a biografia de Lutero, Febvre esclarece que não se trata de uma biografia com fim em si mesma, mas um texto que lhe serviu para questionar a relação entre o indivíduo e o grupo. Assim, a dita Nova História estava ligada à biografia histórica, como fizeram Jacques Le Goff e Georges Duby, interessados em compreender a mentalidade dos grupos. De qualquer maneira, a biografia estava ao lado da história, ou melhor, como registro de memórias que servem de documentos a serviço dos historiadores. A escrita de si e a do outro tornaram-se necessária ao conhecimento histórico.

Documentando-se, ainda no primeiro dia do diário, Gonzaga Duque registra suas memórias sobre os erros que saíram na 1ª edição de seu romance. Incomodado, transcreve as palavras que enviou ao editor de seu livro:

Aqui está o que escrevi:

30 de dezembro de 1899.

Ao Domingos de Magalhães.

Como amanhã é domingo e podes ter a necessária calma para meditar, envio à tua ponderação as seguintes propostas:

---

<sup>5</sup> A Revista *Annales* foi criada em 1929, na França, por um grupo de historiadores, entre os principais estavam: Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, Georges Duby, Jacques Le Goff e Emmanuel Le Roy Ladurie. Segundo Peter Burke (1991), os objetivos dessa revista giravam em torno de: promover uma nova espécie de história; substituir a tradicional narrativa de acontecimentos por uma história-problema; destacar a história de todas as atividades humanas e não apenas a história política; criar um vínculo e colaborar com outras disciplinas

1º) Na terça-feira próxima, 4 de janeiro de 1900, eu entregarei ao editor Magalhães a quantia de Rs. 2:000\$000, ficando eu com o direito sobre a edição de Mocidade Morta, comprometendo-me a inutilizá-la por completo, à vista do editor.

2º) No mesmo dia acima referido comprometo-me a entregar ao editor Magalhães a quantia de Rs. 1:000\$000 (a título de perdas), caso ele convenha em me deixar, sem a menor despesa da sua parte, retocar a atual edição de Mocidade Morta, aproveitando o que puder ser conservado e refazendo 22 páginas, cujas colagem eu tomo sob a minha responsabilidade, assim como as despesas acima apontadas.

Se o editor concordar com este segundo termo da proposta, eu me comprometerei a entregar-lhe em 15 dias a edição, conformando-me com a proposta que de sua parte vier sobre os direitos à Mocidade Morta.

Essas propostas resultam da minha firme convicção de que a atual edição (como está) da Mocidade Morta não pode absolutamente vir a público sob a minha responsabilidade. E aguardando a sua resposta subscrevo-me etc.

Além disso, Gonzaga Duque também transcreve a resposta de Magalhães à sua carta:

Ao amigo sr. Gonzaga Duque.

Rio, 31-12-99.

Aceito, ainda que constrangido, a 1ª cláusula da sua proposta:

2:000\$000 pela edição de Mocidade Morta e só me convém aceitar a 1ª cláusula porque não quero por forma alguma lembrar-me mais desta edição. De coração desejo-lhe boas saídas e melhores entradas de 1900, não só ao amigo como a sua exma. família.

Essas transcrições podem ser entendidas como uma busca por documentar “verdade” da história de Gonzaga Duque com seu romance, como se ele, antes que a memória o fizesse esquecer dados importantes, reunisse provas (documentos) de como foi prejudicado pelo editor para, então, levar ao tribunal de justiça, comprovando os problemas com os erros que saíram em seu livro. Talvez por isso Gonzaga Duque escrevesse de modo a supor um leitor para seu diário, ou ainda, um interlocutor:

Eis aí o que foi a revisão dessa obra. Naturalmente, dirá o leitor – Como vosmecê explica, então, aquela bondosa solicitude do editor Magalhães que se lê no cabeçalho da Errata, onde há um escoimada dos erros...? Eu lhe responderei: Foi uma... fraqueza... Vexa-me dar-lhe outro nome. O editor opunha-se à Errata, só a muito custo consegui dele, sob a condição de que não excederia a uma página, a que ali figura. O verso da página ele queria aproveitar em anúncio!

