

3.

A problemática da caricatura em Hogarth

3.1. Os *modern moral subjects*, a inovação de Hogarth

A consideração mais detalhada do pintor e gravurista inglês William Hogarth (1697 - 1764) nessa investigação se faz com o objetivo de demonstrar sua importância na definição e na natureza das questões envolvidas na caricatura. Isso é possível através de uma aproximação com a obra do pintor, tendo como ponto de partida sua inserção no debate literário da primeira metade século XVIII inglês, quando estão sendo fixadas as bases do romance e do drama modernos. A relação não é fortuita, mas sugerida pelo próprio Hogarth, que remete seu público à leitura do prefácio de *Joseph Andrew*, escrito em 1742 por Henry Fielding, onde se encontra aquilo que o pintor considera a definição correta de caricatura.

No contexto iluminista em que Hogarth se encontra, acreditamos que a deformação caricatural constituía uma ameaça à crença no aperfeiçoamento da sociedade através da instrução moral veiculada pela arte. Que utilidade pode ter um tal procedimento, um desvio ao mesmo tempo ético e estético, que divorcia o homem de sua natureza (seja boa ou má), enviando-lhe para o monstruoso e não-natural? A caricatura, produzindo a dessemelhança do retratado consigo, contém a possibilidade aterradora de retirar o homem da sua humanidade. No âmbito das Luzes, em que o progresso e aperfeiçoamento da sociedade são a base do projeto de felicidade futura do homem, a caricatura era vista como um recurso inútil e até destrutivo, que não se resignava à verossimilhança, e cujo significado apenas começara a emancipar-se do universo mágico ameaçador em que se inscrevia, como explicaram Gombrich e Kris.

Nesse sentido, a oposição de fundo repousa sobre o par caricatura-fisionomia, que, apesar dos esforços de Hogarth, são termos que não podem ser tomados como mutuamente exclusivos, pois isso significaria recusar a vizinhança original entre a pesquisa fisionômica, a caricatura e, ainda, a incorporação do grotesco na pintura, como essa arte seria, mais tarde, definida por Charles Baudelaire.¹ A proposição moral de Hogarth, configurada pictoricamente na oposição *character*/caricatura, levou entretanto à fusão das cenas morais com a

¹ A definição está no ensaio *Da essência do riso e, de modo geral, do cômico nas artes plásticas*, de 1855, que será discutido em um capítulo subsequente.

caricatura, contrariando a expectativa do artista. Nada podia ser mais contrário ao desejo do fisionomista, cujo objetivo era sondar a natureza humana, desvelando seus vícios e realçando suas virtudes para a melhor instrução do público. Os desdobramentos extremos do embate aí iniciado aparecerão mais tarde em Baudelaire – no centro delas, mais uma vez, a caricatura. Daí a relevância de uma reflexão sobre por que Hogarth desprezava cuidadosamente a novidade artística de Carracci.

Hogarth – que Gombrich situa entre Leonardo e Le Brun, de um lado, e Töpffer, de outro – exemplifica o caso em que a arte cômica apresenta-se como um campo de experimentação apto a atingir o mesmo nível de grandeza da arte canônica. Como afirmava o pintor, ao criar tipos, a arte cômica estava realizando algo semelhante ao que fizera Rafael. A liberdade de que a arte humorística desfrutou, como acentuara o historiador da arte inglês, deu-lhe enorme vantagem, em termos experimentais, sobre o artista *sério*. O papel da expressão fisionômica neste contexto foi fundamental.

O posicionamento crítico de Hogarth a respeito da caricatura nos coloca em contato com os debates intelectuais e artísticos travados na primeira metade do século XVIII inglês. A caricatura era um tema combatido por Hogarth, e sua primeira argumentação fora feita indiretamente através das palavras de Fielding. O crítico literário Ronald Paulson desenvolve outro argumento, que pode auxiliar no mapeamento do problema da caricatura.² Para ele, as conexões entre sátira, paródia e romance tornam a produção de Hogarth singular e indissociável das criações literárias que se apresentam sob o novo rótulo *romance*. A base conceitual das produções de Hogarth e Fielding encontra-se, como veremos, nas formulações estéticas desenvolvidas por Joseph Addison em seu *Pleasures of the Imagination*, de 1712, cujas idéias colocaram em cena a “estética do novo e do incomum”. Essas qualificações comporiam uma outra noção de beleza, diferente da estética de Shaftesbury, contemporâneo de Addison, e também distinta da estética do sublime, que seria desenvolvida por Edmund Burke já na segunda metade do século. O *novo* de Addison se apresentaria como anti-idealista e contrário ao culto da beleza clássica.

² Cf. PAULSON, R. *The Beautiful, Novel, and Strange. Aesthetics and heterodoxy*, passim.

