

A INFLUÊNCIA DO POSITIVISMO EM A ARTE BRASILEIRA, DE GONZAGA DUQUE¹

THE INFLUENCE OF POSITIVISM IN A ARTE BRASILEIRA BY GONZAGA DUQUE

Thiago Herdy
PPGHA/UERJ

Resumo

Este artigo analisa a influência do positivismo na obra *A arte brasileira* de Gonzaga Duque, publicada em 1888. Examina-se como o crítico brasileiro se apropriou das ideias de pensadores positivistas como Hippolyte Taine, Eugène Véron, Henry Havard e Ernest Chesneau para formular sua crítica da arte brasileira. Argumenta-se também que o positivismo serviu como uma ferramenta ideológica para a burguesia brasileira na sua busca por hegemonia cultural e política. Conclui-se que *A arte brasileira* pode ser vista como um manifesto desta burguesia ascendente, que se afirmava através de formulações políticas e estéticas próprias.

Palavras-chave:

Arte brasileira; historiografia da arte; Positivismo; Gonzaga Duque; Hippolyte Taine.

Abstract

*This article analyzes the influence of positivism on Gonzaga Duque's work *A arte brasileira*, published in 1888. It examines how the Brazilian critic appropriated the ideas of positivist thinkers such as Hippolyte Taine, Eugène Véron, Henry Havard, and Ernest Chesneau to formulate his critique of Brazilian art. It further argues that positivism served as an ideological tool for the Brazilian bourgeoisie in its quest for cultural and political hegemony. It concludes by saying that *A arte brasileira* can be seen as a manifesto of this rising bourgeoisie, which asserted itself through its own political and aesthetic formulations.*

Keywords:

Brazilian art; art historiography; Positivism; Gonzaga Duque; Hippolyte Taine.

INTRODUÇÃO

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 regeriam 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).

No Brasil, a filosofia positivista começou a circular entre nossos intelectuais já nas primeiras décadas do século XIX. O professor Ivan Lins lista, em sua *História do positivismo no Brasil* (1964), pelo menos oito brasileiros que assistiram ao curso de Comte na Escola Politécnica de Paris, entre 1832 e 1840; destes, três foram também seus alunos particulares no mesmo período. Alguns desses primeiros acólitos do positivismo tiveram posição de destaque na formação de uma geração posterior de intelectuais brasileiros. O Visconde de Taunay narra, em suas *Memórias* (2004), enquanto estudante no Colégio Pedro II, que havia ali um professor de geometria que se vangloriava de ser um desses discípulos de Comte (Cf. Lins, 1964, p. 12).

É justamente nesse contexto, de inserção do positivismo no seio da intelectualidade brasileira, que pretendemos encontrar Gonzaga Duque (1863-1911). 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. Demonstrou muito interesse pela literatura e se engajou em diversas revistas e jornais do período. Nelas se destacou enquanto crítico literário e de arte, contribuindo com resenhas de livros e exposições. Mas foi em 1888, aos 25 anos de idade, que Gonzaga Duque publicou em livro aquela que seria a sua maior obra crítica: *A arte brasileira*. Em nossos dias, a importância historiográfica deste livro é tamanha que “não se pode pensar a História da Arte Brasileira sem esta obra e suas complexidades” (Vermeersch, 2024, p. 43).

A influência do positivismo em *A arte brasileira* é um caso para estudo aprofundado.² Vera Lins

(2009, p. 59) admitiu que Gonzaga Duque citou os positivistas em seu livro, mas argumentou que ele não desenvolveu os conceitos dessa filosofia. Isto é algo do qual respeitadamente discordamos. Foi Tadeu Chiarelli (1995), na introdução à segunda edição da obra (Cf. Gonzaga Duque, 1995), quem evidenciou essas influências com mais clareza e foi a partir dos seus indícios que intentamos o trabalho a seguir. Também, nesse sentido, o ensaio de Daniela Kern (2013), sobre a influência da crítica francesa nos escritos de Gonzaga Duque, foi preciso ao mapear as obras positivistas citadas em *A arte brasileira*.

Como era típico da intelectualidade do seu tempo, Gonzaga Duque não escapou da influência estrangeira em seu pensamento. Os primeiros jornais editados por ele, junto com os simbolistas cariocas, no final do século XIX, exaltam autores como Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898) e Paul Valéry (1871-1945). Em algumas de suas crônicas ele adotou a expressão Zut,³ que seria “uma interjeição popular que exprime desprezo e indiferença (*le dépit, le mépris, l’indifference*)” (Petit Larrouse apud Lins, 2009, p. 13-14). Assim, a intelectualidade concentrada na capital do país deixava-se influenciar pela crítica literária francesa. Portanto, não deve surpreender que Gonzaga Duque recorresse ao positivismo francês, mesmo em um trabalho do início de sua caminhada intelectual. Importa analisarmos como o autor brasileiro se utilizou do positivismo para levantar suas teses.

Antes de prosseguir, é necessário fazer algumas ressalvas. Em nossas pesquisas no Arquivo Gonzaga Duque, da Fundação Casa de Rui Barbosa,⁴ não encontramos livros ou compêndios de obras dos positivistas citados neste trabalho. Compreendemos com isso que não há hoje prova documental de que Gonzaga Duque tenha lido qualquer texto relacionado ao pensamento positivista. Mesmo assim, defendemos que sua influência em *A arte brasileira* é tão palpável que chega a ser improvável que Gonzaga Duque não tivesse conhecimento da obra desses pensadores. Essa impressão era compartilhada inclusive pelos contemporâneos de Gonzaga Duque, como demonstra esta resenha de seus escritos críticos:

É uma verdadeira alma artista. Ninguém ama com mais paixão, nem ninguém interpreta mais conscienciosamente uma obra de arte do que elle.

Tem apenas vinte annos de idade; pois bem, eu não vacillo em affirmar que actualmente é o critico de pintura mais competente que possuímos. **Será mais tarde o nosso Taine** (Santos, 1883, p. 4, grifo nosso).

Também não buscamos uma análise semiológica da escrita de Gonzaga Duque, ou dos positivistas citados por ele em *A arte brasileira*, de forma a decifrar seus sentidos múltiplos. Partimos do pressuposto de que o positivismo, enquanto doutrina filosófica, fornece aos seus praticantes um método para compreensão dos fenômenos históricos e naturais. A partir disso, nossa única preocupação é compreender como Gonzaga Duque recebeu e se apropriou desse método para, a partir dele, formular seus próprios pressupostos teóricos.

HIPPOLYTE TAINE: A RIGIDEZ DO MÉTODO

Começamos pelo fim do capítulo que abre *A arte brasileira*, *Causas*. Ali Gonzaga Duque nos apresentou um primeiro indício de suas preferências metodológicas ao utilizar como epígrafe a seguinte frase: “*Telle est en ce pays la plante humaine; il nous reste à voir l’art, qui est sa fleur*”.⁵ (Taine apud Gonzaga Duque, 1995, p. 70). Essa foi a primeira citação em *A arte brasileira* a *Hyppolite Taine*, um dos pensadores ligados ao positivismo que adensaram as discussões de Gonzaga Duque nesse livro. Mas qual seria o sentido dessa frase nos escritos de Taine? E seria possível afirmar que Gonzaga Duque conseguiu se apropriar do seu sentido original, para formular sua crítica? Vejamos primeiro a abordagem do francês.

Taine utilizou a metáfora da planta e da flor em seu livro *Philosophie de l’art dans les Pays Bas*, publicado em 1869, iniciando com ela o terceiro capítulo do referido livro. Nos dois capítulos precedentes, Taine traça um longo percurso histórico da formação dos Países Baixos - desde o desenvolvimento das tribos germânicas até o século XVII. Eis aqui uma primeira aproximação metodológica entre Gonzaga Duque e os positivistas: a necessidade de um entendimento sócio-histórico da formação dos povos. É algo que o francês afirma como basilar de seu método, logo no início de seu trabalho, onde a metáfora

da planta e da flor se coloca com clareza pela primeira vez:

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, tradução nossa).⁶

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, “delicadeza e nobreza escultórica” (Taine, 1869, p. 4). O corpo deles é “geralmente grande, mas atarracado ou corpulento, pesado e deselegante” (p. 4). Na Holanda, especificamente, eles “são flácidos, com maçãs do rosto salientes e mandíbulas fortemente marcadas” (p. 4). Ainda segundo Taine, os germânicos podem “permanecer parados por horas, absortos em suas próprias ideias ou com seus cachimbos” (p. 8). Neles, “matéria e massa parecem predominar sobre movimento e espírito” (p. 5).⁷