Um diário íntimo, tradicionalmente, é confidencial, não requer um leitor, talvez por isso esse diário recebesse o nome de jornal, ou seja, alguém o lerá e o utilizará, como fez Vera Lins para ler a modernidade e como estamos fazendo para questionar a “verdade” das memórias documentos. Gonzaga Duque assim fala sobre seu diário/jornal: “lembro-me do que pensava ao dar começo a estas Notas, e este pretendido e pretensioso Jornal: Eu o irei escrevendo... para alguma coisa há de servir”. Serve ele de registro de memórias, esparsas, fragmentadas, de sua história como ele conseguiu apreender e armar; serve, enfim, como documento de sua história.

O diário de Gonzaga Duque não é apenas um arquivo de documentos; dentre um comentário e outro sobre *Mocidade Morta*, escreve sobre sua vida íntima, sobre seu dia-a-dia, seus amigos, suas alegrias e angústias, como, por exemplo, a dor que sentiu quando seu filho Haroldo morre em 10 de janeiro de 1902. Esse episódio o deixa longe da pena por algum tempo, mas quando volta, assim escreve:

1902 – 21 de fevereiro – Depois da morte do meu Haroldo (10 de janeiro) é a primeira vez que a minha pena escreve coisa diferente a agradecimento de condolências. O meu desejo era o de contar essa morte, descrevê-la – em todas suas minudências, de maneira a comunicar esta eterna agonia, em que vivo, a quem, heroicamente, se aventurar à leitura destas notas. Mas, sempre que penso nisso, sinto uma confusão de idéias, um aturdimento igual ao estado de irracionalidade que caracteriza a convalescença de ferimentos graves. Mais tarde eu direi o mal que ela me fez. Mais tarde eu escreverei esta tragédia íntima de 24 horas... De 24 horas... Nem sei quantos anos perdi nesse curto espaço de tempo!...

Esses escritos mostram a relação entre o público e o privado num mesmo espaço, e ainda mais: assim como seu autor híbrido, esse diário faz ver um entrelaçamento de gêneros, pois nele há escrita de sua intimidade; documentação do processo da edição de seu romance; crítica à sociedade em que está vivendo; e análise das artes no Brasil.

Esses registros nos ajudam a montar uma noção, ainda que fragmentada, não segura, da história da vida de Gonzaga Duque. Ele mesmo concede uma importância ao conhecimento da vida dos autores; a biografia, para ele, é fonte de conhecimento seguro e necessário sobre uma personalidade. No dia 24 de dezembro de 1901, escreve em seu diário sobre uma observação que fizera há meses:

Entre dez senhoras que tocavam composições de Chopin, nenhuma encontrei que tivesse a menor curiosidade de conhecer a biografia desse delirante sonhador. Das dez apenas uma sabia que ele era alemão de origem. A maioria nem sequer cogitava sua naturalidade, nem mesmo tinha certeza de sua época. Uma delas ainda o supunha vivo!...

Entendemos que a biografia esteja ao lado da história e da literatura, pois a história tradicional a utiliza como “dados verídicos”, sem problematizar seu caráter de ficção, visto que o sujeito biografado, mesmo o autobiografado, é um sujeito da linguagem, em outras palavras, um ser de ficção porque linguagem, o que nos impede de ter sobre ele certezas absolutas. Desse modo, a biografia, a autobiografia e o diário podem ser considerados gêneros literários. Saer, em seu texto *O conceito de ficção* (2009), afirma que não se pode saber como foi James Joyce, nem por seus biógrafos, como Gorman e Elmann. Mesmo com a objetividade de Elmann e com a veemência de Gorman, o que se tem é apenas estilística, pois as fontes de ambos são inseguras (entrevistas e cartas). Elmann parece assumir o ponto de vista de Joyce, porque entra na aura do biografado, diz Saer, que completa afirmando que, quando se trata de acontecimentos exteriores, a biografia pode manter a objetividade, mas quando se trata de questões interpretativas, o rigor vacila. Nesse ponto, diferentemente de Saer, acreditamos que até mesmo os “acontecimentos exteriores” são subjetivos, visto que também exigem interpretação. Sendo linguagem, narrativa, o diário também é um pressuposto retórico de um gênero literário, assim como a biografia, para Saer.