No seu próprio tratado sobre a beleza, Hogarth repercute as idéias de Addison, formulando uma teoria na qual o novo, o variável e o que está diretamente ao alcance dos sentidos formam a base da experiência do belo – não mais aquele das estátuas gregas, mas algo que vive e respira, ao alcance do artista e do espectador. A rejeição à beleza clássica, contudo, não se faz inteiramente em Hogarth. Ao contrário, ele conhecia e dominava a técnica dos grandes mestres, e pretendia que suas pinturas e gravuras fossem vistas como uma arte séria. Contudo, seus *modern moral subjects* ou *progresses* são novos ao público: um tipo de dramatização pictórica, centralizada num protagonista nada canônico, representando de modo satírico o apogeu e a decadência desse personagem (uma prostituta ou um libertino, nos exemplos das seqüências *The Harlot's Progress* e *The Rake's Progress*). Algo certamente diverso do ideal de beleza de Shaftesbury, pois não se endereçava ao *connaisseur* desinteressado e, desse ponto de vista, parecia não estimular uma instrução virtuosa do espectador.

Como esclarece Paulson, Hogarth manteve contato com o público que freqüentava as *coffee houses*, as feiras e o teatro, o que teria determinado no jovem artista convicções religiosas, políticas e artísticas heterodoxas. Em particular, uma forma especial de deísmo, na qual um Deus distante não se envolve com as dificuldades das vidas humanas, seria a chave para a compreensão de séries como *The Harlot's Progress*.

Para Paulson, as gravuras parodiam imagens da vida e da paixão da Virgem feitas por Dürer, por exemplo. Em outras gravuras, o estudioso aponta casos de uma crítica à hierarquia religiosa que seriam considerados blasfêmias em seu tempo e poderiam ter condenado Hogarth à execução. Paulson, entretanto, acredita que o artista fora poupado da condenação religiosa porque a maior parte do público não compreendia todas as referências contidas naquelas imagens inovadoras.

A rejeição de Hogarth à imitação dos mestres e a desobediência aos ideais clássicos seria por sua vez correlata à recusa de Fielding à elaboração de enredos inspirados pela tradição mítica ou bíblica. Ambos, a seu modo, voltaram-se para a sociedade inglesa de seu tempo, produzindo sobre esta um retrato – literário ou pictórico – marcado pela verve cômica e por uma interpretação fincada na tradição satírica, especialmente a de Jonathan Swift.

A idéia de *novel*, desenvolvida por Fielding, parece ao especialista em Hogarth uma especial adesão ao *new*. Um *novo* atento, contudo, aos limites da moral e da realidade. Um novo, em suma, controlado pelos valores vigentes. Para Addison, a imitação dos modelos do passado deveria ser substituída pela exploração imaginativa do presente, com o objetivo de suprir o entendimento e de permitir a criação de algo novo. O novo e o incomum – que eram as fontes da beleza segundo Addison – conferem à experiência estética um elemento de efeito inesperado: uma nova idéia pode sempre ser retirada do mundo sensível e imediato, preenchendo a alma com a “agradável surpresa”.

Os motivos hogarthianos, despidos de heroísmo e idealismo, estavam sendo igualmente explorados por Fielding. O intercâmbio entre os dois não está indicado, então, apenas pela convite de Hogarth à leitura do prefácio escrito na estréia como romancista. No romance *Tom Jones*, Fielding havia feito menções nominais a Hogarth, além de explorar uma dicção naturalista e satírica nos personagens e de enfatizar o elemento surpresa nos seus enredos. A centralidade atribuída a Hogarth por Paulson – que fez do pintor e gravurista objeto de estudo de toda a sua carreira – pode (e deve) ser relativizada, embora esse não seja o objetivo aqui desejado. Importa manter em destaque que as relações entre Hogarth, Fielding e Addison se amparam no jogo entre *novel*, o gênero de prosa literária, e *Novel*, escrito com maiúscula para realçar essa diferença, referido à categoria *new*, retirada dos ensaios publicados no *The Spectator*. Essas relações resultam interessantes para que se compreenda o contexto de experimentação plástica e literária do século XVIII para além dos grandes paradigmas estéticos fixados por Shaftesbury e, posteriormente, Burke.

Com essa força, a caricatura chegaria à França, onde atingiu uma qualidade e uma importância inegáveis. Reconhecendo sua importância, Diderot incluiu a caricatura na *Encyclopédie*. Essa inclusão, entretanto, mostrou-se ainda presa das tensões que já se percebiam no movimento hogarthiano. Trata-se de ver como essa assimilação se fez, em parte reproduzindo os limites já apontados pela observação da adequação e da invenção autorizadas à arte; trata-se ainda de verificar que, fora do âmbito da pintura, a caricatura já despontava como uma possibilidade efetiva de experimentação estética, como um desafio estimulante ao pensamento.