No entanto, Taine (1869) 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” (p. 11), os povos germânicos seriam “menos impulsivos”, “menos sujeitos à impaciência e a explosões irracionais” (p. 13). Essas características constituiriam os povos germânicos como “os grandes trabalhadores do mundo; a respeito das questões do espírito, ninguém iguala os alemães” (p. 14).⁸ Discorre ainda o autor francês:

Entre as populações germânicas, as pessoas reúnem-se não para falar, mas para agir; a política é uma questão que deve ser gerida com sabedoria, eles exercem sobre ela o espírito empresarial; a fala é simplesmente um meio, enquanto o efeito, por mais remoto que seja, é o fim em vista. Eles se subordinam a esse fim e são cheios de deferência pelas pessoas que os representam. Quão único! Aqui os governados respeitam os governantes; se estes últimos se revelarem questionáveis, eles serão resistidos, porém legalmente e pacientemente; se as instituições se revelarem deficientes, serão gradualmente reformadas sem serem perturbadas. Os países germânicos são o patrimônio do governo parlamentar e livre. Você o vê estabelecido hoje na Suécia, na Noruega, na Inglaterra, na Bélgica, na Holanda, na Prússia e até na Áustria; os colonos empenhados em limpar a Austrália e o oeste da América plantam-no em seu solo e, por mais rudes que sejam os recém-chegados, ele prospera imediatamente e é mantido sem dificuldade (Taine, 1869, p. 18-19, tradução nossa).⁹

Taine ressalta ainda que, durante a Idade Média, as cidades da Bélgica e da Holanda eram todas repúblicas, e mantinham-se independentes, apesar de suas suseranias feudais. Eram comunidades livres que se mantinham sem qualquer esforço, cultivando companhias militares e corporações de ofício. A livre associação entre os indivíduos, onde “nenhuma pessoa oprime a outra”, seria “o grande talento germânico” (Taine, 1869, p. 19) 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” (p. 22).¹⁰

Assim, a raça germânica deu origem aos povos dos Países Baixos. Mas ainda resta uma análise do meio, do clima onde esse povo se desenvolveu. O espírito cooperativo e diligente dos povos germânicos contribuiu para “criar um solo habitável e transformar-se em um povo civilizado” (Taine, 1869, p. 29). Aqueles que primeiro habitaram a Holanda e a Bélgica tiveram que domar o mar, os pântanos e os terrenos alagadiços para transformá-las em terras produtivas e habitáveis. Isso seria resultado de uma mente “positiva e prática”, que não poderia “entregar-se ao devaneio, [...] desviar-se entre quimeras da fantasia e pelo mundo dos sistemas metafísicos”

(p. 30).¹¹

Os habitantes dos Países Baixos, portanto, seriam fruto da conjunção entre um povo de temperamento prático, estabelecido em um milieu 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, a conjunção entre este povo específico, inserido neste clima específico, produziu um estilo de arte que privilegiava uma “crua e completa representação da vida real” (Taine, 1869, p. 21).¹² Taine sumariza da seguinte forma:

Num país fértil e luxuoso, em meio a costumes joviais, na presença de rostos plácidos, honestos e floridos, deverão obter os modelos adequados ao seu gênio. Quase sempre pintam o homem em condições prósperas e satisfeito com sua sorte. Quando o exaltam é sem elevá-lo acima da sua condição terrena. A escola flamenga do século XVII não faz mais do que expandir o seu apetite, as suas luxúrias, a sua energia e a sua alegria. Geralmente eles o deixam como ele está. A escola holandesa limita-se a reproduzir o repouso do interior burguês, o conforto das lojas e da fazenda, os desportos ao ar livre e os prazeres da taberna, todas as pequenas satisfações de uma existência ordeira e tranquila. Nada poderia ser melhor adaptado à pintura; pensamento e emoção em demasia é prejudicial para isso (Taine, 1869, p. 56, tradução nossa).¹³

Podemos então 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. E também 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. Em outra obra sua, o filósofo francês afirmou que o “estado moral e intelectual é o mesmo tanto para o público quanto para os artistas; eles não são homens isolados” (Taine, 1890, p. 5, tradução nossa).¹⁴ Vejamos agora como Gonzaga Duque analisou a “planta humana” brasileira a partir do método exposto por Taine. Aqui voltamos nossa atenção para o capítulo *Causas de A arte brasileira*, que inicia com as seguintes linhas:

As causas que levaram a decadência a Portugal têm sido estudadas por notáveis escritores, e são conhecidas; não é este, portanto, o oportuno lugar para repisar o que já é sabido, e escrupulosamente contado. Essa decadência foi, naturalmente, transmitida ao organismo social brasileiro, além de nos enviar a metrópole uma colonização de judeus e degredados, sendo o Brasil “asilo, *couto* e *homizio* garantido a todos os criminosos que aí quisessem vir morar” (Gonzaga Duque, 1995, p. 53).

Aqui vemos uma primeira aproximação entre o método historicista de Taine e o método adotado por Gonzaga Duque em *A arte brasileira*. Enquanto o francês precisou retroceder aos primeiros séculos da Europa ocidental, o brasileiro retrocedeu até o início da colonização portuguesa do Brasil. Se a história dos Países Baixos iniciou-se nesse período de formação dos povos que ali primeiro habitavam, o mesmo deveria valer para analisar a história de nosso país. Gonzaga Duque optou por iniciar a história brasileira do momento em que a intelectualidade do século XIX marcava o seu suposto ponto fundante.

Essa opção, mesmo que permeada pelo senso comum da época, evidencia bem os objetivos historiográficos de *A arte brasileira*. Para compreender o desenvolvimento da arte brasileira seria preciso antes compreender a história geral brasileira. E com isso Gonzaga Duque partiu de um diagnóstico claro: o Brasil teria recebido de Portugal, a partir da colonização, elementos negativos de sociabilidade que ele chamou simplesmente de “decadência”. Como que uma doença, essa decadência permeou o desenvolvimento da história geral brasileira; e se essa decadência estivesse presente na história geral brasileira, ela também estaria presente na história da arte brasileira. Quais seriam os sintomas de decadência que Gonzaga Duque detectou na história de Portugal que poderiam influenciar a história do Brasil? Vejamos esse longo trecho:

A sede de assinaladas riquezas e a necessidade de trabalho para o alevantamento dessas riquezas, aumentaram a escravidão, materializando o povo que nascia da união do português com a africana, com a indígena, e com a branca, também portuguesa. As classes mais abastadas enviavam seus descendentes ao reino para os estudos de Coimbra, e de lá voltavam formados, ocupando desembargadorias, ou postos milicianos. Esses,

educados em outro meio, tendo aspirações patrióticas, foram os primeiros propugnadores da independência da pátria. A revolução de Minas, a chamada Inconfidência de 1789, de que foi Tiradentes o mais glorioso responsável, é assaz importante para exemplificar essa poderosa influência dos patriotas ilustrados, no país. Mas, não se julgue que o povo compreendia, já tão cedo, a sua liberdade e por ela pugnava; a ideia de liberdade foi alimentada por Claudio Costa, Alvarenga Peixoto e outros de educação superior. O povo, se aí entrava, era como uma força automática, movida sem consciência, alheada de entendimento. E isto é verdade; tanto que os trâmites do processo dos inconfidentes foram seguidos com geral aplauso, e quando o sentenciado passou pelas ruas desta capital, em direção ao antigo Largo de São Domingos, onde estava erguida a forca, a população seguia-o muda e curiosa, ouvindo, com devotamento religioso, as vozes rouquenhadas dos frades de Santo Antônio que entoavam o *Bendito* (Gonzaga Duque, 1995, p. 57-58).

Nesse trecho, que abre a segunda parte do capítulo Causas, Gonzaga Duque começou a lidar com os efeitos de médio prazo da colonização portuguesa do futuro território brasileiro. A chamada Inconfidência Mineira foi sem dúvida um ponto de inflexão da relação entre colônia e metrópole, pois mostrava o quanto a elite brasileira havia se desenvolvido em termos do que chamaríamos de consciência de classe. Essa elite enviava “seus descendentes ao reino para os estudos de Coimbra” (Gonzaga Duque, 1995, p. 57-58) e assim “educados em outro meio, tendo aspirações patrióticas, foram os primeiros propugnadores da independência da pátria” (p. 58). Há, no entanto, uma certa contradição nessas colocações. Como esses patriotas, indo estudar em tão corrompido ambiente moral que era a metrópole, conforme indicado anteriormente por Gonzaga Duque, voltavam para a colônia imbuídos de tão nobre tarefa? Gonzaga Duque de nada disso deu conta nas suas análises.