Por isso:

a recusa escrupulosa de qualquer elemento fictício não é um critério de verdade. Uma vez que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e mesmo contraditórios, é a verdade como objetivo unívoco do texto e não somente a presença de elementos fictícios o que merece, quando se trata do gênero biográfico ou autobiográfico, uma discussão minuciosa. (SAER, 2009, p. 1)

Saer questiona o gênero biográfico entendido como não-ficção e a exclusão de qualquer rastro fictício, porque essa exclusão não garante a veracidade. Mesmo que se tenha o objetivo de afirmar a “verdade”, há “o obstáculo da autenticidade dos fatos, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprias a toda construção verbal”. (IDEM).

Nesse viés, pensando o gênero diário, Vera Lins afirma que o diário íntimo é incerto, por ter “um estatuto ambíguo dentro da literatura, por ser zona de penumbra – um texto fugidio, do qual não se pode provar a sinceridade e, tão inessencial que deixa seus autores incertos sobre seu valor”. (LINS, 1991, p. 43). A história tradicional não procurava o valor de verdade em gêneros como a biografia, tampouco no diário, entendidos como inverdades ou ficções, mas Saer nos lembra que verdade não é o contrário de ficção, e, quando se escolhe fazer ficção, não se está dando as costas à verdade.

Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva; muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas uma busca de uma um pouco menos rudimentar. (SAER, 2009, p. 2).

Ficção não é a reivindicação do falso, segundo Saer. Não é para confundir o leitor que se faz ficção, mas para assinalar o caráter duplo da ficção: mescla entre o empírico e o imaginário. Diríamos diferente, tanto o empírico quanto o imaginário são construções de linguagem. Se assim podemos pensar, observando a linguagem que constrói os gêneros, aproximamos a estrutura e os elementos da (auto)biografia e do diário com a literatura e com a história, visto que são narrativas. Vejamos, por exemplo, a breve biografia de Gonzaga Duque disponível no site da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro:

Uma das mais importantes figuras do simbolismo brasileiro, foi romancista, contista e crítico de arte. Pode ser considerado o primeiro e verdadeiro crítico de arte sistemático no Brasil, tendo deixado textos fundamentais nesse campo. Seu interesse pelas artes plásticas levou-o também a realizar trabalhos como a ilustração de um livro de B. Lopes, *Dona Carmen*. Foi retratado por vários artistas de sua época, como Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida, Rodolfo Amoedo, Presciliano Silva, além de caricaturado, entre outros, por Raul Pederneiras e Kalixto.

Luís Gonzaga Duque Estrada nasceu em 21 de junho de 1863 no Rio de Janeiro. Iniciou-se cedo no jornalismo, fundando em 1880, com Olímpio Niemeyer, *O Guanabara*. Em 1882 colaborou na *Gazetinha*, de Arthur Azevedo, e em 1883 na *Gazeta da Tarde*, de José do Patrocínio. Em 1887, atuou como crítico de arte em *A Semana*. Fundou, em 1895, com Lima Campos, a *Rio-Revistas* em 1897, também com Lima Campos, a revista simbolista *Galáxia*; em 1901, *Mercúrio*; e em 1908, com Lima Campos e Mário Pederneiras, *Fon-Fon*. Colaborou ainda em numerosos outros periódicos, usando muitas vezes pseudônimos, como Alfredo Palheta, J. Meirinho, Diabo Coxo, Amadeu, o Risonho e André de Resende. Casou-se em 1885 com Júlia Torres Duque Estrada, com quem teve quatro filhos: Dinorá e Haroldo, que morreram em criança, Osvaldo e Lígia Cristina que, de seu casamento com o poeta Murilo Araújo, lhe daria a neta Maryssol Duque Araújo.