A presença de Hogarth na maior parte das histórias da caricatura é curiosa. Suas obras, sem dúvida, constituem um registro visual único do século XVIII inglês, com foco especial em Londres, representada através de cenas e personagens em um modo novo, plástico e discursivo. Sua produção estabelece uma ponte até então inédita com a atividade literária de seu tempo: suas gravuras eram uma espécie de contrapartida de personagens e situações presentes nos *novels* de contemporâneos. Pela força dessa imagens, o nome tornou-se adjetivo: *Hogarthian*. Popular – na medida em que se compreende o público ao qual se dirigiu o artista, Hogarth teve papel central na própria formação dessa audiência, na valorização do gosto do público, e, ainda, na interpretação crítica que ofereceu dessa platéia.

O fato de explorar um novo tratamento visual em suas pinturas e gravuras, a iniciativa de vender suas estampas diretamente ao público através de assinaturas, a escolha de temas considerados impróprios pela arte oficial, e, sobretudo, a investigação fisionômica do caráter de seus personagens – cujas expressões e gestos revelam intenções e enredos vívidos e singulares – garantiram o lugar do artista nos tratados sobre caricatura. Porém, Hogarth não foi um caricaturista. Ao contrário, rejeitava a técnica italiana e procurou fundamentar a natureza da sua experiência artística recorrendo à caricatura como contra-exemplo.

O desprezo expressava, antes de mais nada, a decidida oposição de Hogarth a uma atividade artística associada à nobreza, cujo aprendizado incluía-se na formação de todo o cavalheiro bem-nascido. Hogarth, de fato, queria diferenciar-se da moda dos desenhos de caricatura, lançando-se numa sondagem séria do caráter humano. Como lembra Gombrich, o artista percebera a similaridade entre as primeiras garatujas infantis e as bem-sucedidas caricaturas feitas por amadores:

“Seus olhos, aguçados pelo medo da competição que ameaçava expulsar seus *comic characters* da estima do público, perceberam outro traço essencial da caricatura, a ‘ausência do desenho’, como ele chamou. Uma deliberada ou incidental renúncia à habilidade acadêmica implicada nessas simplificações dos retratos de zombaria.”³

³ KRIS, E. e GOMBRICH, E., *The Principles of Caricature*, p. 192.

Por outro lado, confrontado pela caricatura, Hogarth acabou por criar uma nova definição do termo – sucedendo às definições do próprio Carracci e de Baldinucci. E, embora tenha descartado a técnica, o artista deu-lhe um impulso fundamental: “A caricatura chegou à Inglaterra como uma piada mais ou menos sofisticada, na descrição do próprio Hogarth. Quando deixou a Inglaterra para conquistar o mundo, ela se tornara não só uma forma de arte, mas uma arma.”⁴

Como avalia Gombrich, em suas pinturas e nas séries de gravuras, Hogarth seguiu a tradição das imagens morais pedagógicas de fins da Idade Média, que ainda sobreviviam na arte popular, num novo espírito certamente não religioso. Por outro lado, assinala ainda o historiador da arte, os recursos expressivos assimilados da arte pictórica holandesa e, também, a própria técnica de gravura já tão desenvolvida na Holanda, tiveram papel central na arte hogarthiana, pautada por um “conhecimento surpreendente do coração humano, do comportamento humano e da expressão humana.”⁵

Nascido numa família de poucos recursos, cedo Hogarth viu-se forçado a ganhar seu próprio sustento, pois tinha apenas 14 anos quando o pai fora condenado a oito anos de reclusão pelo não pagamento de uma dívida. Escolheu aprender o ofício de gravador, atividade que se mostrava relativamente rentável na época. Mas, em vez de terminar sua formação, decidiu abrir sua própria loja de gravuras, passando a viver de pequenos trabalhos comerciais a partir de 1720. No mesmo ano, começou a frequentar a Academia de Saint Martin’s Lane e o estúdio do pintor Sir James Thornhill, em Covent Garden, com cuja filha mais tarde se casaria. Mantinha-se, no entanto, contrário aos métodos de ensino tradicionais: discordava da ênfase na cópia dos modelos clássicos, e preferia desenhar de memória ou a partir da observação direta. O artista deixou a academia e passou a dedicar-se cada vez mais à atividade gráfica. A decisão foi acertada, de acordo com o biógrafo John Nichols,⁶ o mercado de arte prosperava, a gravura era uma opção mais barata e de forte apelo popular.

Em 1721, seguindo a tendência de gravuras satíricas, Hogarth publica *The South Sea Scheme* [Fig.3], em que ironiza a agitação causada pela chamada *South Sea Bubble*, o famoso escândalo financeiro da época. Operando desde 1711, A

⁴ GOMBRICH, E., *Caricature*.

⁵ Ibid.

⁶ *The Works of William Hogarth*, organizado pelo Reverendo John Trusler, contém as anedotas sobre o autor recolhidas por John Hogarth e John Nichols, 1780 [?].