Por outro lado, é preciso reconhecer, as análises de Gonzaga Duque não se concentravam em compreender o desenvolvimento das elites cultas do Brasil. Interessava-lhe, como interessava a Taine em relação aos Países Baixos, o povo brasileiro - o coletivo de indivíduos que estaria no germe da raça nacional. E o que se percebe é que as primeiras impressões dos brasileiros não são favoráveis aos seus patrícios. Fruto da miscigenação entre os povos que coabitavam

o território (os indígenas mais os africanos e o europeu português, esses dois transplantados de seus territórios de origem), o nascente povo brasileiro mal compreendia o valor da “sua liberdade e por ela pugnava” (Gonzaga Duque, 1995, p. 58). Vejamos também o trecho seguinte:

Aquele infame espetáculo, que a colônia assistia muda e curiosa, prova exuberantemente o relaxamento da nobreza dos sentimentos do povo. A metrópole, temendo os progressos da colônia, matava a liberdade na pessoa de Xavier Tiradentes – para exemplo aos rebeldes à soberania do reino (dizia ela) como havia morto, em 1747, as suas aspirações literárias de onde podia resultar a vulgarização de nobres idéias pela poderosa força da imprensa, mandando fechar a tipografia de Isidoro da Fonseca. Comprimia, assim, o povo numa existência pusilânime. E esse povo, acanhado, ignorante, pequenino, formou uma sociedade vadia e beata (Gonzaga Duque, 1995, p. 58).

A crítica de Gonzaga Duque sobre a formação do povo brasileiro se deu em duas frentes. A primeira seria a formação intelectual, de antemão deficiente por ter a metrópole podado nossas “aspirações literárias de onde podia resultar a vulgarização de nobres ideias pela poderosa força da imprensa” (Gonzaga Duque, 1995, p. 58). O fechamento da tipografia de Isidoro da Fonseca, embora um revés para o ambiente cultural da colônia, não foi determinante para cessar a circulação de ideias. Afinal, a elite educada na Europa trazia de lá os livros que constituíam sua formação intelectual. Além disso, Nelson Werneck Sodré (2002) argumentou que a atividade de imprensa nesse período, mesmo que minimamente estruturada, não daria conta de disseminar essas ideias entre a totalidade da população. O protesto de Gonzaga Duque pouco se sustenta diante da constatação lógica de que os ideais liberais de emancipação política estavam restritos à elite colonial, enquanto grande parte do povo brasileiro se encontrava alheio dessas discussões.

Mas havia uma segunda frente de estudo para a formação do povo brasileiro, que seria a racial-cultural. Gonzaga Duque deu indícios da pertinência desse tema em suas análises, quando indicou que o brasileiro “nascia da união do português com a africana, com a indígena, e com a branca, também portuguesa” (Gonzaga Duque, 1995, p.

57). De forma mais direta, Joaquim Nabuco (2010) apontava para o uso reprodutivo de indígenas e africanas escravizadas para que o latifundiário aumentasse o número de seus cativos. Gonzaga Duque, entretanto, vai além para demonstrar que a miscigenação criou não somente um *tipo racial* brasileiro, mas também um *tipo cultural* brasileiro. Disse o crítico em um outro momento do capítulo Causas:

Às vezes, a quem passava a altas horas da noite por alguma rua, em meses de verão, acontecia encontrar um homem deitado sobre uma esteira de palha, à porta da casa, que ficava aberta. O caminheiro notívago arredava-se, e passava avante. Uma das mais importantes entidades sociais desse tempo, era o capadócio. O capadócio, que foi a origem do que hoje é o capoeira, vivia à boêmia, dormindo na casa de um amigo ou no posto da guarda, tocando viola nos fados, cobrindo as costas dos ricos nas ocasiões de bordoadas, resultante lógico de amores criminosos. Era, na maior parte, mestiço, rapagão alto, de cabeleira enorme e untada de banha de cheiro. Andava de viola ou guitarra ao lado, como se fora uma bolsa de viagem. Em todos os fados ele entrava obrigadamente, por causa de cantar ao desafio, e tocar lundus, dedilhados em gementes arpejos de uma obscenidade revoltante. Além dessa vida monótona, sem inteligência e sem energia nada mais tinha interesse (Gonzaga Duque, 1995, p. 59-60).

Gonzaga Duque descreveu com clareza a relação entre o tipo racial e o tipo cultural que apontamos anteriormente. Para o crítico brasileiro haveria uma relação direta entre ser um homem “mestiço, rapagão alto, de cabeleira enorme e untada de *banha de cheiro*” (*Ibid.*, p. 60) e viver sempre “à boêmia, dormindo na casa de um amigo ou no posto da guarda, tocando viola nos fados” (Gonzaga Duque, 1995, p. 59). Ou seja, o homem típico brasileiro, que se formou do cruzamento entre as raças, estaria comprometido com atividades menores, de baixo rendimento, e que beirassem o limite da criminalidade. Esses homens que se encontravam à margem da norma social, apelidados por Gonzaga Duque de *capoeiras*, viviam uma “vida monótona, sem inteligência e sem energia [em que] nada mais tinha interesse” (p. 60). O que o crítico brasileiro nos deu a entender de seu argumento foi que o povo brasileiro, premido entre a mistura das raças e a ausência de uma consciência que movesse seus interesses,

“formou uma sociedade vadia e beata” (p. 58).

A centralidade da relação povo e clima, conforme estruturada por Taine, tomou relevo mais evidente a partir desse trecho de *A arte brasileira*. Gonzaga Duque analisou ainda os eventos da transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Nesse tempo “foram criados tribunais supremos, fundados uma imprensa, um banco e escolas superiores, abertos os sertões aos exploradores de todo o mundo” (Gonzaga Duque, 1995, p. 63). Posteriormente D. João retornou para a Europa e deixou D. Pedro no Brasil, que declararia a independência do país. Contudo, esses eventos de nada foram proveitosos para a nova nação, já que o imperador governava “porém desorientado - não cuidava de soerguer o elemento nacional” (p. 63). Cada vez mais apartado desse elemento nacional, o país iniciou seu segundo período imperial reproduzindo os mesmos vícios da época colonial. Essas práticas ainda impactavam o desenvolvimento do povo brasileiro, conforme aponta Gonzaga Duque:

As mulheres trabalhavam e reproduziam. Eram como as fêmeas nas fazendas de criação. Para aumentar o valor do cativo, para aumentar braços no trabalho, o fazendeiro amasiava-se com as escravas, ou deixava essa tarefa para seus filhos. Nove meses, depois de uma gestação penosa, vinha à luz mais um escravo, desta vez - mulato - consequentemente - peça de maior preço, fazenda de mais valor. A família brasileira foi criada nesse meio híbrido: terror de um lado, e de outro costumes mesclados, saturados das nugacidades, das superstições que sazonom no cérebro corrompido dos escravos (Gonzaga Duque, 1995, p. 65-66).

Com efeito, a quarta e última parte do capítulo *Causas* tratou especificamente daquilo que faltaria para o pleno desenvolvimento da nação brasileira: o homem brasileiro. Pois, segundo o raciocínio de Gonzaga Duque, o país teria todas as condições físicas e climáticas para desenvolver-se. Ele apresentaria uma terra fértil para a alimentação, montanhas de onde extrair pedras para a construção, e “um céu quase sempre limpo, alto, deslumbrante, banhado pelos raios do sol tropical” (Gonzaga Duque, 1995, p. 67). O problema não estaria na terra, propícia para qualquer atividade; o problema estaria no povo,

incapaz de aproveitar as benesses da terra.

Na medida em que Gonzaga Duque expôs seus últimos argumentos no capítulo *Causas*, a síntese que ele foi construindo ganhou contornos extremamente pessimistas. Por um lado, Taine teria demonstrado como o povo dos Países Baixos superou as intempéries do clima, bem como a dureza de uma terra indômita, para daí se constituir enquanto povo e produzir obras de arte de grande monta. Por outro lado, ao observar o desenvolvimento do povo brasileiro pelas lentes de Taine, Gonzaga Duque não o encontrou plenamente desenvolvido em suas capacidades. Pela via da comparação direta, o povo brasileiro estaria em desvantagem em relação às nações consideradas mais desenvolvidas.