Foi 2º oficial da Diretoria do Patrimônio Municipal; 1º oficial da Fazenda da Prefeitura, servindo neste posto como secretário do diretor-geral muito tempo. Em 1910, foi nomeado diretor da Biblioteca Municipal. Morreu no Rio de Janeiro, em 8 de março de 1911.

A estrutura e os elementos deste texto seguem o modelo da lógica da História tradicional<sup>6</sup>, cujo trabalho consiste em recolher documentos e armar uma narrativa que obedeça a alguns critérios, como: escolher uma grande personagem (já que o homem comum não era considerado digno de estudo); apontar a importância desse “grande homem”, utilizando palavras que engrandecem sua personalidade; justificar a biografia destacando seus feitos; mostrar a vida honrosa desse personagem-herói; respeitar as datas dos acontecimentos mais importantes de sua “vida e obra”; manter a “imparcialidade” e “objetividade” na narração; escolher um vocabulário científico, ou seja, não afetivo. Dessa maneira, pretende-se garantir a “verdade” a partir de memórias dos documentos. Vejamos como isso funciona num texto de história.

Leo Huberman, no livro *História da riqueza do homem* (1959), capítulo 13, intitulado “A velha ordem mudou...”, ao falar sobre a Revolução Francesa, destaca como esta beneficiou as classes superiores, constatando isso a partir de um relato de Marat, um porta-voz da classe trabalhadora. Huberman transcreve a descrição feita por Marat e a comenta:

“No momento da insurreição o povo abriu caminho através de todos os obstáculos pela força do número; mas, por muito poder que tenha conseguida inicialmente, foi por fim derrotado pelos conspiradores de classe superior, cheios de astúcia, artimanhas e habilidade. Os integrantes educados e sutis da classe superior a princípio se opuseram aos déspotas; mas isso apenas para voltar-se contra o povo, depois de se ter insinuado na confiança e usado seu poder, para se colocarem na posição privilegiada da qual os déspotas haviam sido expulsos. A revolução é feita e realizada por intermédio das camadas mais baixas da sociedade, pelos trabalhadores artesãos, pequenos comerciantes, camponeses, pela plebe, pelos infelizes, a que os ricos desavergonhados chamam de canalha e a que os romanos desavergonhadamente chamam de proletariado. Mas o que as classes superiores ocultam constantemente é o fato de que a Revolução acabou beneficiando somente os donos de terras, os advogados e os chicaneiros”.

6 Entendemos aqui História Tradicional no que se difere da chamada Nova História, fundada na Escola dos Annales.

É uma descrição exata do que ocorreu. Depois que a Revolução acabou, foi a burguesia quem ficou com o poder político na França. O privilégio de nascimento foi realmente derrubado, mas o privilégio do dinheiro tomou seu lugar. “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” foi uma frase popular gritada por todos os revolucionários, mas que coube principalmente à burguesia desfrutar.

O exame do Código Napoleônico deixa isso bem claro. Destinava-se evidentemente a proteger a propriedade – não feudal, mas a burguesa. O código tem cerca de 2.000 artigos, dos quais apenas 7 tratam do trabalho a cerca de 800 da propriedade privada. (HUBERMAN, 1959, p. 151).

