

PERCEPÇÕES DO POSITIVISMO NOS ESCRITOS CRÍTICOS DE RAMALHO ORTIGÃO E GONZAGA DUQUE

PERCEPTIONS OF POSITIVISM IN THE CRITICAL WRITINGS OF RAMALHO ORTIGÃO AND GONZAGA DUQUE

Thiago Herdy¹

Resumo: O artigo analisa a recepção do positivismo nas críticas de arte de Ramalho Ortigão e Gonzaga Duque, dois intelectuais lusófonos do século XIX. Ambos os autores demonstram como o positivismo foi uma solução ideológica para interpretar suas realidades sociais, revelando a influência dessa corrente filosófica em suas críticas artísticas e sociais, apesar da ausência de uma influência direta entre eles. O fenômeno do positivismo também é analisado sob a perspectiva das classes médias em ambos os contextos, ligando-se ao desenvolvimento cultural e à formação da sociedade capitalista em Portugal e no Brasil.

Palavras-chave: Crítica de arte, Positivismo, Ramalho Ortigão (1836-1915), Gonzaga Duque (1863-1911), Hippolyte Taine (1828-1893).

Abstract: This article analyzes the reception of positivism in the art criticism of Ramalho Ortigão and Gonzaga Duque, two Portuguese-speaking intellectuals from the 19th century. Both authors demonstrate how positivism functioned as an ideological solution for interpreting their social realities, revealing the influence of this philosophical current on their artistic and social criticism, despite the lack of direct influence between them. The phenomenon of positivism is also analyzed from the perspective of the middle classes in both contexts, linking it to cultural development and the formation of capitalist society in Portugal and Brazil.

Keywords: Art criticism, Positivism, Ramalho Ortigão (1836-1915), Gonzaga Duque (1863-1911), Hippolyte Taine (1828-1893).

Introdução

Colocar em evidência um crítico português e um crítico brasileiro, no contexto do final do século XIX, parece uma tarefa improvável. Principalmente se o crítico português em questão for José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915). Em 1871, durante a visita de estado do imperador D. Pedro II a Portugal, Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz, seu companheiro de pena no periódico *As Farpas*, transformaram aquele ilustre acontecimento em “um acumulado de gafes e atitudes dignas de uma comédia de erros” (Ferreira, 2002, p. 386). A reação dos brasileiros foi imediata e igualmente virulenta.

A repercussão da viagem de D. Pedro II em *As Farpas* participa de um contexto maior, onde os ressentimentos do período colonial brasileiro misturavam-se com o crescente afluxo de portugueses para o Brasil e para a América inglesa. Esse movimento só fazia aumentar “os antagonismos e os preconceitos de ambos e também algumas

¹ Pesquisador e arte-educador. Mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/UERJ). Bacharel em História da Arte pelo Instituto de Artes da mesma universidade (IART/UERJ). Entre seus temas de pesquisa encontram-se: história da arte, história da música, arte brasileira, teoria da arte, nacionalismo e identidade nacional. E-mail: thiagoherdy@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-0875-9958>.

tentativas de analisar questões de duplo interesse, por um viés menos parcial” (Ferreira, 2002, p. 386).

A falta de imparcialidade limita a compreensão das questões que podem aproximar esses dois lados do Atlântico. Nesse sentido, o trabalho a seguir busca justamente isso: uma aproximação possível entre a intelectualidade portuguesa e brasileira. A circulação de livros e impressos no século XIX, e por conseguinte a circulação de ideias políticas e filosóficas, “adquiriu no Brasil um significado importante na educação, na formação cultural e moral e no ideal de universalidade” (Ferreira, 2007, p. 1). O mesmo se pode dizer de Portugal, que possuía uma elite interessada no intercâmbio intelectual com o Brasil e consumia a nossa produção literária com muito interesse (Cf. Queiróz, 2014).

Tendo em vista a recepção e circulação de ideias nos dois países — e que poderia, em alguma medida, resultar na circulação e recepção de ideias entre os dois países — pretendemos estudar como Ramalho Ortigão em Portugal, e Gonzaga Duque (1863-1911) no Brasil, absorveram as ideias estéticas do positivismo para escrever suas críticas de arte e sociedade. Isso se dá porque compreendemos que o positivismo foi uma doutrina filosófica com muita adesão e foi, de certa forma, hegemônica entre determinados estratos mais intelectualizados. Acreditamos que o positivismo foi, para ambos os intelectuais, uma solução filosófica e ideológica para interpretar a realidade de seus países.

Gonzaga Duque e Ramalho Ortigão: encontros possíveis

Gonzaga Duque é hoje reconhecido como um importante crítico e literato do final do século XIX. Carioca de nascimento, foi criado somente pela mãe e adotou os seus sobrenomes. Sabe-se que o pai era sueco, mas ele nunca o conheceu. Distante de uma carreira acadêmica tradicional, Gonzaga Duque sempre demonstrou muito interesse pela literatura e se engajou em diversas revistas e jornais do período. Como crítico de arte, Gonzaga Duque teve atuação destacada. Escreveu para os jornais *Guanabara* (1880), *Gazetinha* (1882, de Artur de Azevedo), *Gazeta da Tarde* (1883, de José do Patrocínio), entre outros (Cf. Vermeersh, 2002, p. 19-20).

Gonzaga Duque iniciou sua produção crítica muito jovem (ainda nem chegara à casa dos 30 anos de idade), em jornais que possuíam certo impacto na sociedade carioca. Sua habilidade intelectual não passou desapercebida entre seus contemporâneos, como atesta o crítico Cláudio Santos em resenha publicada no jornal *Guanabara*.

Como escriptor: — no fundo é erudito, sensato, justo e attencioso; na forma é, antes de tudo natural, sóbrio e elegante — é um aproveitável discípulo de Ramalho Ortigão, que elle adora, mas discípulo que apenas estudou os processos do mestre para por elles desdobrar a sua individualidade e não imitar os servilmente (Santos, 1883, p. 4).

Essa foi, talvez, a primeira manifestação pública da admiração que Gonzaga Duque tinha por Ramalho Ortigão. Cláudio Santos foi direto em afirmar que nosso crítico admirava o escritor luso de tal forma que se colocava como um discípulo intelectual seu. De fato, Gonzaga Duque faz diversas citações a Ramalho Ortigão, em diversos de seus escritos críticos. Entretanto, essas citações seriam suficientes para caracterizar Gonzaga Duque como um discípulo de Ramalho Ortigão? É o que investigaremos a seguir.

Em 1908, três anos antes de morrer aos 48 anos de idade, Gonzaga Duque escreveu um longo artigo na revista *Kosmos* (1904-1909). Ali ele rememorava a sua passagem pelo jornal *Gazetinha* e relatava a importância daquele periódico no seu tempo. Vejamos este longo trecho:

Retomando, porém, o fio com que eu ia cerzindo estas recordações, no intuito de me fingir de velho para o gáudio dos perfumados mocinhos geniais que às letras estão dando a radiação solar das suas obras-primas, cuja incomparável beleza explicam pela fecunda idade dos cueiros, volto ao caso da *Gazetinha*. Era esse jornalzinho a fascinação dos meninos do meu tempo. [...] Nunca se vira, na aldeia imperial, a que chamavam metaforicamente “corte”, um movimento intelectual tão barulhento como esse. Até então as gerações tinham-se sucedido sem lutas, fazia-se um passo de quadrilha e os que vinham atrás davam braço aos que iam adiante. Era tudo. Mas o Valentim entrou derrubando o que topava, pelos violentos processos sarcásticos do Camilo e Silva Pinto. Isso deliciou a meninada de que eu fazia parte. Tínhamos o sangue quente, amávamos a ginástica e os exercícios da força; os *sports* começavam a completar a educação dos rapazes e, lidos nas bazófias físicas do Sr. Ramalho Ortigão, parecia-nos imprescindível ao triunfo das idéias o murro esborcinante do rixento (Duque-Estrada, 2001, p. 303).