Se a razão dessa desvantagem não estava no clima da terra - onde “Nada nos falta. Temos muito perto de nós” (Gonzaga Duque, 1995, p. 67) - então ficaria fácil supor que o problema estaria no próprio povo brasileiro. Gerado no “terror de um lado, e de outro costumes mesclados, saturados das nugacidades, das superstições que sazonom no cérebro corrompido dos escravos” (p. 66); mantido “numa existência pusilânime” (p. 58) e formado em “uma sociedade vadia e beata” (p. 58); carregado da decadência social portuguesa que “foi, naturalmente, transmitida ao organismo social brasileiro” (p. 53). Por esses motivos, o povo brasileiro teria dificuldades em prosperar na formação de sua própria pátria. Eis como Gonzaga Duque complementa seu raciocínio:

O povo: o operário, o artífice, o jornaleiro - é um paria, pequenino, mestiçado, doente. No campo é um miserável, um pobre perdido entre a população escrava das fazendas, amarelo, entanguido, tísico, ventre protuberante, olhar cansado, membros enfraquecidos pelos vícios e por febres palustres. Ao norte como ao sul, ele roga e implora da bondade de um grande proprietário umas braças de terra onde possa levantar os esteios de uma habitação de *taipa de sebe*, e, aí, passa a dormir a metade do dia, depois da caça ou da pesca que pratica para se alimentar. Sem expediente para empregar lucrativamente o tempo da sua existência, sem energia para buscar fortuna no trabalho, sujeita-se unicamente a ser tropeiro, jangadeiro, ou *camarada*, porque essas ocupações têm o encanto do *dolce far niente*. [...] Nas capitais, ele que é filho do cruzamento de muitas raças, e possui os sentimentos e costumes das mais variadas nações, recomenda-se, unicamente, pela

desigualdade de aspirações, pela indiferença com que olha e examina os interesses da sua pátria (Gonzaga Duque, 1995, p. 68).

Depois de construir esse longo panorama histórico sobre o Brasil, Gonzaga Duque encerrou o capítulo Causas com a citação de Taine. Em resumo, “o estado anárquico em que sempre se acharam todas as instituições do país” (Gonzaga Duque, 1995, p. 70) impediria que a planta humana brasileira desenvolvesse uma arte robusta, que seria a flor dessa árvore. Pois a semente que daria origem ao povo brasileiro fora apodrecida pelas vicissitudes da história. Demonstrar a dimensão e a profundidade dessas vicissitudes, e como elas ainda faziam estragos no tecido social brasileiro, foi o intento de Gonzaga Duque em *A arte brasileira*.

EUGÈNE VÉRON: SOBRE O MOVIMENTO NA PINTURA

Outro filósofo positivista citado por Gonzaga Duque foi Eugène Véron (1825-1889). Citado diretamente de sua *L'Esthétique* (1878), Véron foi utilizado para justificar a defesa de Gonzaga Duque sobre a descrição do movimento em *A batalha de Campo Grande*, de Pedro Américo. Segue o trecho conforme traduzido em *A arte brasileira*:

O que acaba de arruinar a tese dos desenhadores da imobilidade é um fato fisiológico recentemente descoberto pela ciência: está demonstrado que a imagem impressa na retina aí persiste durante muito tempo, e que, por consequência, o gesto, posto que passando por uma série de atitudes sucessivas, fica completo na vista, sobretudo quando é rápido e quando, na realidade, a sucessão se transforma em uma simultaneidade verdadeira (Véron, 1878 apud Gonzaga Duque, 1995, p. 148).

O argumento de Véron auxiliou Gonzaga Duque a combater a crítica dos que julgaram a solução de Pedro Américo para a pintura inverossímil. Nosso intuito aqui é o de adensar as teses de Véron, pois consideramos que elas foram empregadas por Gonzaga Duque, mas de forma incompleta. Em primeiro lugar, Véron deixou claro que não era partidário de nenhuma corrente e que tanto o desenho quanto a cor possuíam igual relevância:

“a pintura sem cor não seria mais pintura, e não é menos óbvio que a cor que não representa forma alguma não pode constituir uma arte” (Véron, 1878, p. 291). Porém, em relação à escultura, a arte pictórica permitiria uma melhor expressão do gesto, da expressão e da fisionomia. Continuou o pensador francês:

A pintura, pelo próprio fato de permitir o agrupamento, e de poder, através da perspectiva, aprofundar-se e estender-se até ao infinito, permite dar às ações uma intensidade e uma energia próprias de uma figura isolada. Os gestos violentos e raivosos, as atitudes instáveis e difíceis de aceitar em uma obra escultórica cabem perfeitamente na tela porque encontram a sua explicação na obra como um todo. Estamos longe de negar o movimento na escultura, especialmente em grupo, mas o próprio material que ela utiliza não se presta bem aos deslocamentos que a pintura permite nas ações violentas (Véron, 1878, p. 291, tradução nossa).¹⁵

Este trecho teria suportado o argumento de Gonzaga Duque, mesmo que o crítico brasileiro não o admitisse. Ao colocar a ênfase do movimento na “linha de direção em que se acham os cavalos” (Gonzaga Duque, 1995, p. 148), Gonzaga Duque corroborou Véron em sua análise. A linha de direção, em *Batalha do Campo Grande*, permitiu o agrupamento dos modelos, demarcou a perspectiva do quadro e descreveu o deslocamento do conjunto para uma direção específica. Mas o que chamou a atenção de Gonzaga Duque, ao que parece, foi a impressão de continuidade do movimento a partir de um momento estanque. Véron começou a tratar disso no longo trecho a seguir:

Compreendemos de fato que o pintor, tendo apenas à sua disposição um momento de duração, se esforça para extrair todo o efeito possível estendendo, por assim dizer, ao passado e ao futuro o gesto presente de seu personagem. O gesto não é um movimento parado, porque então se confundiria com a atitude; é um movimento que continua. O pintor que não dispõe do recurso para reproduzir diretamente esta continuidade é obrigado a fazê-la sentida, acrescentando à imobilidade forçada da atitude que ele substitui por gesto algo daquilo que é imediatamente precedido e daquilo que se seguirá imediatamente. É fácil perceber que essa atitude múltipla no mesmo momento não pode existir na realidade material. É portanto uma licença que o pintor se permite, só porque, acima da pura imobilidade material do momento por ele

escolhido, há a verdade superior da vida, que faz dessa imobilidade apenas um ponto imperceptível numa série de movimentos (Véron, 1878, p. 292, tradução nossa).¹⁶

Seria essa busca pela continuidade, pelo antes e o depois da imagem pictórica, que tanto animou Gonzaga Duque e talvez ele próprio nem tenha se dado noção disso. A tradução feita por ele de Véron é muito correta para o argumento de *A arte brasileira*. Mesmo assim, registramos aqui uma outra versão do texto que pode ampliar tanto o entendimento sobre as teses do pensador francês, quanto a síntese construída pelo crítico brasileiro.

O que acaba arruinando os desenhistas da imobilidade é um fato fisiológico recentemente descoberto pela ciência. Está agora demonstrado que a imagem impressa na retina persiste por bastante tempo; e que, conseqüentemente, o gesto, embora passando por uma série de atitudes sucessivas, permanece de uma só vez nos olhos, especialmente quando é rápido, e que, na realidade, a sucessão se transforma em verdadeira simultaneidade. Agora, o que o pintor deveria preferir, a realidade material ou realidade visual? O último obviamente, a menos que queiramos reduzir a arte à fotografia. Apoiar o contrário, ou seja, impor ao artista a obrigação de representar o movimento restrito, sob o pretexto de que ele só existe de fato para o pintor, que precisa registrá-lo em um único momento, é tão inteligente quanto proibir o pintor de levar em conta as modificações recíprocas que resultam nos tons da justaposição das cores (Véron, 1878, p. 296-297, tradução nossa).¹⁷

Embora hoje compreendamos bem as possibilidades pictóricas da fotografia, à época de Véron isso talvez ainda não estivesse claro. Por todo o século XIX, a fotografia foi utilizada primordialmente para a retratística, o que lhe restringia como mecanismo gerador de imagem. Por isso, a comparação da pintura com a fotografia foi pertinente para o argumento do filósofo francês. A fotografia retratística seria como um instantâneo, um momento congelado no tempo da própria imagem. Já a pintura era dinâmica; a inventividade do artista mexeria com a percepção de tempo e de espaço do observador, pois a pintura se prolongaria tanto em perspectiva (espaço), quanto em movimento (tempo). Seria essa percepção orgânica de tempo e espaço, movimento e perspectiva, que estaria na raiz da discussão de Gonzaga Duque. Ao abandonar

“as cediças linhas da composição acadêmica” (Gonzaga Duque, 1995, p. 151), Pedro Américo teria dado um salto entre seus contemporâneos.

Tão profunda foi a influência de Véron nessa análise de Gonzaga Duque que o brasileiro incorporou, à sua maneira, também a polêmica do francês com seu compatriota Charles Blanc (1813-1882). Véron considerava Blanc um idealista, pois este confiava que o estilo de um artista pertencia a ele próprio e não ao meio onde o artista se projetou - um indício sólido do positivismo no pensamento de Véron (1878, p. 159). Por outro lado, ao defender Pedro Américo das críticas sobre *A batalha de Avaí*, Gonzaga Duque sugeriu que os detratores do artista seriam “discípulos de Ch. Blanc” (Gonzaga Duque, 1995, p. 151) por não compreenderem toda a questão do movimento descrita acima.