O que se diferencia da “velha” história em Huberman é que ele traz um tom crítico em seus textos. Porém a estrutura narrativa atende a alguns requisitos da narrativa literária clássica, bem como da história tradicional. Neste trecho, temos uma “grande” personagem, Napoleão; um importante “fato”, a Revolução Francesa; um relato documentado de uma testemunha, de Marat; uma narrativa linear, cronológica; uns dados numéricos do código napoleônico; um vocabulário que “confirma” a “veracidade” dos acontecimentos. Leo Huberman utiliza palavras determinantes, como, por exemplo, esta por nós grifada: “É a descrição *exata* do que aconteceu”. Essa exatidão teve credibilidade por muito tempo, isso por que a história, acreditava-se, tinha as certezas em que podíamos nos apoiar. Tudo isso dá à narrativa o efeito de estatuto do real, ou seja, toda essa narrativa se sustenta em elementos que têm a função de reafirmar o que “realmente aconteceu”. A partir do momento em que a história passou a utilizar imagens, por exemplo a fotografia, teve-se aí duas “garantias de verdade”, pois se a história já tinha legitimidade como “discurso da verdade” com a palavra, agora passa a reafirmar a veracidade com a ajuda de imagens que também eram creditadas como cópias fiéis do real. Assim, história e fotografia podiam, ainda mais, mostrar a “verdade” dos sujeitos e dos “fatos”. Hoje já temos historiadores que contestam as certezas da história tradicional e problematizam os documentos e os “fatos”. Lilia Schwarcz, em *As barbas do imperador* (1998), nos conta sua versão sobre a trajetória de D. Pedro II através das imagens e mostra que a fotografia pode distorcer uma “realidade”. Para isso, traz o exemplo de uma fotografia de D. Pedro II numa pose imponente e revela que o suporte, no qual o imperador apoiava seu corpo, conseguiu dar ares de força e altivez a ele. Em seguida, Schwarcz expõe uma pintura da mesma época que demonstrava D. Pedro II velho, fraco e desanimado, como ele se encontrava, de acordo com a autora, no final de seu reinado. Assim, Schwarcz destrói uma verdade e cria outra, pois retira da fotografia a confirmação do “real” e a entrega à pintura.

André Bazin, no texto *Ontologia da imagem fotográfica* (1983), mostra como a fotografia foi concebida, até por ele mesmo, como convicção de valor de “real” através de seu caráter “automático”, a inocência de se acreditar na ausência da interferência humana:

A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos oferecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade. (BAZIN, 1983, p. 6).

Com a biografia não foi diferente. Como esse gênero tinha a estrutura e os efeitos da história, as imagens só vinham reforçar o caráter de “real” dos sujeitos biografados. Fotos de pessoas e ambientes faziam com que o leitor visse não o suporte nem o que ali estava estruturado, mas a “verdade” daquelas palavras e imagens como emanção direta do “real”. Não mais precisamos da rosa porque temos o nome da rosa ou a imagem dela, ou seja, a palavra e a imagem pretendiam “mostrar a verdade”, como procede a biografia: faz conhecer pessoas através de palavras, já que biografia, pela etimologia, é a escrita da vida.

Pensemos agora na biografia de Gonzaga Duque. A frase “uma das mais importantes figuras do simbolismo brasileiro” já justifica a importância dessa personagem para a historiografia da crítica. Ainda em outro campo, Gonzaga Duque “pode ser considerado o primeiro e verdadeiro crítico de arte sistemático no Brasil”, sentença que reforça sua relevância como objeto de estudo. Após descrever outras habilidades, o texto traz dados “fundamentais” para o gênero biografia, como: local e data de nascimento, datas de seus trabalhos em periódicos, datas das publicações de livros e ensaios, data da ocupação de cargos públicos, data do falecimento.

Esses requisitos geralmente aparecem no gênero biografia tradicional, semelhante ao proceder da história como ciência. Ambas, história e biografia, procuram ser “fiéis” com a “verdade” da vida dos grandes personagens. Assim, apóiam-se em “documentos oficiais”, já que acreditam ser estes garantia de “verdade” incontestável. A linguagem se apresenta “imparcial/neutra”, que já tem legitimidade em relatar a “realidade”, diferentemente da linguagem literária, que lida com o falso, com o simulacro, com a aparência. Nessa lógica, a biografia estaria no âmbito da “verdade” e não da aparência.