Aqui, já no fim da vida, Gonzaga Duque deu a entender que Ramalho Ortigão exerceu sobre ele alguma influência intelectual. Não só sobre ele, mas sobre toda uma geração de jovens intelectuais cariocas que pretendiam avançar novas ideias. Ramalho Ortigão era um conhecido polemista e crítico social mordaz, o que certamente animou aquela nova geração de brasileiros. Se voltarmos nos primeiros escritos críticos de Gonzaga Duque, poderemos perceber que a opinião do escritor luso tinha peso relevante para essa parcela dos nossos intelectuais. Analisemos o trecho seguinte, escrito em 1887:

Quando o mestre de todos nós, escritores e escrevinhadores atuais, o Sr. Ramalho Ortigão, honrou com a sua visita a exposição Firmino Monteiro, eu tive a felicidade de me achar ao lado do artista. Escusado

é dizer qual o interesse com que acompanhei a visita do ilustre literato português. E, certo estou do que afirmo, o quadro que mais lhe mereceu atenção, foi o *Vidigal*. Eis confirmada por um homem de espírito superior, habituado a ver obras d'arte e a julgá-las com acerto e justiça, a verdade que externo (Duque-Estrada, 2001, p. 172).

Sob o pseudônimo de Alfredo Palheta, Gonzaga Duque escreveu uma longa resenha sobre a exposição de Firmino Monteiro em 1887. Publicada em duas partes no jornal *A Semana*, o crítico brasileiro teceu diversas observações ao trabalho do pintor carioca. Uma parte delas se concentrou na habilidade do artista com o desenho, o que diminuía a qualidade técnica de suas obras de cunho histórico (Cf. Duque-Estrada, 2001, p. 169). Por outro lado, é na pintura de paisagem, “gênero para o qual sempre mostrou pendor” (Duque-Estrada, 2001, p. 172), que Firmino Monteiro demonstrava suas melhores qualidades. A tela *Vidigal*, de 1884, tinha sobre as outras telas expostas a vantagem “de ter personalidade e, portanto, o de impressionar mais diretamente, mais firmemente” (Duque-Estrada, 2001, p. 172).

Mas esses eram juízos do próprio Gonzaga Duque. O pseudônimo poderia ocultar a identidade do escritor, mas não as opiniões. E não há melhor forma de validar as próprias opiniões do que apelar para “um homem de espírito superior” como Ramalho Ortigão. Daí temos o trecho que separamos acima. Não encontramos na imprensa carioca, ou nos volumes d’*As Farpas*, um texto em que Ramalho Ortigão tenha registrado suas próprias impressões sobre Firmino Monteiro. Portanto, não temos outra fonte do juízo estético do cronista português senão Gonzaga Duque. Neste caso, mais do que uma influência, Gonzaga Duque utilizou Ramalho Ortigão como uma fonte de autoridade para os seus argumentos.

O argumento de autoridade, que Ramalho Ortigão emprestava aos textos de Gonzaga Duque, também se nota em outros escritos do autor brasileiro. Vejamos um outro trecho, escrito em 1906:

Certo que não será com os nossos modos hipócritas, e a vulgaridade exterior que propositalmente mantemos na suposição de nos inculcar desvaidosos, que havemos de dar feição álace e garrida às praias balneárias. Essas maneiras, que são também portuguesas como no-las descreve o Sr. Ramalho Ortigão no tomo primeiro d’*As Farpas*, entristecem e enlutam a paisagem marítima, por mais pitoresca que ela seja! E não é nem decente, como a julgam, nem digna de civilizados, como a pretendem. Não é decente porque nós, filhos dos trópicos, crioulos de uma terra equatorial, sobrepujados de mestiçagem cálida, não temos nem podíamos ter o feitio recatado de seminaristas solitários. O nosso sangue é outro e diverso o nosso temperamento. Somos sensuais por fatalismo de leis que se não corrigem. Mas, por sermos sensuais, não quer dizer que sejamos depravados. Há diferença e grande entre os dois termos (Gonzaga Duque, 1997, p. 96).

Neste artigo, intitulado *A estética das praias*, Gonzaga Duque escreveu sobre o hábito carioca de frequentar as praias da cidade. Esse hábito seria mais presente entre as camadas populares, ou mesmo entre a classe média, pois enquanto “a alta sociedade elegante e dinheirosa parte para as montanhas e para as termas” (Gonzaga Duque, 1997, p. 91), “nós outros, [...] pobres-diabos sem fortuna, sem crédito, sem sogro comendador, aqui ficaremos [...] a retemperar os minguados restos das forças nas salsas águas das praias” (Gonzaga Duque, 1997, p. 92).

Talvez por isso Gonzaga Duque se ressentisse do estado das praias cariocas. Apesar da beleza paradisíaca de todas elas, não havia uma estrutura organizada para explorar o banho de mar nelas — “alguém com a concessão legal para um Cassino, ou hotel balneário, qualquer deles de primeira ordem, construídos e mantidos ao modelo dos que melhores possam existir” (Gonzaga Duque, 1997, p. 94-95). Mas não era apenas a falta de estrutura que incomodava o autor brasileiro; incomodavam-lhe ainda mais “os nossos hábitos casmurros, a nossa índole primitiva, e sobretudo a nossa hipocrisia” (Gonzaga Duque, 1997, p. 95). Ao que parece, Gonzaga Duque julgava que o povo carioca não tinha o necessário para apreciar o banho de mar. Continuou assim o nosso cronista:

Porque não é só contar com uma praia limpa, de eficácia hidroterápica, o que interessa neste particular. É imprescindível que o homem viva inteligentemente nesse meio, tenha o contentamento de fruir os benefícios que a Natureza lhe oferece. E isso ele só o pode ter por sua vontade, por sua disposição, apurando o seu sentimento de sociabilidade, cultivando o seu bom humor, aplicando à monotonia das coisas o seu instinto estético, dando-lhes a espiritualidade da sua visão de artista, avivando, alegrando, digo bem por este modo humanizando a paisagem marítima com o colorido claro dos seus vestuários, com a gentileza das suas expressões de comunicabilidade, com os muitos cuidados exigidos pela comodidade, pela limpeza, pela higiene e por essa particular, distinta, poder-se-ia dizer divina qualidade de aperfeiçoamento moral, porque é o requinte do gozo intelectualmente desfrutado, e que se chama elegância, mas elegância no viver, o selecionismo do bom, do belo, do útil sem desprezar os supérfluo, constituído numa harmonia de delicadas maneiras de convivência, de esmeros espirituais, de rigoroso asseio, e da perfeita cultura dos instintos (Gonzaga Duque, 1997, p. 95-96).

Em um artigo de mesmo tema, publicado por volta da década de 1870, Ramalho Ortigão também apontou para o caráter provinciano dos hábitos de praia dos portugueses. O cronista luso ria-se dos tipos que frequentavam os banhos de mar, todos querendo imitar a última moda dos balneários franceses e ingleses. A imitação não escondia a falta de etiqueta dos banhistas portugueses, que se vestiam com o “aspecto luctuoso e funéreo de

um paiz desolado, habitado por orfãos e por viuvos em nojo que se vão deitar a afogar” (Ortigão, 1887a, p. 257-258). De forma irônica, Ramalho Ortigão também afirmou que, comparada à falta de gosto dos banhistas portugueses, “[o] Pere La Chaise em dia de finados antolha-se-nos como um pacato baile campestre, em que apenas se não dansa pelo motivo do estado de consternação em que se acham os defunctos” (Ortigão, 1887a, p. 258). Continuou o escritor luso:

Toilettes de praia, ha quinze dias que ando por estas regiões, não só não tenho visto muitas, mas nem uma única vi! Ellas, ó meu Deus, veem para a beira mar vestidas como vão a vêr-vos, pela confissão, aos Congregados, ao Carmo e a S. João Novo. Para os *picnics* na relva, para a praia á hora do banho, para banquetear, para jogar o *croquet* ou o *lawn-tennis*, para ir á pesca, para jantar, para dansar, etc., vejo que o vestuario é sempre e invariavelmente o mesmo, isto é, o de ir á missa, o de ir ás lojas, o de ir á musica no jardim publico da cidade. Os homens são igualmente despreocupados dos cuidados do pittoresco em o trajar. Nas praias de França, da Italia e da Inglaterra a variedade dos vestuarios do banhista constitue só de per si o mais attrahente, o mais alegre espectaculo. É a mais ridente confusão de chapéos de todas as formas e de todas as cores, de feltro, de palha, de cortiça, de sabugo e de junco, em forma de capacete, em forma de apagador, em forma de tortulho, em forma de funil, em forma de cabaça, já armados do véo turco, já do thermometro ou do pennacho, já da cabeça de môcho, já da simples penna á moda da Calabria, sem contar os bonnets de todas as procedencias, o barrete escoez e o barrete phrygio, a boina biscainha, os bonnets das diversas associações navaes, o de Heidelberg, o de Bonn, o de Oxford, o de Cambridge. Blusas de velludo e calções largos em todos os tons do castanho, do cinzento e do verde, as polainas altas de couro, de velludo ou de brim, as jaquetas de flanella branca communs a todos os pintores e guarnecidas de debruns azues e escarlates, os costumes de viagem, os de caça, os de pesca, o de regata, o do *cricket*, o do *foot-ball*, o do *lawn-tennis*, etc., etc., etc (Ortigão, 1887a, p. 259-260).

Percebemos aqui um claro encontro de intenções. Se Gonzaga Duque foi influenciado pelo juízo de Ramalho Ortigão, fica difícil concluir apenas pelos registros literários. De qualquer modo, resta evidente que ambos compartilhavam a mesma opinião. As críticas de Gonzaga Duque e de Ramalho Ortigão cruzam-se neste tema, que é a questão da *toilette*. Ela demonstra afinidades para além do cunho filosófico e nos leva a uma percepção dos hábitos, gostos e predileções éticas e estéticas de uma certa camada da sociedade burguesa. Iniciamos nossa análise com um relato biográfico do pintor Belmiro de Almeida, feito por Gonzaga Duque:

A sua predileta musa era a que inspirou e imortalizou Daumier e Gavarni, e, a bem da verdade, deve-se dizer que depois de Borgmainéro e Bordallo Pinheiro ninguém tem feito, no Brasil, melhores caricaturas. Só depois de casado e depois de viajado; depois de ter visto de perto quanto trabalho e quanta dedicação são precisos para o artista

conquistar um nome foi que ele abandonou a boemia, de uma vez para sempre. A única coisa que ele jamais abandonará é a *toilette*. O vestuário é para Belmiro o que foi para Honoré de Balzac e para Alphonse Karr, o que é para Daudet e para Carolus Durand, o que é para Leon Bonnat e Rochegrosse; uma feição artística, um sintoma do bom gosto e do asseio, **ou como lhe chama o mestre, o Sr. Ramalho Ortigão, a expressão gráfica, pessoal, de uma filosofia** [grifo nosso]. Ter *toilette*, ter saúde e ter dignidade são necessidades de um homem que se preza e possui talento (Gonzaga Duque, 1995, p. 209-210).

Gonzaga Duque descreveu Belmiro como um prototípico pintor da vida moderna, aquele para quem “é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito”, como disse Charles Baudelaire (Baudelaire, 1996, p. 20). Não há, entretanto, passividade nesse processo. Esse pintor moderno não se anula em favor do coletivo, mas se junta ao coletivo sendo ele mesmo. Por isso Gonzaga Duque aludiu ao hábito da *toilette*, do cuidado pessoal. Ao citar Ramalho Ortigão, Gonzaga Duque lembrou que o asseio do homem moderno seria “a expressão gráfica, pessoal, de uma filosofia”. Belmiro de Almeida seria um artista do seu tempo porque elaborava o seu ofício, bem como o seu cotidiano, com individualidade e sentimento artístico.

Talvez Gonzaga Duque tivesse em mente o seguinte trecho escrito por Ramalho Ortigão:

Michelet conta nas *Guerras da Religião* que um dos grandes obstáculos à propaganda da Reforma foi a *toilette* dos luteranos e principalmente os collarinhos dos huguenotes. Estes collarinhos, de um aspecto superiormente distinto e aristocrático, eram o alvo dos rancores gerais em uma época em que tinha chegado ao seu maior auge em Paris a popularidade piolhosa dos Capetas realçada pelo sêbo hispanhol importado da Península por Santo Ignacio. Apesar disso os homens de fantasia e de gôsto não puderam em nenhum tempo abster-se da preocupação do vestuário. **O vestuário é a expressão gráfica, pessoal, de uma philosophia pouco estudada** [grifo nosso] (Ortigão, 1887b, p. 236-237).

O asseio pessoal era uma marca distintiva do próprio Ramalho Ortigão e não passava desapercebida dos seus contemporâneos, inclusive no Brasil. A personagem Lenita, de *A carne* (1888), romance de Júlio Ribeiro, narra um encontro ficcional com o crítico português e indica que sua obsessão pelo asseio caracteriza “um culto que chega a se tornar impertinente” (Ribeiro apud Zan, 2009, p. 164). Já Pardal Mallet é extremamente irônico ao apontar a vaidade e a presunção de Ramalho Ortigão, dizendo que “a ducha matutina é uma extravagância de artista e um luxo de pouca gente” (Mallet apud Zan, 2009, p. 164).

A questão da *toilette* em Ramalho Ortigão cruza-se com o pensamento do filósofo francês Hippolyte Taine (1828-1893), um dos epígonos do positivismo francês após Auguste Comte (1798-1857). Vejamos este outro trecho do autor luso:

Taine diz que é impossível com as meninas inglezas, mesmo ao homem mais vaidoso, tratar-as de outro modo que não seja como irmãs. E isto porque? Porque elas não pensam na *toilette*, nem na belleza. Vivem de si. Não têm papel que representar. São plenamente sinceras nas suas opiniões e nos seus actos. Querem principalmente instruir-se, apprender, tornar-se uteis. Nos museus e nas galerias de quadros vê-se frequentemente as meninas mais graciosas e mais bellas tirarem das competentes caixas os seus oculos, e collocarem-os como velhos advogados que vão lér e estudar um processo. Têm uma infatigável actividade de espírito. Passam seis meses do anno em uma casa de campo sem nunca se enfastiarem, porque não estão nunca ociosas; remam, pescam, colligem insectos, fazem excursões botanicas ou geologicas, desenham, pintam aguarellas, fazem gravuras a agua forte, lêem as revistas scientificas, e nunca-mas pela palavra nunca põem seus olhos n'um jornal de modas. Vestem-se mal, caminham como granadeiros em marcha, têm os pés grandes, representam têl-os ainda maiores com as suas longas botinas de grandes bicos e tacões rasos. É verdade. Por esse motivo têm menos quem as namore, mas em compensação muito mais quem as estime, porque elas são as mais amaveis companheiras e os mais honrados amigos (Ortigão, 1888b, p. 269-270).