HENRI HAVARD E ERNEST CHESNEAU: EM BUSCA DE UMA ARTE NACIONAL

Logo na introdução do capítulo Manifestação, vemos que Gonzaga Duque utilizou como epígrafe uma frase de Henry Havard (1838-1921) extraída de sua *Histoire de la peinture hollandaise* (1882): “*L’art, c’est la nation, c’est le peuple*”.¹⁸ (Havard apud Gonzaga Duque, 1995, p. 73). Como também se trata de uma citação incompleta, nos sentimos obrigados a resgatar todo o trecho escrito por Havard. Segue:

Esta é a história comum. Parece que um destino inescapável, que rege a vida de todos os povos, faz com que todos sigam o mesmo caminho; e sua vida parece sujeita, como a dos homens, a estes três períodos de juventude, força e senilidade aos quais tudo obedece neste mundo. Mas se o caminho é sempre o mesmo, está longe de ser o mesmo as produções que servem para controlá-lo. Dependendo do caráter de um povo, das suas aptidões, da sua energia e de suas tendências, seguindo sua genialidade em uma palavra, estes assumem uma forma especial, uma aparência particular. Expressão dos sentimentos, elas [as obras de arte] mantêm a marca e, através de suas linhas harmoniosas, podem-se ler as virtudes que presidiram o seu nascimento, bem como os defeitos que impediram ou modificaram seu desenvolvimento. Buffon disse que o estilo era o homem; com quanto ainda mais razão se poderia dizer: “**A arte é a nação, é o povo!**” [grifo nosso] Cada uma de suas manifestações artísticas é, na verdade, para toda a nação, como a síntese das

suas aptidões e dos seus pensamentos dominantes; é através disso que ela pode muitas vezes falar à posteridade e dizer-lhe: “Julga-me pelas provas que temos, isto é, pelas minhas obras”. Mais do que qualquer outro país, a Holanda nos fornece, graças à sua admirável escola de pintura, a demonstração desta grande lei (Havard, 1882, p. 9, tradução nossa).¹⁹

Havard também se mostrou um positivista convicto no trecho acima. Ao falar de um “destino inescapável, que rege a vida de todos os povos” (p. 9), o autor ligou-se ao pensamento determinista dos filósofos positivistas, que sempre procuravam as “leis naturais invariáveis” (Comte apud Löwy, 2018, p. 12) que regeriam todos os fenômenos. Também, ao trazer o “caráter de um povo, das suas aptidões, da sua energia e de suas tendências” (Havard, 1882, p. 9), Havard se coligou a todos os pressupostos teóricos de Taine discutidos anteriormente. O mais relevante seria que a arte de um povo é um reflexo do desenvolvimento histórico de um determinado povo. Aliás, não deve ser coincidência que ambos, Taine e Havard, analisando a arte dos Países Baixos sob o mesmo prisma filosófico, compartilhassem das mesmas conclusões.

No contexto de *A arte brasileira*, não deve ser difícil supor por que Gonzaga Duque escolheu Havard como epígrafe do seu segundo capítulo. Necessariamente, a citação a Havard é um complemento à metáfora da planta e da flor de Taine, que encerrou o capítulo Causas. Depois de analisar a “planta humana”, o povo brasileiro, havia chegado o momento de analisar a “flor”, a arte brasileira. E essa análise repousaria em dois critérios bem traçados no livro de Gonzaga Duque: “as virtudes que presidiram o seu nascimento, bem como os defeitos que impediram ou modificaram seu desenvolvimento” (Havard, 1882, p. 9).

Se a arte é um reflexo da nação, do povo que a cria, a epígrafe de Havard serviria também como um alerta para o leitor. Embora Gonzaga Duque fosse elogioso a vários artistas, e a várias obras ali citadas, o leitor de *A arte brasileira* não deveria esquecer que aqueles artistas, e aquelas obras de arte, foram produzidas em um meio bastardo, cercado de vícios e contingências que impediriam o seu pleno desenvolvimento.

Já no capítulo *Conclusão*, a grande preocupação

de Gonzaga Duque estava posta nos seguintes termos: poderíamos ter uma Escola Brasileira de pintura como as que houve na Holanda, na França e na Itália? O crítico analisou a situação desta forma:

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 (Gonzaga Duque, 1995, p. 259).

A citação indireta a Ernest Chesneau (1833-1890), erroneamente chamado de “Eduardo” Chesneau, indica não somente conhecimento, mas também a afinidade de Gonzaga Duque com os diversos pensadores associados ao positivismo. O livro de Chesneau citado em *A arte brasileira* foi *La peinture anglaise* (1882), em cujos primeiros parágrafos o pensador francês delineou sua definição de uma escola de pintura a partir da experiência da arte inglesa:

Com efeito, [escola] é geralmente utilizado para designar um conjunto de tradições e processos, uma técnica, um gosto particular pelo desenho, um gosto igualmente particular pelo colorido, contribuindo para a expressão de um ideal comum perseguido pelos artistas de uma mesma nação no mesmo período. Como tal, não existe uma escola inglesa, porque o que emerge de forma muito visível do estudo da pintura na Inglaterra é precisamente a ausência de qualquer tradição comum, é a independência absoluta e, por assim dizer, o isolamento de cada pintor. Não há vestígios de método ou de educação coletiva, de ensino oficial, de uma Academia como a de Roma, de uma escola de Belas Artes. A arte inglesa é uma arte livre e, pela sua própria liberdade, infinitamente variada, cheia de surpresas e iniciativas imprevistas. **Mas se, por uma questão de rapidez do discurso, confundirmos sob o nome de escola o conjunto de todas as manifestações individuais que representam a arte de um povo, e uma arte digna de história, certamente então existe uma escola inglesa** (Chesneau, 1882, p. 7-8, grifo nosso, tradução nossa).²⁰

No seu raciocínio, Chesneau argumentou que uma escola de arte não se estabeleceria apenas pela reunião de tradições pictóricas específicas, ou pela instrumentalização de um ensino formal de artes. Uma escola de arte se estabeleceria para além desses elementos porque ela representaria todo o povo, e porque seria “uma arte digna de história” (1882, p. 8). Significaria que esta seria uma arte digna de ser historicizada, de ser estudada pelas ciências humanas. Ao nosso juízo, a argumentação de Chesneau sobre a arte inglesa ressoa com o percurso metodológico de Taine sobre a arte dos Países Baixos. Em ambos os pensadores percebemos uma preocupação em associar a produção artística de um povo com o desenvolvimento material desse povo. Dessa forma, cria-se a ideia de que quanto mais desenvolvido o povo, mais desenvolvida seria a arte desse povo.

Em vista dos pressupostos teóricos apontados acima, Gonzaga Duque estaria diante de um dilema: o de historicizar uma arte brasileira, ou uma escola de artistas brasileiros, que não preencheria os requisitos para ser qualificada como tal. Conforme o crítico brasileiro demonstrou no capítulo *Causas*, e reiterou no capítulo *Conclusão*, o povo brasileiro herdou da colonização portuguesa vícios decadentistas e foi formado “de partes heterogêneas, quero dizer, de raças diferentes” (Gonzaga Duque, 1995, p. 258), sem que isso lhe trouxesse uma identidade própria.

Somado à formação sócio-histórica do Brasil, o estabelecimento da colônia Le Breton retirou de nossos artistas “a feição nativa e a originalidade” (Gonzaga Duque, 1995, p. 257). Educados na tradição pictórica francesa, sucedeu-se, a partir de Jean-Batiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, “uma geração de artistas mais instruídos talvez, porém menos habilidosos” (Gonzaga Duque, 1995, p. 257-258). Seguindo essa lógica, parece inevitável para Gonzaga Duque concluir que um povo sem características é incapaz de produzir uma arte nacional.

O POSITIVISMO E A SOCIEDADE DE CLASSES NO BRASIL

É sintomático que Taine, ao analisar a pintura nos Países Baixos, tenha dito que ela tenta reproduzir

a intimidade burguesa. Da mesma forma, vai ao encontro dessa premissa sua admiração ao sistema representativo parlamentarista, e a ideia de livre associação entre os indivíduos. Todos esses conceitos constituem os pilares do pensamento liberal clássico, onde estão calcadas as relações de produção no sistema capitalista.

Por isso, compreendemos que a adesão ao positivismo pode ser lido 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) a serem desempenhadas neste novo contrato social.