Neste ponto, lembremos de *O nascimento da tragédia* (1999), em que Nietzsche se coloca contra a filosofia clássica, esta que destacava sua própria importância por trabalhar e desvendar a “verdade”. Combatente, Nietzsche destaca o valor da arte e faz apologia à aparência, até que esta se dilua; logo, não há mais fronteira entre o “verdadeiro” e o “falso”.

Embora neguem o modo de operar da crítica tradicional, muitos pensadores ainda hoje procedem na lógica da tradição crítica. No ensaio “Las desventuras del pensamiento crítico”, do livro *El espectador emancipado* (2010), Jacques Rancière mostra-nos não o que está escondido, mas o que está aí nos textos da crítica cultural: a oposição entre “verdade” e aparência, a denúncia e a revelação daquilo que está escondido, por exemplo, na questão das imagens. Trazendo acontecimentos como *Maió de 68* e *11 de setembro*, Rancière argumenta que o que nos oferecem nas ruas são espetáculos; sendo assim, a crítica (que o autor chama de pós-crítica) está procedendo na lógica da tradição, “denunciando” o que está escondido por detrás do espetáculo, mostrando ao ignorante o que este não é capaz de entender. Dessa maneira, o espectador se emanciparia, porque sairia de um estado inferior, como diz a etimologia da palavra emancipação, e passaria a conhecer a verdade.

No texto “Uma batalha secular”, do livro *Os nomes da história* (1994, p. 15), Rancière destaca a ambivalência do nome história, afirmando que a revolução da história, como queriam os estudos dos *Annales*, foi recusar a oposição entre ciência e

literatura, mas somente “a língua das histórias estava apta a marcar a cientificidade própria da ciência histórica [...]”. Ao afirmar que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”, em *A partilha do sensível* (2005), texto “Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção”, Rancière explica que

não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

De acordo com Rancière (1994, p. 9), “o próprio de uma história é poder sempre tanto ser quanto não ser uma história”. Se pensarmos em história como ficção, e se a biografia segue a lógica estrutural da história, pelo menos a tradicional ou a velha história, podemos questionar não o *locus* da biografia, mas sua forma de pensabilidade.

A ficção quer ser acreditada como ficção, segundo Saer, não como realidade:

Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque só sendo aceita enquanto tal, se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata. (SAER, 2009, p. 2).

Depois dessas ideias esparsas, voltamos a nossa pergunta inicial: como conhecer Gonzaga Duque? Esses elementos diferentes na composição do diário de Gonzaga Duque podem ser lidos como seu autor, visto que foi um simbolista que escreve prosa realista de madeira moderna. Suas narrativas misturam crítica social e crítica de arte com literatura, como podemos ver, por exemplo, no romance *Mocidade Morta* e nos ensaios sobre arte. Nestes, o autor faz descrições, cria narrativas tipicamente literárias; naquele, embute crítica à arte acadêmica como em seus ensaios. Como narrativa, seu diário documenta suas memórias, função da ciência história, cuja função era registrar acontecimentos para resguardar a memória coletiva. Seu diário/jornal joga com aquilo que a história tradicional preservava (documentos) e com histórias do cotidiano, interesse na Nova História.

Assim como a história tradicional, os gêneros biográfico e autobiográfico buscam inscrever um eu coerente para que o leitor tenha “verdades” sobre vidas, tanto que mantém a estrutura legitimada da literatura clássica e da história tradicional, as quais fazem de *verbum* e de *imago* a apresentação “real” e direta da vida.

Pensamos nesses registros do eu e do outro como maneiras de fazer de cada gênero. Acreditamos que a história pretende ter um compromisso com a “verdade”, preocupação esta de que a literatura está isenta. Ainda mais: a história também é uma ficção, não ao modo da literatura, mas ambas constroem verdades – deficientes, provisórias; enfim, cada qual com suas pretensões.