South Sea Company contraíra boa parte da dívida nacional junto ao Banco da Inglaterra com o apoio do partido *whig*, a facção governamental controlada pelo poderoso ministro Robert Walpole. Com a quebra da companhia em 1720, comprovou-se o suborno de políticos ligados a Walpole e ao rei. O impacto da falência foi devastador para a economia: levou famílias inteiras à ruína, e mesmo integrantes da igreja que haviam investido foram colhidos pelo desastre. A imagem criada por Hogarth – um carrossel – representa justamente a corrupção generalizada na classe política inglesa.



Fig. 3 – The South Sea Scheme, 1720.

A partir da peça *The Beggars' Opera*, de 1728, de John Gay, Hogarth produz seis pinturas. O espetáculo, que chegou a alcançar 62 apresentações, era uma paródia da ópera italiana: entremeada por canções e mostrando um enredo extravagante, criticava a falsa moral dos políticos da época. A série gravada [Fig.4] também obteve grande sucesso e marcaria uma mudança de rumo na carreira de Hogarth, em razão da mistura entre elementos considerados inferiores e deselegantes e elementos da grande arte. Como no espetáculo teatral, a gravura

explorava o humor resultante da presença de personagens da vida cotidiana, como criminosos e prostitutas, parodiando a afetação das maneiras da aristocracia.



Fig.4 - *The Beggar's Opera Burlesqued*, 1731.

Em 1732, Hogarth edita *The Harlot's Progress* [Figs.5a,5b,5c], a primeira série dos seus chamados *modern moral subjects*. A experiência era inovadora porque, pela primeira vez, um artista apresentava ao público imagens que contavam uma história sem recorrer a um texto de referência: não havia material literário que descrevesse a ascensão e queda de Moll Hackabout – a jovem que chega a Londres, torna-se prostituta e acaba morrendo de sífilis. Uma fonte indireta estava estabelecida: algumas histórias com esse mesmo tema eram bastante populares, sendo a mais célebre *Moll Flanders*, escrita em 1722 por Daniel Defoe, que já havia trazido ao público enredos igualmente escandalosos e picantes. Mas outra matriz desempenhava um papel inédito: a vida real. Era muito conhecida em Londres a história de Kate Hackabout que fora presa e condenada por prostituição pelo magistrado puritano John Gonson. As fisionomias eram

reconhecidas pelo público, embora os nomes fossem modificados ou ocultados, para a segurança do próprio Hogarth. Séries como essa traziam uma experiência inédita para o observador, que era convidado a realizar uma interpretação de cada cena a partir de sua observação individual e de sua experiência coletiva no cotidiano social.



Fig. 5 a – The Harlot's Progress, prancha 1, 1732.
Atraída por uma alcoviteira



Fig. 5 b – The Harlot's Progress, prancha 4, 1732.
Cena em Bridewell.



Fig. 5 c – The Harlot's Progress, prancha 5, 1732.
Morre enquanto os médicos discutem.

The Rake's Progress [Figs.6a,6b,6c], de 1735, contava, por seu turno, a vida de um aristocrata dissoluto, desde sua fase de maior prestígio até a prisão e posterior internação no Hospital de Bethlehem (Bedlam, um hospício, na verdade), inteiramente louco em consequência da sífilis. O personagem hogarthiano chamava-se Tom Rakewell, e supõe-se que tenha sido uma resposta humorística ao interesse do público pelas peripécias de Francis Chartres, um grande amigo do todo-poderoso Ministro Robert Walpole. O coronel Chartres, um conhecido libertino, fizera fortuna durante a *South Sea Bubble*. Em 1730, fora condenado por estupro e sentenciado à morte. Devido aos laços com o ministro, entretanto, logo recebe o perdão real. Inúmeros panfletos circularam contando o episódio e afirmando que Walpole teria sido regamente recompensado por salvar o amigo da condenação. Segundo o biógrafo John Ireland, Hogarth incluiu o retrato de Chartres na primeira prancha da série *The Harlot's Progress*.⁷

⁷ TRUSLER, J., *The Works of William Hogarth*, p. 39-40.



Fig. 6 a – The Rake's Progress, prancha 2, 1735.
Entre artistas e professores.



Fig. 6 b – The Rake's Progress, prancha 4, 1735.
Preso por dívidas.



Fig. 6c – The Rake's Progress, prancha 7, 1735.
Cena da prisão.

A série ganhou tal popularidade que logo começaram a surgir cópias piratas. Isso levou Hogarth a lançar-se numa campanha junto ao Parlamento, exigindo que artistas e gravadores desfrutassem da mesma proteção de direitos autorais já garantida aos escritores desde 1709. A iniciativa resultou no *Engravers Copyright Act*, aprovado pelo rei, em 15 de maio de 1735.⁸

A precaução de Hogarth resultou na ascensão da gravura satírica como produto comercial viável, inibindo o plágio e a falsificação entre vendedores de gravuras e ajudando a estabelecer um grupo de artesãos locais competentes. A tradição de gravuras desse tipo remontava ao início do século XVII: paródias de pinturas oficiais envolvendo políticos influentes ou alegorias à maneira holandesa já circulavam entre os ingleses. As xilogravuras apareceram em pasquins e panfletos no final da década de 1630, durante o breve período de tolerância após a execução de Carlos I. Já as impressões em cobre, em pranchas avulsas, tinham mais qualidade e circulavam em maior número.