Essas obrigações especiais seriam construídas a partir da sociedade industrial que se desenvolvia na Europa. No entanto, essa sociedade industrial só se desenvolveria de forma plena, ordeira e progressiva a partir da “divisão que surgiu espontaneamente entre os empreendedores e os trabalhadores” (Comte, 1848, p. 154). A função dos capitalistas na sociedade de classes comteana seria a de “chefes temporais da sociedade moderna” (p. 154), como se fossem “os órgãos nutridores da Humanidade”. Por eles passaria a responsabilidade de “ou coletar e preparar os materiais necessários para a vida, ou distribuí-los por toda a parte” (p. 366-367). Aos trabalhadores, restaria apenas a reprodução material da vida a partir do seu trabalho. Para Comte, os trabalhadores deveriam “enxergar-se, moralmente, como servidores públicos, com funções de caráter especial e também geral” (p. 185).²¹

Sendo Comte muito favorável às classes abastadas, é aceitável supor que esse estrato social abarcasse o positivismo enquanto expressão ideológica dos seus interesses de classe. O autor brasileiro João Camilo de Oliveira Torres assinala essa percepção de forma muito objetiva:

A política de Comte era o reflexo da mentalidade comum da burguesia do século XIX. Nessas condições, adora a máquina e a ciência

experimental, que libertaram a sua classe das corporações e o liberalismo econômico que a enriquecera contra Deus e os nobres (como assinalam Max Weber, Sombart e Tawney). E, como as classes médias constituem verdadeiro centro da vida social, equidistantes como são da miséria e da opulência, ao mesmo tempo trabalhando e tendo conforto, possuem as ideias políticas mais sensatas (Torres, 2018, p. 169-170).

No Brasil, especificamente, 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 também de oficiais militares com formação técnica. No início do processo de ascensão desses novos elementos da sociedade brasileira, não havia um antagonismo aparente entre eles e a tradicional burguesia agrária. Havia, na verdade, uma acomodação de interesses entre esses setores. Como afirma Nelson Werneck Sodré (2002, p. 384): “O sonho do comerciante será, no fim das contas, o de afazendar-se. Quando não o de enobrecer, pelos títulos, ou pelo diploma acadêmico, ou pelo modo de viver”.

Entre as décadas de 1850 e 1870, essa acomodação enfrentou graves tensionamentos. A abolição do tráfico de escravizados, a expansão do crédito e o incremento da industrialização acelerou o processo de acumulação da burguesia urbana. Já a Guerra do Paraguai, apesar do seu sucesso militar, legou ao Brasil uma grave crise política. 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).

Enquanto representante dessa nascente burguesia brasileira, é natural que Gonzaga Duque quisesse demonstrar o avanço intelectual desse estrato social, vinculando-se a um sistema de ideias e valores que eram por eles compartilhados. O autor tinha esperança de que a arte brasileira, bem como a vida pública nacional, repercutisse o “desenvolvimento de uma nova política e de

ciências positivas” (Gonzaga Duque, 1995, p. 259) que já estavam em curso no seio dessa classe ascendente. Ao trazer as “ciências positivas” para o seu texto, Gonzaga Duque claramente tenta aproximar-se do sentido comteano do termo – que “foi adotado de forma ampla e poderia ser, com frequência, intercambiável com *científico*” (Williams, 2007, p. 321). Assim afirmou o próprio Comte em sua obra:

Estudando assim o desenvolvimento total da inteligência humana em suas várias esferas de atividade, desde o seu primeiro e mais simples desenvolvimento até os dias atuais, acredito ter descoberto uma grande lei fundamental, à que se está sujeito por uma necessidade invariável, e que me parece poder ser firmemente estabelecida, quer pelas provas racionais fornecidas pelo conhecimento de nossa organização, quer pelas verificações históricas resultantes de um exame cuidadoso do passado. Essa lei consiste em que cada uma de nossas principais concepções, cada ramo do nosso conhecimento, passa sucessivamente por três estados teóricos diferentes: o estado teológico ou fictício; o estado metafísico ou abstrato; o estado **científico ou positivo** (Comte, 1830, p. 3, grifo nosso, tradução nossa)²².

Compreendemos que Gonzaga Duque pode ser qualificado na esfera do intelectual orgânico, conforme teorizado pelo autor marxista italiano Antonio Gramsci. A atividade intelectual é uma extensão da atividade produtiva. Todos os seres humanos são capazes de atividade intelectual, mas alguns são destacados para exercer essa função em parceria com a classe dominante. A partir desse pressuposto, podemos compreender que:

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).

Para que a classe dominante de um determinado período pudesse criar os seus próprios intelectuais foi necessário cooptar, “pela assimilação e pela conquista ‘ideológica’” (Gramsci, 2001, p. 19), os intelectuais tradicionais do seu tempo. Inclusive,

Gramsci assegurou que:

[a] organização escolar (em sentido lato) nas sociedades que emergiram do mundo medieval indica a importância assumida no mundo moderno pelas categorias e funções intelectuais; assim como se buscou aprofundar e ampliar a “intelectualidade” de cada indivíduo, buscou-se igualmente multiplicar as especializações e aperfeiçoá-las (p. 19).

Esse teria sido o salto qualitativo dado pela burguesia em relação às classes dominantes precedentes. A aristocracia feudal e a eclesiástica possuíam interesses específicos, que não requeriam um maior grau de especialização. A primeira estava interessada na governança do estado e no monopólio da força, enquanto a segunda estava interessada na hegemonia filosófica e cultural da teologia cristã. A partir do momento em que a burguesia ascendeu enquanto classe dominante, escorada no modo de produção capitalista, ela assumiu, de um lado, o controle do estado e do monopólio da força, e, de outro, os aparatos de dominações filosófica e cultural.

Dessa forma, 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. A política, o direito, a economia tornaram-se ciências autônomas para uma ampla gestão do estado burguês. Da mesma forma, a arte e a estética obtiveram também a sua autonomia para que pudessem produzir e reproduzir o gosto da burguesia. Sobre a organização social dos intelectuais burgueses, Gramsci disse o seguinte:

Deve-se notar que a elaboração das camadas intelectuais na realidade concreta não ocorre num terreno democrático abstrato, mas segundo processos históricos tradicionais muito concretos. Formaram-se camadas que, tradicionalmente, “produzem” intelectuais; e elas são as mesmas que, com frequência, especializaram-se na ‘poupança’, isto é, a pequena e média burguesia fundiária e alguns estratos da pequena e média burguesia urbana. A diferente distribuição dos diversos tipos de escola (clássicas ou profissionais) no território “econômico” e as diferentes aspirações das várias categorias destas camadas determinam, ou dão forma, à produção dos diferentes ramos da especialização intelectual (Gramsci, 2001, p. 20).

Acreditamos que podemos encontrar um pouco da nossa própria realidade nessas linhas para, então, determinar que tipo de intelectual foi Gonzaga Duque. Nosso autor pertencia às camadas médias da sociedade carioca, teve acesso ao estudo das letras clássicas, e iniciou a sua carreira intelectual já bem cedo. Mas ele não estudou em um colégio de elite como o Colégio Pedro II, que formou justamente a elite intelectual que governou o Brasil até os primeiros anos da República. Ele se formou no Colégio Abílio, uma importante instituição de ensino carioca, mas que não gozava do mesmo prestígio do Colégio Pedro II. Podemos perceber que enquanto no Colégio Pedro II estudaram o Visconde de Taunay, Floriano Peixoto, Hermes da Fonseca e tantos outros, no Colégio Abílio estudaram Rui Barbosa, Castro Alves, Raul Pompeia e o próprio Gonzaga Duque.

Fica evidente que clivagens diferentes da classe dominante estudaram nos dois colégios. Enquanto a elite política e militar privilegiou o Colégio Pedro II, a elite cultural e bacharelesca privilegiou o Colégio Abílio. Aqui se apresenta cristalinamente o que Gramsci quis demonstrar: os diferentes tipos de escolas, assim como as diferentes aspirações dos membros das camadas burguesas, determinam os “diferentes ramos de especialização intelectual” (Gramsci, 2001, p. 20). Não é uma questão de acesso deficiente ao ensino, mas sim de uma divisão intrassocial do ensino. Extratos diferentes da classe dominante engajam-se em diferentes especializações, e isso seria determinado a partir de sua posição dentro da própria classe.

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. 21). 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” (p. 21). 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” (p. 21).

Visto que Gonzaga Duque não passou pelo Colégio Pedro II, muito menos pelas escolas de formação militar, ele não estava capacitado para participar da sociedade política. Sua formação o direcionou para participar do amplo corpo da sociedade civil, o que lhe permitiu disputar a opinião pública em torno de um consenso. De fato, essa seria uma definição precisa da atividade jornalística e da crítica de arte, que ele exerceu destacadamente por toda a vida.

Tudo isso demonstra que, junto com a nascente burguesia brasileira, nascia um conjunto de pensadores advindos dessa nova classe, dentre eles Gonzaga Duque, que se associavam àquilo que julgavam de mais avançado nas ciências sociais de sua época. Essa associação não foi em absoluto sem propósito, mas refletia o anseio dessa nova classe social brasileira, que buscava se afirmar a partir de suas próprias formulações políticas, como também estéticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os cruzamentos da arte com a política são sempre bem mapeados nos caminhos da história. Quer seja o rei Luís XIV a empregar os serviços de Gianlorenzo Bernini para a reforma do palácio do Louvre, quer seja o presidente Juscelino Kubitschek a encarregar Lúcio Costa e Oscar Niemeyer da construção de Brasília, arte e política sempre formaram um poderoso binômio para avançar interesses específicos. Conforme afirma Alexandre Ragazzi (2023, p. 15), “uma imagem [...] representa os valores morais de um povo, sua cultura, sua arte e história, ao mesmo tempo que pode revelar suas aspirações políticas ou suas crenças religiosas”.