Ramalho Ortigão resgatou aqui as impressões de Taine em sua obra *Notes sur l'Angleterre* (1872). O filósofo francês fala em diversos momentos dos hábitos da burguesia e dos extratos médios da sociedade inglesa, o que corrobora o raciocínio do crítico português. Sobre a questão da *toilette* especificamente, encontramos o seguinte:

Sendo a *toilette* uma espécie de expressão, um exterior sobreposto a outros exteriores, denota o que a fisionomia e os gestos já manifestam, a saber: falta de jeito, falta de habilidade, flexibilidade, tato. Como regra geral, o figurino deve traduzir a pessoa, e aqui quase sempre traduz mal. [...] No Hyde Park, aos domingos, para senhoras ou jovens da burguesia rica, o exagero do traje é chocante: chapéu que lembra tuhos de rododendros empilhados, ou branco como a neve, extraordinariamente pequeno, com buquês de flores vermelhas e fitas enormes; vestidos de seda roxa e lustrosa com reflexos deslumbrantes, ou de tule rígido sobre anáguas repletas de bordados; imensos xales de renda preta que vão até os calcanhares; luvas brancas ou roxas brilhantes; correntes de ouro, cintos de ouro com fechos de ouro; cabelos caindo na nuca em uma massa brilhante. O brilho é brutal; parecem sair de um guarda-roupa para desfilar em nome de uma loja de novidades. Não, nem isso, porque eles não sabem usar os próprios produtos de higiene. Suas cabeças estão rígidas no pescoço, como um suíço em procissão; seus cabelos são lisos ou muito caídos; suas roupas são colocadas sobre elas como se fossem um cabide de madeira. A crinolina é oca na parte inferior, os manteletes são levantados nas costas em baforadas desajeitadas e pretensiosas; não existem três tamanhos bonitos. A fileira branca de dentes é uma mancha crua nos lábios vermelhos; as pernas pretas fortemente calçadas são visíveis sob as

anágua infladas. Assim inchadas, eles caminham ao farfalhar; sua vestimenta as segue e as precede, com o ir e vir de um sino. Comparado à ondulação flexível, fácil, muda e serpentina do vestir e do andar espanhol, o movimento aqui é enérgico, discordante, espasmódico como de um autômato (TAINE, 1872, p. 73-74, trad.).

Para Taine, a *toilette*, como um bom cuidado, é a expressão de algo que já existe — “denota o que a fisionomia e os gestos já manifestam”. Ela exterioriza qualidades morais e intelectuais que a pessoa já manifesta desde sempre. Por isso, a vaidade fingida não disfarça a “falta de jeito, falta de habilidade, flexibilidade, tato”. O argumento que Taine utiliza para criticar as jovens inglesas, Ramalho Ortigão utiliza para desqualificar os tipos empertigados que oferecem nada além de costumes rasteiros.

No sentido oposto a este está o triunfo de Belmiro de Almeida. Gonzaga Duque o elogiou por ser um artista alinhado com as conquistas éticas e estéticas do seu tempo. É um artista viajado, estudado, que sabe observar os hábitos da sociedade e extrair deles “um cento de assuntos para pintar” (Gonzaga Duque, 1995, p. 209). A *toilette* de Belmiro reflete suas qualidades enquanto homem, mas também enquanto artista; reflete a inteligência e o trabalho de quem possui “uma feliz compreensão de seu tempo e do destino da pintura moderna” (Gonzaga Duque, 1995, p. 214). Não por coincidência, o lugar de Belmiro de Almeida na crítica de Gonzaga Duque equivale ao de Constantin Guys na crítica de Baudelaire.

Seria insuficiente afirmar que Gonzaga Duque era um discípulo de Ramalho Ortigão, simplesmente porque compartilhavam a mesma opinião diante de um assunto tão trivial. Por isso, a questão da *toilette* nos serve aqui como um fator indiciário. O que levantamos como hipótese de investigação é que a relação entre Ramalho Ortigão e Gonzaga Duque, embora permeada de admiração do escritor brasileiro pelo português, não é de influência direta. Seria, na verdade, a convergência das ideias de dois críticos mediada por um mesmo arcabouço intelectual.

Para melhor explicar como se daria essa convergência de ideias, recorremos ao conceito de *habitus* estabelecido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. Comecemos com esta citação do eminent autor:

A cada classe de posições corresponde uma classe de *habitus* (ou de gostos) produzidos pelos condicionamentos sociais associados à condição correspondente e, pela intermediação desses *habitus* e de suas capacidades geradoras, um conjunto sistemático de bens e de propriedades, vinculadas entre si por uma afinidade de estilo (Bourdieu apud Costa, 2012, p. 14).

Com base no trecho acima, compreendemos *habitus* enquanto um conjunto de valores éticos e estéticos, adquiridos a partir de mediações sociais preestabelecidas como o capital cultural familiar, a educação escolar formal e também o aprimoramento intelectual individual. Esses valores éticos e estéticos, uma vez codificados por essas diversas instâncias de mediação social — estudos, leituras, acesso a equipamentos culturais etc — sedimentam no indivíduo uma espécie de *repertório comum* de ideias que se reproduzem a partir do *habitus*. Ou seja, aquilo que foi absorvido enquanto “uma subjetividade direta” torna-se logo “uma *objetividade interiorizada*” (Costa, 2012, p. 14).

Em vista do exposto, acreditamos que o encontro entre Ramalho Ortigão e Gonzaga Duque é mediado por um repertório intelectual comum, compartilhado pelo *habitus* oitocentista. Defendemos, portanto, que esse repertório intelectual comum é permeado pela crítica francesa do século XIX. É uma influência palpável na crítica social e de arte de ambos os escritores lusófonos, que se materializa nas citações a autores como Baudelaire, Taine e outros.

Dentro do repertório comum da crítica francesa, tentaremos destacar o impacto que Taine, e o pensamento de matriz positivista de forma geral, exerceu nos textos de Ramalho Ortigão e Gonzaga Duque.

Notas sobre o positivismo na historiografia da arte europeia

O positivismo foi uma doutrina filosófica concebida em meados do século XIX, a partir dos escritos do pensador francês Auguste Comte (1798-1857). Tomando para si as bases do pensamento ilustrado que animou as grandes revoluções científicas do século XVIII, os positivistas afirmavam que todos os fenômenos estavam sujeitos a leis naturais imutáveis, e que essas leis regrariam o desenvolvimento de todas as sociedades. Para os positivistas, na busca por essas leis imutáveis, o historiador e o filósofo deveriam “atingir a mesma neutralidade serena, imparcial e objetiva do físico, do químico e do biólogo” (Löwy, 2018, p. 12).

Para Comte, a arte é “uma representação ideal do que existe, destinada a cultivar nosso instinto de perfeição” (Comte, 1848, p. 276, trad.). Ela estaria também ligada às ciências, na medida em que “abarcam, cada uma à sua maneira, todo o conjunto das realidades, que uma aprecia e a outra embeleza” (Comte, 1848, p. 276-277, trad.). A observação rigorosa exigida tanto no fazer artístico, quanto no saber científico, “seguem o mesmo curso natural [...], ascendendo das especulações mais simples e externas às mais complexas e humanas” (Comte, 1848, p. 277, trad.). Isto significa que a busca pela

verdade científica possui o seu equivalente na busca pelo belo estético. Desta forma, se estabelece “a mais íntima harmonia entre as três grandes criações da humanidade: a filosofia, a política e a poesia” (Comte, 1848, p. 277, trad.).

A busca por um rigor científico na análise dos artistas e suas obras, nos diversos campos da arte, esteve sempre entre os corolários da filosofia de matriz positivista. Hyppolite Taine foi um dos maiores nomes das correntes historicistas do positivismo, e seu pensamento teve ampla acolhida na filosofia estética de Ramalho Ortigão e de Gonzaga Duque. Antes de avaliar tal acolhida, contudo, devemos compreender em síntese como se estrutura o pensamento histórico e estético de Taine.

Para o filósofo francês, uma obra de arte tal — uma pintura, uma escultura, uma peça teatral — pertencem a um todo que seria maior que a própria obra de arte. Primeiro, o todo da obra de um determinado artista. A obra de um artista seria “como os filhos de um mesmo pai” (Taine, 1890, p. 2, trad.), ela teria uma característica familiar que distinguiria outras obras de outros artistas. Também o artista pertence a um todo maior que ele mesmo, que seria o coletivo dos artistas que formam “a escola ou família de artistas ao qual pertenceriam em um determinado tempo e país” (Taine, 1890, p. 3). Por fim, essa escola, ou família de artistas, pertence a uma terceira esfera de um todo que seria o meio [*milieu*] onde esses artistas se inserem. Não somente o meio físico, mas também o meio social.