Além dessas estampas satíricas, de acabamento mais duvidoso, outro gênero estava destinado a cativar o público. A caricatura, como já foi dito, era a sofisticada novidade italiana, familiar aos cavalheiros ingleses que completavam

⁸ HILL, D. (ed.), *The Satirical Etchings of James Gillray*, p. XII-XIII.

sua educação com um *Grand Tour* pelo continente. A introdução formal da técnica à audiência inglesa ocorreu em 1736, com a publicação da série realizada pelo gravador Arthur Pond, a partir de desenhos de Pier Leone Ghezzi, um dos mestres italianos da arte da “deformidade perfeita”.⁹ Hogarth já era um artista popular quando a caricatura tornou-se moda entre os ingleses.

A busca do artista de atingir um público maior acabou por granjear-lhe a fama de cômico moralista. A entrada inovadora dos *modern moral subjects* na cena pictórica pode ser comprovada ainda hoje, em estudos que focalizam a Londres do século XVIII. As peças eloqüentes abriram caminho para toda uma linhagem de caricaturistas, fixando uma experiência plástico-literária inédita que elegia a cidade moderna como o lócus da depravação, da mentira e do vício. Uma tópica renovada surge nessa produção satírica, apoiada na ridicularização da afetação e da hipocrisia, base do programa moral e estético do artista. A cidade e seus personagens povoam o palco onde se desenvolve a comédia hogarthiana, interpretada com um realismo que contribui para a sua identificação como homem das Luzes, ainda que sua sátira chegasse muitas vezes a atingir um tom irônico e sombrio.

Note-se, no entanto, que o realce da afetação, segundo o próprio artista, jamais deveria igualar-se ao modo frívolo da caricatura. Por outro lado, o moralismo de Hogarth era firme, porém não deve ser confundido com a severidade que caracterizava a ortodoxia religiosa, cujo ponto de vista reforçou uma interpretação amparada no que Ronald Paulson chamou de “doutrina central de recompensas e punições”.¹⁰ Paulson sugere que o deísmo e o empirismo de Locke foram as matrizes da invenção gráfica de Hogarth, os *modern moral subjects*. À heterodoxia religiosa, ainda de acordo com o estudioso, correspondeu também uma heterodoxia no âmbito da estética, significando uma ruptura com as formas canônicas da Grande Arte, marcadamente em relação as idéias defendidas por Shaftesbury.

Como artista, Hogarth via-se num papel ativo. Sua arte possuía uma função crítica, destinando-se a provocar e aperfeiçoar a mente do espectador: sua inspiração provinha da observação empírica da realidade, e sua função devia ser de utilidade pública. Insistia, assim, que suas gravuras cômicas incorporavam as

⁹ HILL, D. (ed.), *The Satirical Etchings of James Gillray*, p. XII-XIII.

¹⁰ PAULSON, R., *The Beautiful, Novel and Strange. Aesthetics and Heterodoxy*, p. xviii.

mesmas virtudes artísticas e morais que eram a prerrogativa das pinturas históricas, do chamado Grande Estilo. Ainda que elege-se temas considerados grosseiros e vulgares, Hogarth queria ser respeitado. Dissolução, hipocrisia, crueldade apresentam-se como os tópicos privilegiados nessa sua proposição inovadora, compondo o que se pode chamar de um *decoro moderno*. Para adequar-se aos motivos, a técnica do desenho aprimora-se na sintonia com uma literatura igualmente atual. Como ressaltam os estudiosos de sua obra, sua veia satírica é a mesma de Pope, Swift ou, principalmente, do amigo Fielding.

3.2 O debate estético inglês: a valorização da arte cívica

Segundo Ernst Cassirer, a estética do século XVIII inglês não seguiu os princípios rígidos do classicismo francês, embora a literatura e a estética se orientassem pelo modelo da tragédia clássica francesa. Na Inglaterra, a influência do pensamento de John Locke assegurou ao empirismo um lugar predominante, aplicando-se a sua teoria do conhecimento aos aspectos mais complexos da vida psíquica, aí incluindo-se questões ligadas à arte e à linguagem. Cassirer entretanto afirma que a estética inglesa não se fez à sombra do empirismo. Para ele, a figura central foi Shaftesbury – que fora um aluno de Locke – e que formula um pensamento original e independente.