Por outro lado, não há política sem ideologia. E, das forças que estruturam as relações sociais, a ideologia é, em grande medida, a mais incompreendida em seus efeitos concretos. Destutt de Tracy, no final do século XVIII, concebeu a ideologia como uma ciência das ideias distinta da metafísica (Cf. Williams, 2007, p. 212). Napoleão rendeu a conotação negativa que se tem hoje do

termo, “um sentido de teoria abstrata, não prática ou fanática” (Williams, 2007, p. 213). Ideologia entrou em definitivo no léxico político-filosófico a partir de Karl Marx, que a caracterizava como “uma versão invertida da realidade” (Williams, 2007, p. 213).

Marx, entretanto, analisava a ideologia com vistas para a luta de classes. A ideologia só se mostrava como uma versão invertida da realidade porque já surgia, no horizonte da história europeia, uma nova classe social que trazia consigo a mudança: o proletariado. Se não houvesse o proletariado, não haveria um agente histórico que desafiasse a ideologia burguesa. Por isso Marx também escreveu que “As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes” (Marx, 2007, p. 47). O que essa classe dominante busca é que suas ideias se tornem hegemônicas sobre as outras ideias do seu tempo. E não havendo quem lhes oponha, a sua versão invertida da realidade torna-se a realidade de fato.

No Brasil oitocentista, as contradições entre a burguesia e a classe subalternizada não eram agudas dessa forma. Nessa época, nossa burguesia lutava pela abolição da escravidão, por uma reforma no sistema de representação política e por uma modernização do Estado. Para avançar essa agenda, o antagonismo da nascente burguesia brasileira era com a aristocracia rural, não com a classe subalternizada. Em certo sentido, nossa burguesia era revolucionária e a gestão burguesa do estado brasileiro emancipou ela própria da tutela aristocrática, assim como emancipou as classes subalternizadas dos seus antigos algozes (Cf. Sodré, 1964, p. 172).

É nesse contexto que temos *A arte brasileira* e Gonzaga Duque. Escrito em 1888 por um jovem de 25 anos de idade, o livro e seu autor se encontravam em uma conjuntura de mudanças radicais do panorama brasileiro. Tendo o trabalho escravo sido abolido naquele mesmo ano, o país vivia o estertor do regime monárquico e o golpe republicano se avizinhava no horizonte. A burguesia brasileira estava em plena marcha, como partícipe fundamental dessas mudanças. Tomado isoladamente, *A arte brasileira* é somente um livro de historiografia e crítica da arte brasileira do século XIX. No conjunto dos fatos, ele é o manifesto de uma classe em ascensão. Gonzaga

Duque, enquanto agente da burguesia brasileira no âmbito cultural, foi instrumental para avançar os interesses dessa classe nas questões da arte.

REFERÊNCIAS

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

CHIARELLI, Tadeu Chiarelli. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: GONZAGA DUQUE, Luiz. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado das Letras, 1995. Disponível em: <https://www.academia.edu/43852224/Gonzaga_Duque_a_moldura_e_o_quadro_da_arte_brasileira>. Acesso em: 27 mai. 2024.

COMTE Auguste. **Cours de philosophie positive**. Tome premier. Paris: Rouen Frères, 1830.

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

ELECTRICAS. Chronica. **Pierrot**, Rio de Janeiro, Ano I, Nº 2, 13 de setembro de 1890, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/125741/10>>. Acesso em: 27 mai. 2024.

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

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Volume 2: Os intelectuais - O princípio educativo - Jornalismo. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HAVARD, Henry. **Histoire de la peinture hollandaise**. Paris: A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 1882. Disponível em: <<https://archive.org/details/histoiredelapein00hava>>. Acesso em: 27 mai. 2024.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. Gonzaga Duque e a crítica de arte francesa. **Academia.edu**, 2013. Disponível em <https://www.academia.edu/15782107/2013_Gonzaga_Duque_e_a_critica_de_arte_francesa>. Acesso em: 10 set. 2024.

LINS, Ivan. **História do Positivismo no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

LINS, Vera. **Novos pierrôs, velhos saltimbancos**: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século

XIX. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

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

MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

NABUCO, Joaquim. O abolicionismo. In: MELLO, Evaldo Cabral de (Org.). **Joaquim Nabuco Essencial**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

RAGAZZI, Alexandre. Introdução. In: CHANTELOU, Paul Fréart de. **Diário do Cavaliere Bernini à França**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2023.

SANTOS, Carlos. Passe-Partout. L. GONZAGA DUQUE ESTRADA. **Guanabara**: Hebdomadario Critico, Litterario e Noticioso, Rio de Janeiro, Ano I, Nº 5, 21 de junho de 1883, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/105104/24>>. Acesso em: 30 jun. 2024.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Burguesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

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

TAUNAY, Alfredo D'Escragnoille Taunay, visconde de. **Memórias**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

TORRES, João Camilo de Oliveira. **O positivismo no Brasil**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.

VERMEERSCH, Paula Ferreira. Inícios de A Arte Brasileira, de Gonzaga Duque, em Guanabara. In: **Imagem**: Revista de História da Arte, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 42-53, 2024. Disponível em: <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/16217>>. Acesso em: 8 fev. 2024.

VÉRON, Eugène. **L'Esthétique**. Paris: C. Reinwald et Cie., 1878.

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

Notas

1 Este artigo é um produto da pesquisa de mestrado em andamento do autor desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA-UERJ), sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Ragazzi.

2 Na dissertação de mestrado, em construção, e com o título homônimo a este artigo, debruço-me sobre o tema.

3 “E a semana?,... Zut! política, política, sempre política” (Electricas, 1890, p. 2).

4 O Arquivo Gonzaga Duque foi doado pela neta do crítico, Maryssol Duque Araújo, e guarda suas correspondências pessoais, documentos, rascunhos e anotações de trabalhos intelectuais. Todo o arquivo encontra-se digitalizado e disponível para consulta no link: <<https://www.docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?bib=GonzagaDuque&pagfis=1570>>.

5 “Esta é, neste país, a planta humana; nos resta agora analisar a arte, que é a sua flor” (tradução nossa). No caso das citações de Gonzaga Duque, manteremos a forma original que o autor faz a citação em seu livro, em francês, e colocaremos a tradução para língua portuguesa em nota de rodapé. Informamos que todas as traduções neste artigo foram feitas por mim.

6 No original: “Selon notre méthode, nous allons d’abord étudier cette histoire intime et préalable qui explique l’histoire extérieure et finale. Je vous montrerai d’abord la graine, c’est-à-dire la race avec ses qualités fondamentales et indélébiles, telles qu’elles persistent à travers toutes les circonstances et dans tous les climats ; ensuite la plante, c’est-à-dire le peuple lui-même avec ses qualités originelles, accrues ou limitées, en tout cas appliquées et transformées par son milieu et son histoire ; enfin la fleur, c’est-à-dire l’art, et notamment la peinture, à laquelle tout ce développement aboutit”.

7 No original: “la finesse et la noblesse sculpturales” (p. 4) ; “Le corps est le plus souvent grand, mais charmante à gros coups ou rentassé, lourd et sans élégance” (p. 4) ; “bosselés, avec des pommettes saillantes et des mâchoires marquées” (p. 4) ; “ils peuvent rester fixes pendant des heures, entières en tête à tête avec leur pensée ou leur pipe” (p. 8) ; “la matière et la masse y semblent prédominer sur le mouvement et sur l’âme” (p. 5).

8 No original: “les douceurs de la politesse, les satisfactions de la vanité, les sensualités de l’amour” (p. 11) ; “est moins sujet à l’impatience et aux éclats déraisonnables” (p. 13) ; “ce sont les plus grands travailleurs du monde ; à cet égard, pour les choses de l’esprit, nul n’égale les Allemands” (p. 14).