Sobre a questão do meio, Taine argumenta que a arte é como uma planta nutrida em solo fértil. Assim como existem condições propícias para que uma planta germe, cresça e dê frutos robustos, haveriam condições igualmente propícias para que surjam as diversas manifestações artísticas. Seu raciocínio se adensa nesse sentido, quando o francês estuda a pintura dos Países Baixos. Disse ele o seguinte:

De acordo com o nosso método, estudaremos primeiro a história inata e preliminar que explica a história externa e final. Mostrar-vos-ei primeiro a semente, isto é, a raça, com as suas qualidades fundamentais e indeléveis, aquelas que persistem em todas as circunstâncias e em todos os climas; e depois a planta, ou seja, o próprio povo, com as suas qualidades originais ampliadas ou contraídas, em todo o caso enxertadas e transformadas pelo seu entorno e pela sua história; e finalmente a flor, isto é, a arte, e especialmente a pintura, em que culmina este desenvolvimento (Taine, 1869, p. 2, trad.).

Nesse trecho já se articulam os conceitos principais com que Taine formula suas teses sobre arte, principalmente as noções de povo e de clima. Raça, aqui, não pode ser sinônimo de povo, pois referencia as características físicas e psíquicas que engendram esse determinado povo. Nesse quesito, Taine é muito pouco elogioso e recorre a alguns

estereótipos. Afirma o filósofo francês que falta, aos germânicos, “nobreza escultórica e delicadeza” (Taine, 1869, p. 4, trad.). O corpo deles é “geralmente grande, mas atarracado ou corpulento, pesado e deselegante” (Taine, 1869, p. 4, trad.). Na Holanda, especificamente, eles “são flácidos, com maçãs do rosto salientes e mandíbulas fortemente marcadas” (Taine, 1869, p. 4, trad.). Ainda segundo Taine, o germânico é “mais passivo e grosseiro” (Taine, 1869, p. 7, trad.) que o latino, e nele “matéria e massa parecem predominar sobre movimento e espírito” (Taine, 1869, p. 5, trad.). Podem “permanecer parados por horas, absortos em suas próprias ideias ou com seus cachimbos” (Taine, 1869, p. 8, trad.).

No entanto, Taine aconselha que não se detenham com essas coisas. Ao contrário dos povos latinos, que preferem “as amenidades da polidez, as satisfações da vaidade, as sensualidades do amor” (Taine, 1869, p. 11, trad.), os povos germânicos seriam “menos impulsivos” (Taine, 1869, p. 13, trad.), “menos sujeitos à impaciência e a explosões irracionais” (Taine, 1869, p. 13, trad.). Essas características constituiriam os povos germânicos como “os grandes trabalhadores do mundo; a respeito das questões do espírito, ninguém iguala os alemães” (Taine, 1869, p. 14, trad.). A livre associação entre os indivíduos, onde “nenhuma pessoa oprime a outra” (Taine, 1869, p. 14, trad.), seria “o grande talento germânico” (Taine, 1869, p. 14, trad.) e alcançou também a religião. Ali nos Países Baixos e na Escandinávia, onde predominam o protestantismo, a fé passou do domínio público para o domínio privado e “a autoridade formal da Igreja cedeu à convicção pessoal do indivíduo” (Taine, 1869, p. 22, trad.).

Os habitantes dos Países Baixos, portanto, seriam fruto da conjunção entre um povo de temperamento prático, estabelecido em um meio que não exaspera os humores. Seriam fruto de um povo que media suas necessidades coletivamente, em um ambiente que favorece a concórdia e a serenidade. Assim sendo, este povo específico, inserido neste clima específico, produziu um estilo de arte que privilegiava uma “completa representação da vida real” (Taine, 1869, p. 21, trad.).

Desta forma, podemos compreender que, para Taine, a arte é o produto indissociável do povo que a produz e das condições em que ela é produzida, sendo essas condições de caráter físico, biológico e climático. Além disso, que a qualidade da arte produzida está diretamente relacionada com os avanços sociais conquistados por esse determinado povo — suas liberdades individuais, suas formas de participação política, a maneira como se organiza a ordem social. O filósofo francês afirmou que a “condição social e intelectual é a mesma para o público quanto é para os artistas; eles não são homens isolados” (Taine, 1890, p. 5, trad.).

Percepções do positivismo em Ramalho Ortigão e em Gonzaga Duque

Em vista de todo o exposto até o momento, tentaremos demonstrar em que circunstâncias as teses de Taine, e do positivismo em geral, influenciaram a crítica de Ramalho Ortigão e de Gonzaga Duque.

Começamos nossa análise pelo poeta português. No contexto da literatura portuguesa de meados do século XIX, “o positivismo e o proudhonismo dominam a primeira fase da obra de Eça de Queirós” (Saraiva; Lopes, 1985, p. 723). Este se juntou com Ramalho Ortigão no já aludido semanário *As Farpas*, onde empreenderam “uma crítica persistente da vida portuguesa” (Saraiva; Lopes, 1985, p. 723). Com a morte de Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão encontrou em Teófilo Braga um novo mentor intelectual. A partir de então, sua escrita transitou “do proudhonismo para o positivismo” (Saraiva; Lopes, 1985, p. 823).

Um trecho curto, porém singular, demonstra o quanto Ramalho Ortigão coliga-se com pensamento de Taine: “Eça de Queiroz é um dos artistas em cuja obra mais claramente se patenteia **a influencia do seu meio. Taine adoral-o-hia como a demonstração viva da primeira lei da critica moderna** [grifo nosso]” (Ortigão, 1887b, p. 210). Aqui o crítico português apresenta, com agudeza sintética, o seu entendimento da estética de Taine. Se tomarmos obras como *Os Maias* e *O crime do padre Amaro*, considerando-as crônicas vivazes do *fin-de-siècle* lusitano, compreendemos melhor o que seria “a influencia do seu meio” na obra de Queiroz. Porque o que influencia o artista não é somente o meio físico, mas também o meio social.

Na direção contrária, ao tecer uma crítica à peça *Os sabichões*, de Ernesto Biester (1828-1880), Ramalho Ortigão escreveu o seguinte:

Pretendendo se transportar para a scena os escriptores da sciencia mal digerida que falam do que não sabem e decidem do que não entendem (os Sabichões), parece que deveria o auctor tomar da classe que pretende pintar os caracteres essenciaes que a distinguem, e tornar esses caracteres, que achou dominantes na natureza, dominadores na arte. É como Taine define a missão do artista. Posto isto, se os caracteres pintados pelo auctor não forem os dominantes, ou se elle não tiver a sciencia de os tornar dominadores, a obra será simplesmente imperfeita e mediocre. Se porém o artista, representando-nos um certo meio social, não toma os caracteres essenciaes d'esse meio, mas em vez d'isso lhe attribue caracteres estranhos, a obra então é falsa. Se esses caracteres, além de estranhos, são offensivos, a obra passa desde esse momento a ser calumniosa (Ortigão, 1889, p. 200).

O enredo de *Os sabichões* trata do caso amoroso de uma viúva da cidade de Bragança que se enamora do magistrado local, mais jovem que ela, e é correspondida. Ramalho Ortigão considera o texto de uma originalidade tremenda, “em que se debatem os mais interessantes problemas que actualmente agitam os espiritos, os temperamentos, as curiosidades scientificas, as ambições devoradoras e as paixões secretas e insaciaveis” (Ortigão, 1889, p. 193-194). No entanto, segundo Ramalho Ortigão, faltou a Biester “decidir e desenlaçar a situação proposta” (Ortigão, 1889, p. 194). Por isso o crítico português se queixa que Biester não conseguiu captar a essência dos personagens que quis retratar em sua peça. O que está no cerne da discussão é que uma falsa compreensão do meio social deturpa a concepção de uma obra de arte. Se um autor não consegue, cientificamente, transplantar para a obra a realidade daquela situação, então ela se torna “simplesmente imperfeita e medíocre”. De certa forma, onde reside o insucesso de Biester, reside o sucesso de Eça de Queiroz.

Nos mesmos termos, Ramalho Ortigão criticou uma biografia de Almeida Garrett escrita por Gomes de Amorim. Disse assim o crítico português:

O methodo por que está concebido e executado o trabalho de critica não é talvez o mais scientifico, não é sobretudo o mais moderno, no sentido que tem esta palavra depois das obras de Sainte-Beuve, de Taine, de Zola, de Jules Lemaitre e dos irmãos Goncourt. A influencia do escriptor biographado sobre a sociedade do seu tempo e a acção do meio social sobre a orientação mental e sobre a obra do grande artista, não me parece — n'esta primeira parte pelo menos das memorias biographicas de Gomes de Amorim — determinada de um modo assaz nítido e convincente” (Ortigão, 1887c, p. 241-242).