Como Rancière (2005) afirma que não é o caso de aceitarmos que tudo é ficção, talvez possamos questionar as “verdades absolutas” das ciências e olhar para a arte como possibilidades sempre líquidas de armarmos “verdades”.

Uma maneira de conhecer a história de Gonzaga Duque é conhecer seus escritos, bem como os escritos de seus estudiosos, mas levar em conta que todos esses textos fazem parte do grande gênero ficção, ou seja, construções de linguagem não podem ser entendidas como “verdades absolutas”. Dessa maneira, o diário de Gonzaga Duque não é mais “verdadeiro”, no que se refere à história desse crítico, do que seus escritos ditos literários, como conto, crônica e romance. Quando se elege verdades sobre um autor, opta-se por criar um mito; porém, na relação dialética entre mito e esclarecimento, segundo Adorno e Horkheimer (1985), mito já é esclarecimento, e o esclarecimento se converte em mitologia.

Afinal, conhecer Gonzaga Duque depende do olhar e da posição de quem olha através do que lê de e sobre Gonzaga Duque. Nem mesmo sua escrita de si (seu diário) pode definir seu eu, já que eu é sempre um outro, diria Rimbaud.

## Referências

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Tradução de Mário Laranjeira. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. In Xavier, Ismail. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embra filmes, 1983.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales: 1929-1989**. A Revolução Francesa da Historiografia. Tradução e apresentação de Nilo Odália. 2ª edição. São Paulo: UNESO, 1991.

CAIERO, Alberto. **Poesia**. Edição Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUQUE, Gonzaga. **Revoluções Brasileiras: resumos históricos**. Organização Francisco Foot Hardman e Vera Lins. São Paulo: Editora UDUSP, 1998.

Fundação Casa de Rui Barbosa. **Gonzaga Duque – biografia**. Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/literatura/gonzaga\\_duque/biografia.htm](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/literatura/gonzaga_duque/biografia.htm). Acesso em 8 de setembro de 2011.

HUBERMAN, Leo. **História da riqueza do homem**. Tradução de Waltensir Dutra. 21ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1959.

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

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Jaco Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo, Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **Las desventuras del pensamiento crítico.** In: El espectador emancipado. Tradução de Ariel Dilon. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2010.

\_\_\_\_\_. **Os nomes da história. Um ensaio de poética do saber.** Tradução de Eduardo Guimarães e Eni Puccinelli Orlandi. São Paulo: Pontes, 1994.

SAER, Juan José. **O conceito de ficção.** Tradução do espanhol de Joça Wolf. Sopro. Panfleto político-cultural. Desterro, agosto de 2009. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>. Acesso em 4 de julho de 2011.

SCHWARCZ, Lilia. **As barbas do imperador.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

---

### Title

Memory and document: Gonzaga Duque's diary

### Abstract

This study aims to understand how the biography of Gozanga Duque, available at his official site at the Fundação Casa de Rui Barbosa, is structured and how it is similar to the narrative of the Traditional History. In this way biography meets a place of legitimacy as a discourse of "truth". This study seeks to understand how history and biography maintain a relationship with "reality" and fiction. Theorists like Jacques Rancière, Juan José Saer and Nietzsche help us on the issues on the relationship between "truth" and "appearance", fiction and no-fiction. Rancière understands that the "real" needs to be fictionalized to be thought; Saer shows a dual character of fiction: the empirical and the imaginary; and Nietzsche breaks the boundaries between "reality" and "appearance. We can develop a notion of biography and history without resorting to the old discourse of "truth" and we can think about art objects without the opposition between the fictional and the no-fictional.

### Keywords

Gonzaga Duque; Memory; Document; Biography; Diary

---

Recebido em 23/04/2012. Aprovado em 28/06/2012.