9 No original : “Chez les peuples germaniques, on s’associe, non pour parler, mais pour agir; la politique est une affaire qu’il faut mener à bien ; on y porte l’esprit des affaires ; la parole n’est qu’un moyen ; l’effet, même lointain, est le but. Ils se subordonnent à ce but, ils sont pleins de déférence pour les personnes qui le représentent. Chose unique! ici les gouvernés respectent les gouvernants; quand ceux-ci sont mauvais,

on leur résiste, mais légalement, avec patience, et si les institutions sont défectueuses, on les redresse peu à peu, sans les casser. Les pays germaniques sont la patrie du gouvernement parlementaire et libre : vous le voyez établi aujourd’hui en Suède, en Norvège, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, en Prusse, même en Autriche ; les colons qui défrichent l’Australie et l’ouest de l’Amérique l’y implantent avec eux ; si brutaux que soient ces nouveaux venus, il y prospère à l’instant et il y persiste sans peine”.

10 No original: “Agir en corps sans que personne opprime personne, voilà un talent tout germanique” (p. 19) ; “ils ont fait fléchir l’autorité officielle de l’Église devant la conviction personnelle de l’individu” (p. 22).

11 No original: “pour se fabriquer un sol habitable et se changer en un peuple civilisé” (p. 29) ; “tout positif et tout pratique; de rêver [...] de voyager parmi les chimères de la fantaisie et les systèmes de la métaphysique” (p. 30).

12 No original: “représentation crue et complète de la vie réelle”.

13 No original: “En pays fertile et riche, parmi des mœurs joviales, devant des figures pacifiques, bonasses ou florissantes, ils trouveront des modèles conformes à leur génie. Presque toujours ils peindront l’homme pourvu de bien-être et content de son sort. S’ils l’agrandissent, ce sera sans l’élever au-dessus de sa vie terrestre. L’école flamande du XVII^e siècle ne fait qu’élargir ses appétits, ses convoitises, sa force et sa joie. Le plus souvent ils le laisseront tel qu’il est : l’école hollandaise se borne à reproduire la quiétude de l’appartement bourgeois, le confortable de l’échoppe ou de la ferme, les gaietés de la promenade et de la taverne, toutes les petites satisfactions de la vie paisible et réglée. Rien de plus convenable à la peinture; trop de pensée et d’émotion lui nuit”.

14 No original: “l’état des mœurs et de l’esprit est le même pour le public et pour les artistes; ils ne sont pas des hommes isolés”.

15 No original: “Le tableau, par cela même qu’il permet le groupement, et qu’il peut, par la perspective, se creuser et s’étendre à l’infini, permet de donner aux actions une intensité et une énergie que supporte difficilement une figure isolée. Les gestes violents et emportés, les attitudes instables, difficilement acceptables dans l’œuvre sculptée, sont parfaitement à leur place sur une toile, parce qu’ils y trouvent leur explication dans l’ensemble de l’œuvre. Nous sommes loin de refuser le mouvement à la sculpture, surtout dans les groupes, mais la matière même qu’elle emploie se prête mal aux dislocations que permet la peinture dans les actions violentes”.

16 No original: “On comprend en effet que le peintre, n’ayant à sa disposition qu’un moment de la durée, s’efforce d’en tirer tout l’effet possible en étendant pour ainsi dire au passé et à l’avenir le geste présent de son personnage. Le geste n’est pas un mouvement arrêté, car alors il se confondrait avec l’attitude; c’est un mouvement qui se continue. Le peintre, qui n’a pas la

ressource de reproduire directement cette continuité, a pour devoir de la faire sentir, en ajoutant à l'immobilité forcée de l'attitude qu'il substitue au geste quelque chose de celle qui a immédiatement précédé et de celle qui suivra immédiatement. On conçoit facilement que cette attitude multiple dans un même moment ne saurait exister dans la réalité matérielle. C'est donc une licence que se permet le peintre, uniquement parce qu'au-dessus de la réalité parement matérielle de l'immobilité du moment choisi par lui, il y a la vérité supérieure de la vie, qui fait que cette immobilité n'est qu'un point imperceptible dans une série de mouvements”.

17 No original: “Ce qui achève de ruiner la thèse des dessinateurs de l'immobilité, c'est un fait physiologique récemment découvert par la science. Il est aujourd'hui démontré que l'image imprimée sur la rétine y persiste pendant un temps assez long; que, par conséquent, le geste, bien que passant par une série d'attitudes successives, demeure tout entier à la fois dans l'œil, surtout quand il est rapide, et que, en réalité, la succession se transforme en une simultanéité véritable. Or, que doit préférer le peintre, de la réalité matérielle ou de la réalité visuelle? La dernière évidemment, à moins qu'on ne veuille réduire l'art à la photographie. Soutenir le contraire, c'est-à-dire imposer à l'artiste l'obligation de représenter l'attitude arrêtée, sous prétexte qu'elle seule existe en fait, puisque la peinture ne dispose que d'un moment unique, est juste aussi intelligent que d'interdire au peintre de tenir compte des modifications réciproques qui résultent pour les couleurs de la juxtaposition des tons”.

18 “A arte, é a nação, é o povo” (tradução nossa).

19 No original: “Telle est la commune histoire. Il semble qu'une destinée inéluctable, gouvernant la vie de tous les peuples, leur fasse parcourir à tous le même chemin ; et leur vie paraît sujette, comme celle des hommes, à ces trois périodes de jeunesse, de force et de sénilité auxquelles tout obéit en ce monde. Mais si la marche est toujours la même, il s'en faut que les productions, qui servent à la contrôler, se ressemblent. Suivant le caractère d'un peuple, ses aptitudes, son énergie et ses tendances, suivant son génie en un mot, celles-ci revêtent une forme spéciale, un aspect particulier. Expression de ses sentiments, elles en conservent la marque, et à travers leurs lignes harmonieuses, on peut lire les vertus qui ont présidé à leur naissance, aussi bien que les défauts qui ont entravé ou modifié leur essor. Buffon a dit que le style c'était l'homme ; avec combine plus de raison encore pourrait-on dire : “L'Art, c'est la nation, c'est le peuple !” Chacune de ses manifestations artistiques est, en effet, pour la nation entière, comme la synthèse de ses aptitudes et de ses pensées - dominantes ; c'est par là qu'elle peut souvent parler à la postérité et lui dire : “Jugez-moi preuves en main, c'est-à-dire sur mes œuvres”. Plus qu'aucun autre pays, la Hollande nous fournit, grâce à son admirable école de peinture, la démonstration de cette grande loi”.

20 No original: “En effet, il sert généralement à désigner un ensemble de traditions et de procédés, une technique, un goût particulier dans le dessin, un sens de la couleur également particulier concourant

à l'expression d'un idéal commun poursuivi par les artistes d'une même nation dans le même temps. A ce titre, il y a une école flamande, une école hollandaise, une école espagnole, il y a diverses écoles en Italie, il y a une école française ; mais il n'y a pas d'école anglaise. Il n'y a pas d'école anglaise, car ce qui ressort très visiblement de l'étude de la peinture en Angleterre, c'est précisément l'absence de toute tradition commune, c'est l'indépendance absolue et pour ainsi dire l'isolement de chaque peintre. On n'y trouve nulle empreinte d'une méthode ou d'une éducation collective, d'un enseignement officiel, d'une Académie à Rome, d'une École des beaux-arts. L'art anglais est un art libre et, à raison de sa liberté même, infiniment varié, plein de surprises et d'initiatives imprévues. Mais si, pour la rapidité du discours, on confond sous le nom d'école le faisceau de toutes les manifestations individuelles qui représentent l'art d'un peuple, et un art digne de l'histoire, certes alors il y a une école anglaise”.

21 No original: “division spontanée qui s'y est graduellement accomplie entre les entrepreneurs et les travailleurs” (p. 154) ; “les chefs temporels de la société moderne” (p. 154) ; “soit qu'ils recueillent et préparent les matériaux assimilables, soit qu'ils les distribuent partout” (p. 366-367) ; “peuvent se borner à se considérer moralement comme de vrais fonctionnaires publics à la fois spéciaux et généraux” (p. 185).

22 No original: “En étudiant ainsi le développement total de l'intelligence humaine dans ses diverses sphères d'activité depuis son premier essor le plus simple jusqu'à nos jours, je crois avoir découvert une grande loi fondamentale, à laquelle il est assujéti par une nécessité invariable, et qui me semble pouvoir être solidement établie, soit sur les preuves rationnelles fournies par la connaissance de notre organisation soit sur les vérifications historiques résultant d'un examen attentif du passé. Cette loi consiste en ce que chacune de nos conceptions principales chaque branche de nos connaissances, passe successivement par trois états théoriques différents: l'état théologique, ou fictif; l'état métaphysique, ou abstrait; l'état scientifique, ou positif”.

SOBRE O AUTOR

Thiago Herdy é mestrando em História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA/UERJ). Graduado em História da Arte pelo Instituto de Artes da mesma universidade (IART/UERJ). Atuou como arte-educador da Casa Museu Eva Klabin (RJ), auxiliando na formulação e execução de atividades práticas e artísticas para o público. Bolsista FAPERJ desde 2023. E-mail: thiagoherdy@yahoo.com.br