O trecho acima possui dois temas de muita importância para a crítica de arte do final do século XIX. Primeiro, uma busca por aquilo que se considerava “moderno”. A palavra, nesse contexto, deve ser interpretada como “equivalente a melhorado, satisfatório ou eficiente” (Williams, 2007, p. 282). Moderno é aquilo que é melhor, e mais atualizado, do que aquilo que existia antes. Por isso também há uma relação direta entre o que é moderno e o que é científico. A modernidade é o catalisador da racionalidade; é por ela que surgem o avanço técnico e o pensamento crítico, de forma a superar o passado. Por isso Ramalho Ortigão apresenta ressalvas ao trabalho de Gomes de Amorim, e esse é o segundo tema a ser abordado. Se o trabalho não está pautado pelo método mais moderno, e por isso mais científico, Gomes de Amorim falha em demonstrar o quanto Almeida Garrett foi influenciado pelo meio social português.

Por fim, destacamos o seguinte trecho, onde Ramalho Ortigão reflete mais profundamente sobre as questões da sociedade. Disse ele o seguinte:

Um discípulo de Augusto Comte, o dr. Audiffrent, applicando á pathologia a lei da evolução biologica e social, estabelece que toda a doença, ao completar a sua trajectoria, apresenta tres phases progressivas: a phase vegetativa, a phase animal e a phase cerebral. Demonstrando que desde a queda da Edade-Média o Occidente padece uma enfermidade chronica, originada na ruptura da unidade catholico-feudal, diz que essa doença teve primeiro um caracter metaphysico, e por fim o caracter social, que, ainda hoje apresenta e que conservará até que se conclua a obra da revolução moderna. E o mesmo phenomeno observado na marcha das grandes epidemias, as quaes o pensador a que me refiro, divide em epidemias demonopathicas nos seculos XV e XVI, epidemias espiritopathicas no seculo XVIII, e epidemias sociopathicas no presente seculo. A tristeza morbida dos nossos ideaes procede d'esta crise em que se envolve o pensamento moderno: faltou-nos a segurança estavel da fé, e ainda não encontramos fundo sufficientemente solido em que mordesse e agarrasse a ancora da certeza scientifica. Naufragamos todos (Ortigão, 1888a, p. 292-293).

Aqui Ramalho Ortigão demonstra amplo conhecimento dos autores positivistas e de suas teses. Georges Audiffrent (1832-1909) foi um dos últimos acólitos de Comte e acompanhou o fim da vida do mestre. Médico de formação, aplicou os preceitos positivistas na filosofia da medicina e foi um dos codificadores, junto com Pierre Laffitte (1823-1903), da chamada Religião da Humanidade — ou positivismo religioso. Sendo discípulo de Comte, é próprio que Audiffrent busque uma aproximação entre as ciências naturais e as ciências sociais.

Continuamos agora com Gonzaga Duque. Inserido no movimento simbolista brasileiro, Gonzaga Duque não era refratário às fontes francesas, belgas e portuguesas que influíam nos seus diversos grupos (Cf. Bosi, 1970, p. 314). Mesmo não sendo um positivista praticante, o autor brasileiro tinha muito conhecimento das teorias de Taine e de outros pensadores positivistas. Cláudio Santos explicitou essa percepção em outro trecho de sua crítica: “[...] eu não vacillo em afirmar que actualmente é o critico de pintura mais competente que possuimos. **Será mais tarde o nosso Taine** [grifo nosso]” (Santos, 1883, p. 4). Acreditamos que as teorias de Taine foram aplicadas diligentemente por Gonzaga Duque em sua obra *A arte brasileira*, que analisaremos aqui brevemente¹.

Na obra citada, o autor brasileiro organizou a história da pintura brasileira em três períodos distintos, que seriam “correspondentes ao progresso moral e material da nação” (Gonzaga Duque, 1995, p. 73). O primeiro deles, chamado de Manifestação, corresponde a uma parte do período colonial brasileiro, por volta do século XVII, até o estabelecimento da chamada Missão Artística Francesa, em 1816. Já nesse início, Gonzaga Duque produz um primeiro diagnóstico: que a arte brasileira desse período

possuía forte influência do catolicismo, sendo produzida no seio das ordens religiosas estabelecidas no território brasileiro. Continua ele:

Para que ela tomasse um caráter elevado como tomou a pintura religiosa na Itália, para que tivesse a importância que teve na Espanha, para que fosse original como foi a afamada escola dos pintores do século dezesseis na Holanda, fora preciso que se tivesse manifestado em um estado organizado, tendo tradições, tendo história, tendo outras **influências mesológicas** [grifo nosso] (Gonzaga Duque, 1995, p. 73-74).

O fato de Gonzaga Duque falar em “progresso moral e material da nação” denota uma tentativa de valoração entre aquilo que povo traz consigo, da sua formação, e aquilo que ele produz por consequência da sua diligência. Mas chama a atenção ele também citar possíveis “influências mesológicas” que interfeririam no desenvolvimento da pintura religiosa no Brasil. A mesologia é um postulado derivado das teorias positivistas, cuja formulação principal indica que as relações sociais, e o desenvolvimento biológico, se interligam a partir do meio físico (Cf. Lopes, 2000).

Portanto, podemos entender que a tese levantada por Gonzaga Duque é de que a pintura religiosa não encontrou aqui nem condições sociais nem biológicas para se desenvolver a contento. O autor brasileiro já tinha deixado muito bem explicitadas as condições sociais, no início de seu livro, ao discorrer sobre a história da colonização brasileira. Pela primeira vez em sua escrita, Gonzaga Duque dá a entender que aquelas características que ele percebe no povo brasileiro — “um paria, pequenino, mestiçado, doente” (Gonzaga Duque, 1995, p. 68) — não têm origens só no aspecto social, mas também no biológico. Mesmo que indiretamente, fica nítido de sua parte uma aproximação com as relações de povo e clima formuladas por Taine. Complementa ainda o brasileiro:

Ela [a pintura religiosa] manifestou-se, sem dúvida, mais pelas condições geográficas e pelos efeitos climatológicos aos quais estava sujeito o povo, do que por outras quaisquer influências. E, sem um fim determinado, sem um destino definido pela desarmônia do pensamento popular, pelo temor à tirania metropolitana, pela falta de uma sociedade constituída, rica, poderosa, educada que pudesse aproveitar as suas obras recompensando o trabalho, amoldou-se à religião, submeteu-se ao dogmatismo católico que dominava a desagregada sociedade dessa época (Gonzaga Duque, 1995, p. 74).

Essa abordagem utilizada por Gonzaga Duque encontramos também em etapa posterior de sua história da arte brasileira. Em seu capítulo sobre a escultura, nosso pensador se detém sobre a obra *Faceira*, de Rodolfo Bernardelli. Sua análise da obra não é das mais lisonjeiras.

A concepção do artista parece ter sido uma e a execução foi outra. Desviaram-se opostamente. O escultor pretendeu apresentar um tipo de cabocla, cujo meneio do corpo, natural e gracioso, cuja expressão fisionômica maliciosa e loureira, concretizassem a concepção explicando o título. Mas, para característico do tipo nos deu apenas — olhos oblíquos! Vestiu a sua figura com adornos selvagens; dependurou-lhe às orelhas rodelas de pão, atou-lhe ao pescoço colar de dentes, e aos punhos braceletes de penas; e depois animou-a com o espírito de uma rapariga libertina, quero dizer, movimentou-a com tal garridice de gestos que de forma alguma podem acudir à voluptuosidade de uma índia (Gonzaga Duque, 1995, p. 252).