Em suas reflexões, Shaftesbury volta-se para a antiguidade e busca aí a fonte original da filosofia, “a doutrina da sabedoria”, a partir da qual procura aproximar-se do problema estético. No seu encaminhamento, rejeitou tanto a especulação abstrata quanto a observação empírica. Para ele, a questão estética não era exclusivamente ligada à obra de arte, mas era o caminho através do qual procurou as leis de construção do “cosmos interno”, pessoal e espiritual.¹¹ O belo concretizava a doutrina da sabedoria, pois a verdade autêntica não podia ocorrer sem a beleza, do mesmo modo que a beleza não podia ocorrer sem a verdade.

Cassirer chama a atenção, portanto, que a filosofia e a estética de Shaftesbury, resumida na máxima “toda beleza é verdadeira” (“*all beauty is true*”), não pode ser tomada como semelhante à afirmação “só o verdadeiro é belo, só o verdadeiro merece ser amado” (“*Rien n’est beau qui le vrai, le vrai seul est aimable.*”), de Boileau. Para Shaftesbury, a verdade mantém uma conexão íntima

¹¹ CASSIRER, E., *Filosofia de la Ilustración*, p. 295.

de sentido com o universo. Não se chega a ela através de conceitos puros, nem indutivamente, através do acúmulo de experiências. A verdade é algo que só se pode viver imediatamente, e só se pode entender intuitivamente. Tal experiência encontra-se tão somente no belo, fenômeno que elimina a barreira entre os mundos interior e o exterior. A verdade mais profunda é que “o mundo exterior tem um mesmo princípio de ação que se encontra nas criaturas, em diferentes graus.”¹² Shaftesbury libera essa experiência das mediações lógicas e a situa na contemplação do belo. A origem desse pensamento, segundo Cassirer, estaria nos estoícos: a relação entre verdade e beleza é uma relação de harmonia e equilíbrio: essas são as fontes da *imperturbabilidade*, sinal máximo de sabedoria e felicidade, princípio da própria ordem do cosmos. O belo torna-se então, nas palavras de Cassirer, “a proto-forma em que repousa toda a ordem e regularidade.”¹³

Tal concepção estética diferia das duas fortes correntes de pensamento que marcam o debate estético e ético no Século das Luzes, o sistema clássico e a teoria empirista. O primeiro se dirige à obra de arte como obra da natureza, e deseja conhecê-la com recursos análogos aos da ciência natural – a teoria dos gêneros, caracterizada pelo rigor e a objetividade de suas regras, tem origem nessa concepção clássica. Por outro lado, o interesse maior da filosofia empírica era conhecer e descrever o processo artístico. Como explica Cassirer, aqui “é a totalidade do processo psíquico que está em questão e não o interesse direto sobre a obra, sua classificação e ordenação.” Essa perspectiva difere inteiramente do que Shaftesbury percebe como sendo o contemplar do belo: verificar, no homem, o trânsito do mundo do criado para o mundo do criador.

Portanto, Shaftesbury aparece como alguém que tenta manter a homogeneidade clássica dentro da concepção moderna. Assim, embora venha a enfatizar a criação sobre a imitação, ainda está à procura de uma visão da arte em harmonia com o essencialismo tradicional. Nos termos de Cassirer, a síntese que se opera aqui não é entre sujeito e objeto, mas entre homem e Deus. No centro da filosofia de Shaftesbury está o entendimento intuitivo:

“O conceito de ‘intuição estética’ de Shaftesbury se caracteriza por afastar o dilema entre a razão e a experiência, entre *a priori* e *a posteriori*. A intuição do belo nos indica o caminho para superar esta oposição esquemática que

¹² CASSIRER, E., *Filosofia de la Ilustración*, p. 295.

¹³ *Ibid.*, p. 296.

domina toda a teoria do conhecimento do século XVIII; deve colocar o espírito em um novo plano de onde domine esta oposição. Porque para Shaftesbury o belo não é nem uma Idéia inata, no sentido de Descartes, nem um conceito derivado e abstraído da experiência, no sentido de Locke. É autônomo e original, congênito e necessário, no sentido que não é um mero acidente, mas pertence à própria substância do espírito e o expressa de maneira totalmente peculiar. O belo não é um conteúdo que se possa adquirir pela experiência nem uma representação que o espírito possua desde um início como uma moeda cunhada, mas uma direção fundamental específica, uma energia pura e uma função primordial do espírito.”¹⁴

A questão dos pares antitéticos, indicada no início da passagem acima, marcou o pensamento do século XVIII e impôs um esforço pela ordenação hierárquica dos conceitos fundamentais, de modo a desvendar os princípios universais e constantes que operavam na natureza e na sociedade. Tal esforço traduziu-se num confronto, ora entre a imaginação e a razão, ora entre o gênio e a regra. Se o belo deveria fundar-se sobre o sentimento ou sobre o conhecimento, tal era a indagação que se fazia nesse contexto:

“Em todas as antíteses, pulsa sempre o mesmo problema fundamental. Era como se a lógica e a estética, o conhecimento puro e a intuição artística tivessem que confrontar-se um com o outro, antes que qualquer um deles pudesse encontrar seu próprio padrão interno e conhecer seu sentido inerente.”¹⁵

Esse modelo interior não é o da aparência nem coincide com a realidade factual das coisas, mas coincide sim com sua essência. Assim, o artista de Shaftesbury não origina os produtos da arte de sua imaginação e nem condiciona essa produção a uma lei que se imponha de fora dela. A subjetividade que está em jogo em Shaftesbury é a da harmonia com a natureza, algo diferente do empirismo psicológico proposto por Locke. A objetividade das coisas e dos fatos, capaz de ativar o entendimento e abrir algum espaço para o recurso da probabilidade em Locke, não interessa aos princípios da doutrina da sabedoria de Shaftesbury:

“... mas a mínima coincidência com a natureza, exigida por ele [Shaftesbury], não quer dizer que se ache imbricado na realidade das coisas empíricas e tenha que contentar-se com sua imitação. A verdade da natureza não se alcança na imitação, mas na criação; porque a própria natureza, em seu sentido mais profundo, não é o nome coletivo do que foi criado, mas a

¹⁴ CASSIRER, E., *Filosofia de la Ilustración*, p. 302.

¹⁵ *Ibid.*, p. 262.

força criadora da qual emanam a forma e a ordem do universo. (...) O verdadeiro artista não anda buscando penosamente na natureza os traços de sua criação; segue, em vez, um modelo interior que tem diante de si como um todo primordial...”¹⁶

Por outro lado, de acordo como o historiador John Barrell, os ideais estéticos de Shaftesbury encaminham-se também para a validação dos objetivos morais da pintura, à luz dos princípios do humanismo cívico.¹⁷ Barrell reforça seus argumentos reproduzindo as palavras de George Turnbull, em 1740:

“As artes liberais e as ciências... têm apenas um inimigo comum, o luxo, ou a falsa sensação de prazer; e resguardar, defender e fortalecer-se contra a desordem e a destruição que ele introduz, na mente e na sociedade, deve ser a principal meta da educação: o que só pode ser feito estabelecendo desde cedo, na mente tenra, dócil, a noção correta de prazer, beleza e verdade, o amor generoso pelo bem público, e um gosto adequado pela vida e por todas as artes que contribuem para a felicidade e para o ornamento da sociedade humana. Só assim a juventude poderá se qualificar para o serviço público, de modo a encontrar nele satisfação; e só assim pode aprender ao mesmo tempo a se recrear nas horas de lazer, de forma viril e virtuosa, sem encaminhar-se para o vício.”¹⁸

Desse modo, segundo Barrell, as artes liberais passam a desempenhar o papel fundamental de zelar pelas mentes dos indivíduos e de manter a sociedade resguardada da corrupção. O autor mostra como, dentro do Estado, cria-se uma “república do gosto”, dividida entre os cidadãos que estão no controle, e aqueles que são controlados, ou, no vocabulário da época, entre *liberais* e *mecânicos*.

A discussão amparava-se, naquele momento, na recorrente refutação à idéia platônica de que a pintura era apenas uma imitação da aparência dos objetos, e por isso mesmo, uma atividade afastada da verdade. Vários argumentos concorriam para o objetivo de valorizar a pintura e a república do gosto. O principal era a capacidade da pintura de transcender a imitação, buscando a representação ideal

¹⁶ CASSIRER, E., *Filosofia de la Ilustración*, p. 306.

¹⁷ Barrell segue o argumento de Pocock sobre o ideal de cidadania ativa, ambicionado pelo humanismo cívico florentino, que fez reviver a antiga convicção de que a realização do homem passava pela associação política e pela consciência da fragilidade das formas nas quais buscar essa realização. A república oscilava entre a virtude, manifesta em cada indivíduo e na relação entre iguais, e a corrupção, situação em que são os mais poderosos, e não a autoridade pública, a exercer influência sobre os cidadãos. O mérito da virtude estava em assegurar que a corrupção se mantivesse afastada do funcionamento do estado civil. BARRELL, J., *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt. The body of the public*, p. 3.