Essa apresentação da *Faceira* é proposital aos desígnios de Gonzaga Duque. Ele, ao que parece, toma a figura de forma literal, para além de uma emanação de um feminino idealizado. Contribuíram para isso os elementos que Bernardelli adicionou na composição de sua obra. Mas surpreende a minúcia com que Gonzaga Duque empreende uma análise anatômica da modelo e cria relações múltiplas, para fora da obra em si. Continua assim o autor:

Há no seu corpo molezas de uma carne já cansada pelas noites febris do deboche; existe em seu sorriso a untura do carmim e a palidez da perversidade; seus olhos miúdos tem o brilho tentador da lascívia, e a posição em que está, apoiada com ambas as mãos a um cepo de árvore que lhe fica às costas, empinando todo o tronco, faz lembrar mulheres experientes em seduções e que estudam ao espelho atitudes provocadoras. Falta-lhe, portanto, naturalidade. A cabocla, mesmo a mestiça, a marabá, tem característicos étnicos. A região pubiana, que na “Faceira” é pobre de tecido adiposo, é desenvolvida e túmida; os cabelos, e isto forma um característico de grande valor, são bastos, ásperos e lisos, muito lisos e ásperos, impossíveis de sujeitarem-se a penteados caprichosos, como é o penteado que a estátua tem; seus pés são espalmados, quase sempre cambados pelas contínuas marchas, pelo exercício de subir às árvores, escalar serros, grimpar-se aos outeiros, pisar terreno espinhoso, falso ou pedregulhos; seu olhar é sonolento e contemplativo pelas influências do clima e pela forma externa dos olhos (Gonzaga Duque, 1995, p. 252-253)

O que Gonzaga Duque produz, nas linhas acima, é um autêntico tratado de frenologia. Uma interligação consciente entre características biológicas e traços psicológicos, mediadas pelo meio físico. A falta de naturalidade, apontada na obra de Bernardelli, pode ser interpretada de duas formas. Por um lado, devido a um possível exagero na caracterização da figura, que não esconde um certo julgamento moral de suas atitudes — como no uso de termos como “noites febris do deboche”, “palidez da perversidade” ou “brilho tentador da lascívia”. Por outro lado, a falta de naturalidade esconde os “característicos étnicos” de alguém que deveria representar “a voluptuosidade de uma índia”.

Gonzaga Duque apresenta ao leitor qual é o tipo físico ideal de uma mulher brasileira, que tem sua origem na mestiçagem — que não significa outra coisa senão o cruzamento entre raças. Mas para além de todos esses “característicos étnicos”, o autor brasileiro destaca aquele que seria o traço mais expressivo da mulher brasileira: um olhar “sonolento e contemplativo pelas influências do clima e pela forma externa dos olhos”. Aqui fica bastante evidente o quanto Gonzaga Duque tenta se aproximar das teses positivistas. Pois se a arte neerlandesa, para Taine, seria uma reprodução do modo de vida daquele povo, a arte brasileira, para Gonzaga Duque, deveria ser uma reprodução do modo de vida do povo brasileiro.

No entanto, o autor brasileiro reforça, no final de seu livro, que a arte brasileira não possuía um elemento nacional unificador. Haveria nisso também uma falta de naturalidade, em certo sentido, já que a arte brasileira não apresentava uma “feição nativa” (Gonzaga Duque, 1995, p. 259), pois o “romance, a poesia e a história do país nenhuma influência tiveram nessas obras” (Gonzaga Duque, 1995, p. 258). Diz por fim Gonzaga Duque:

Se a nossa arte não tem uma estética nem no seu ensinamento existem tradições, como admitir a existência de uma Escola Brasileira? Salvo se se confunde sob o nome de escola a reunião de todas as manifestações individuais que representam a arte de um povo, como praticou e claramente explicou Eduardo Chesneau tratando da pintura inglesa; mesmo sob este ponto de vista, aliás pouco sustentável, não pode existir uma escola brasileira porque a feição que caracteriza a nossa arte é o cosmopolitismo, e um país para ter uma escola precisa, antes de tudo, de uma arte nacional. É isso o que vemos na história das escolas da Espanha, da França, e da Holanda (Gonzaga Duque, 1995, p. 259).

A citação indireta a Ernest Chesneau, erroneamente chamado de *Eduardo* Chesneau, indica não somente conhecimento, mas também afinidade de Gonzaga Duque com os diversos pensadores associados ao positivismo francês. No seu raciocínio, Chesneau argumenta que uma escola de arte não se estabelece apenas pela reunião de tradições pictóricas, mas também porque é “uma arte digna de história” (Chesneau, 1882, p. 8, trad.), de ser historicizada. Gonzaga Duque parece estar diante de um dilema, o de historicizar uma arte, ou uma escola de artistas, que não preenchem os requisitos para tal empreitada.

Seu embate com o cosmopolitismo, em favor do localismo, é um traço constante de nosso desenvolvimento intelectual. Antonio Cândido é quem chama a atenção para esse embate dialético entre essas duas vertentes, ao afirmar que nossos pensadores, artistas e literatos tiveram que lidar com

[...] o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes. O intelectual brasileiro, procurando identificar-se a esta civilização, se encontra todavia ante particularidades de meio, raça e história nem sempre correspondentes aos padrões europeus que a educação lhe propõe, e que por vezes se elevam em face deles como elementos divergentes, aberrantes. A referida dialética e, portanto, grande parte da nossa dinâmica espiritual, se nutrem deste dilaceramento, que observamos desde Gregório de Matos no século XVII, ou Cláudio Manuel da Costa no século XVIII, até o sociologicamente expressivo *grito imperioso de brancura em mim* de Mário de Andrade, — que exprime, sob a forma de um desabafo individual, uma ânsia coletiva de afirmar componentes europeus da nossa formação (Candido, 2023, p. 134).

Se incorporadas de forma direta, sem qualquer tipo de mediação com a realidade local, as formulações de Taine, e dos demais positivistas, podem provocar uma séria distorção metodológica. Afinal, esses autores estão analisando a arte dos povos do norte da Europa, um fenômeno sócio-histórico que ocorre em condições muito específicas. Mas se, para os positivistas, as grandes escolas artísticas se encontram na Itália, nos Países Baixos e na França, automaticamente a arte produzida fora desse eixo é observada de soslaio. Ao adotar o positivismo enquanto método para o seu trabalho, Gonzaga Duque nada pode fazer para escapar dessa premissa.

Considerações finais

Relembrando o conceito de *habitus* Bourdiano, concluímos que a adesão ao positivismo pode ser lida como um fenômeno de classe, ligado às camadas médias da sociedade capitalista. Auguste Comte, o filósofo consolidador da doutrina positivista, possuía, à sua maneira, uma compreensão específica da formação da sociedade de classes na Europa. Com vistas para uma sociedade refundada sobre seu credo secularista, a Religião da Humanidade, Comte acreditava que todas as classes teriam “obrigações especiais” (Comte, 1848, p. 161, trad.) a serem desempenhadas neste novo contrato social.

No Brasil, as camadas médias estruturavam-se, por um lado, a partir de uma burguesia comercial que se expandia, impulsionada tanto pelo consumo interno, quanto pelo externo; e, por outro lado, de segmentos da classe média urbana que tinham acesso ao ensino das profissões liberais, e de oficiais militares com formação técnica. Foi nesse contexto que as camadas médias urbanas incorporaram, para si, ideias que repercutiam seus próprios valores. Dentre as várias ideias filosóficas que circulavam no país na segunda metade do século XIX, o positivismo “correspondia a uma série de exigências

próprias da classe média, e em particular daqueles grupos de classe média que tinham acesso ao ensino” (Sodré, 2002, p. 395).

Como no Brasil, o positivismo em Portugal atraiu uma grande parcela da classe média e da burguesia urbana de tendência liberal e de escolaridade superior. Manuel de Arriaga, escritor e primeiro presidente de Portugal, foi o principal defensor do positivismo em terras lusas. Sua filosofia política “demarca-se de todas as estratégias que procuravam instaurar uma nova ordem social com base na luta de classes, como as que no tempo opunham o proletariado à burguesia capitalista” (Calafate, 2002a, p. 315). O sentimento de conservação da ordem burguesa era tão presente que também constituiu grande parte do pensamento de Almeida Garrett, que se considerava “um homem de esquerda” (Calafate, 2002b, p. 183).

Diante desse panorama, fica saliente que a adesão ao positivismo é um fenômeno específico de uma classe média urbana e letrada. Entretanto, chama a atenção que esse fenômeno alcance os mesmos estratos sociais em diferentes países. Isso poderia ser explicado com base no conjunto de ideias formuladas pelos pensadores marxistas Louis Althusser (1918-1990) e Antonio Gramsci (1891-1937).

A partir de Althusser (1999), acreditamos que esse fenômeno de classe em relação ao positivismo compreende um momento histórico em que as burguesias nacionais buscavam um aparelho ideológico que garantisse sua hegemonia política. Se, por um lado, os aparelhos repressivos garantem a estabilidade política do estado burguês, faz-se necessário que este mesmo estado constitua para si aparelhos que dominem ideologicamente as instâncias da chamada sociedade civil. O exército e as polícias se ocupam do primeiro caso, enquanto os sistemas políticos, jurídico, e cultural se ocupam do segundo.

O positivismo foi um importante aparelho de dominação ideológica da burguesia no setor cultural. Sua matriz determinista e historicista permitiu que essa classe desses ares científicos aos seus expedientes políticos, o que garantiu um status de modernidade ao pensamento burguês. Ao mesmo tempo, o positivismo permitiu que a burguesia se apropriasse de certos valores de caráter conservador. Isso foi crucial para que ela se estabelecesse enquanto classe hegemônica e evitasse o conflito com as outras classes em disputa.

Mas os aparelhos ideológicos só se estabelecem na sociedade a partir de elementos destacados para essa tarefa. Por isso entendemos que tanto Ramalho Ortigão quanto Gonzaga Duque podem ser qualificados na esfera do intelectual orgânico gramsciano. Quando a burguesia ascendeu como classe dominante, escorada no modo de produção

capitalista, foi necessário expandir a formação técnica dos intelectuais burgueses para além da gestão dos meios de produção. Surgiram então os operadores dos sistemas político, jurídico, militar e também cultural. Conforme disse o pensador italiano:

Formam-se assim, historicamente, categorias especializadas para o exercício da função intelectual; formam-se em conexão com todos os grupos sociais, mas sobretudo em conexão com os grupos sociais mais importantes, e sofrem elaborações mais amplas e complexas em ligação com o grupo social dominante (Gramsci, 2001, p. 18-19).

Esses diferentes estratos da classe dominante, organizados em diferentes especializações, atuariam justamente como os ““prepostos” do grupo dominante para o exercício das funções subalternas de hegemonia social e do governo político” (Gramsci, 2001, p. 19). Essa atuação, ainda segundo Gramsci, estaria dividida em duas frentes. A primeira seria exercida pela chamada sociedade civil, que trabalharia na construção do “consenso ‘espontâneo’ [...] que nasce ‘historicamente’ do prestígio (e, portanto, da confiança) obtida pelo grupo dominante por causa de sua função no mundo da produção” (Gramsci, 2001, p. 19). A segunda seria a chamada sociedade política, encastelada no próprio Estado, que faria uso dos seus aparelhos coercitivos para garantir “a disciplina dos grupos que não ‘consentem’, nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade na previsão dos momentos de crise” (Gramsci, 2001, p. 19).

A formação intelectual de Ramalho Ortigão e de Gonzaga Duque não os direcionou para participar da sociedade política, mas sim do amplo corpo da sociedade civil. Isso lhes permitiu disputar a opinião pública em torno de consensos sobre arte, estética e comportamento. De fato, essa seria uma definição precisa da atividade jornalística e da crítica de arte, que ambos exerceram destacadamente por toda a vida.

A formulação althusseriana dos aparelhos ideológicos do Estado deve ser compreendida em conjunto com a tese do intelectual orgânico gramsciano, já que a primeira é altamente devedora da segunda conforme indica o próprio autor francês (Cf. Althusser, 1999, p. 263n133). A arte, sendo produção humana historicamente determinada, não está isenta das ideologias de um determinado tempo. E, das forças que estruturam as relações sociais, a ideologia é, em grande medida, a mais incompreendida em seus efeitos concretos.

Referências

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado (notas para uma pesquisa). In: ALTHUSSER, Louis. *Sobre a reprodução*. Petrópolis: Vozes, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

CALAFATE, Pedro (Org.). *História do pensamento filosófico português: o século XIX*. Volume 4, Tomo I. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002a.

CALAFATE, Pedro. *História do pensamento filosófico português: o século XIX*. Volume 4, Tomo II. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002b.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: Estudos de teoria e história literária. 1^a edição. São Paulo: Todavia, 2023.

COMTE, Auguste. *Discours sur l'ensemble du positivisme*. Paris: L. Mathias, 1848.

COSTA, Jean Henrique. Reflexões sobre a indústria cultural a partir de Pierre Bourdieu: a importância dos conceitos de Habitus e Capital Cultural. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 12, n. 140, p. 12-21, 5 dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/18411>. Acesso em: 03 dez. 2025.

CHESNEAU, Ernest. *La peinture anglaise*. Paris: A. Quantin, 1882.

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador*: textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

FERREIRA, Tania Maria Tavares Bessone da Cruz. Brasil e Portugal: representações e debates. *Convergência Lusíada*, [S. l.], v. 17, n. 19, p. 385-397, 2002. Disponível em: <https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/793>. Acessado em: 20 ago. 2024.

FERREIRA, Tania Maria Tavares Bessone da Cruz. Livros e sociedade: a formação de leitores no século XIX. *Revista Teias*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 10 pgs., 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/23822>. Acesso em: 21 ago. 2024.

GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

GONZAGA DUQUE. *Graves e frívolos* (por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Livraria Sete Letras, 1997.

LIMA, Thiago Freitas Herdy. *A recepção do pensamento positivista em A arte brasileira*, de Gonzaga Duque. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/24570>. Acesso em: 04 dez. 2025.

LOPES, Myrian Bahia. *O Rio em movimento*: quadros médicos e(m) história 1890-1920 [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2000. 136 p. ISBN: 85-85676-60-4. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788575412756>. Acesso em: 01 ago. 2024.

LÖWY, Michael. *Marxismo contra Positivismo*. Rio de Janeiro: Cortez Editora, 2018.

ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*. Tomo I – A vida provincial. Lisboa: D. Corazzi, 1887a.

ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*. Tomo II – As epístolas. Lisboa: D. Corazzi, 1887b.

ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*. Tomo III – Os indivíduos. Lisboa: D. Corazzi, 1887c.

ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*. Tomo V – A religião e a arte. Lisboa: D. Corazzi, 1888a.

ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*. Tomo VI – A sociedade. Lisboa: D. Corazzi, 1888b.

ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*. Tomo IX – O movimento literário e artístico. Lisboa: D. Corazzi, 1889.

QUEIRÓZ, Juliana Maia de. Brasil e Portugal: relações transatlânticas e literárias no século XIX. *Polifonia*, [S. l.], v. 20, n. 28, 2014. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/polifonia/article/view/1674>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. História da literatura portuguesa. 13^a edição. Porto: Porto Editora, 1985.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

TAINE, Hippolyte. *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*. Paris: Germer Baillière, 1869.

TAINE, Hippolyte. *Notes sur l'Angleterre*. Paris: Librairie Hachette e Cie., 1872.

TAINE, Hippolyte. *Philosophie de l'art*. Tome Premier. Cinquième Édition. Paris: Hachette, 1890.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZAN, João Carlos. *Ramalho Ortigão e o Brasil*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesas, Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em <https://doi.org/10.11606/T.8.2009.tde-04022010-100502>. Acesso em: 24/02/2025.

Artigo recebido em 24/02/2025

Aceito para publicação em 24/11/2025

Editor(a) responsável: Felipe Metzner Selotti

¹ Este artigo é um desdobramento da dissertação de mestrado autor, que versa sobre esse tema. Ver Lima, 2025.