¹⁸ TURNBULL, G., *A Treatise in ancient Painting, containing Observations on the Raise, Progress, and Decline of that Art amongst the Greeks and Romans*, apud BARRELL, J., op. cit., p. 11.

dos objetos e estimulando assim a imaginação e não a sensualidade. Rebaixada a uma atividade manual, a pintura imitativa era considerada uma arte servil, produzida por indivíduos sem gosto e incapazes de pensar. Tal arte era o contrário da pintura liberal, a qual só poderia ser utilizada apropriadamente por uma alma racional. Para Barrell, impunha-se a defesa de uma “boa teoria” que direcionaria esta arte liberal, em tudo distinta do aspecto mecânico de sua técnica. Além disso, ao homem livre estava aberta a possibilidade da escolha, o que não ocorria com o artista a quem se encomendam obras. Esse mesmo homem livre seria então capaz de produzir espontaneamente uma arte em consonância com o interesse público. Seguindo esses argumentos em sua teoria da arte, o pintor Joshua Reynolds fora enfático na distinção entre a pintura como “profissão liberal” e como “comércio mecânico”.¹⁹

Corroborando a valorização da pintura, havia ainda a autoridade da afirmação de Aristóteles, que já havia colocado o desenho entre os recursos mais adequados para a educação do cidadão. Como relembra Barrell, Plínio chamou a atenção para o fato que a pintura era sempre praticada por pessoas nascidas livres ou pertencentes a classes sociais privilegiadas. A posição se manteve em Alberti e Vasari, e continuava válida na Inglaterra da primeira metade do século XVIII. Assim, para ser um pintor de temas históricos exigia-se uma educação requintada: “...Shaftesbury podia dizer, por exemplo, que o ‘gosto pela beleza’, na contemplação de uma pintura e em outras situações da vida, ‘desenvolve o caráter de um *gentleman*.’”²⁰

Para Shaftesbury, o *gentleman*, diferentemente do homem que precisava ganhar a vida, tinha tempo disponível para apreciação da arte. Ter posses era indispensável para garantir a liberdade e o refinamento do gosto.²¹ Posição diferente era defendida por Richardson, Steele e Defoe, que acreditavam ser possível alcançar a correta apreciação da pintura mesmo por alguém que vivesse de seus próprios meios. A questão envolvia a pouca consideração que Shaftesbury tinha a respeito dos pintores de retratos, os quais classificava como apenas

¹⁹ BARRELL, J., *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt.*, pp 13-15.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ O leitor de Shaftesbury era o integrante das classes altas inglesas, homens de posse e literatos. Entre seu público, ele decididamente não considerava a mulher – que, na sua visão não possuía participação nenhuma na sociedade civil. O clero e os acadêmicos mais pedantes também estavam excluídos desse grupo ideal. Cf. Introduction. In KLEIN, L. (ed.), *Shaftesbury. Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, pp. VII – XXXI.

mecânicos. A escolha desse gênero menor podia até mesmo contaminar artistas mais capazes: Shaftesbury só estava disposto a admitir entre os artistas liberais aqueles que praticassem o gênero mais elevado, ou seja, a pintura histórica.

A defesa da arte liberal por Shaftesbury ampara-se na valorização dos aspectos pedagógicos da pintura. No ensaio *Characteristics*, publicado em francês em 1712 e um ano depois na Inglaterra, Shaftesbury elege a *Escolha de Hércules entre a Virtude e o Prazer* como tema exemplar para uma arte retórica que busca a educação do cidadão, em outras palavras, como o motivo paradigmático da pintura histórica. O tema fora representado por inúmeros pintores desde o Renascimento. A versão que interessou a Shaftesbury foi a de Paolo de Mattaeis (*The Choice of Hercules*, 1713 [Fig.7]).



Fig. 7 – A Escolha de Hércules, Paolo Mattaeis, 1713.

No centro do quadro, Hércules está de pé, apoiado em sua clava. À sua esquerda, sentada e parcialmente despida, a figura do Prazer indica o chão com a mão. Do outro lado, a Virtude carrega sua espada com a mão direita, enquanto a esquerda aponta para o alto. No ensaio, o filósofo considera as alternativas de interpretação para a cena representada, sempre levando em conta o efeito retórico do embate entre Virtude e Prazer com o objetivo de persuadir Hércules a traçar seu destino. Sua conclusão é de que o momento mais eloqüente seria aquele em que a cena representaria a Virtude a um passo de convencer Hércules, que

entretanto ainda não revelou sua decisão. A ênfase nas figuras humanas em detrimento da natureza, segundo Shaftesbury, é a característica necessária para avisar ao espectador de que está diante de uma pintura histórica e moral.

Movido por exemplos desse tipo, Barrell chega a ver em Shaftesbury uma retórica estética, em que à pintura permite-se ocupar a imaginação do homem público. No entanto, o realce do aspecto retórico levaria a novas dificuldades conceituais: entusiasmar poderia conduzir perigosamente ao ato de iludir, enfraquecendo o aspecto fundamental da obra, sua verossimilhança. Já na interpretação de Richardson e Reynolds, o efeito retórico era minimizado, diminuição que Barrell designa como uma “estética filosófica”, na qual predominaria a contemplação sobre a ação.²²

Vistas sob a ótica da teoria humanista cívica, as considerações de Shaftesbury interessam na medida em que colocam a pintura no centro da discussão sobre a função pública da arte. As questões levantadas no exemplo da *Escolha de Hércules* – e sintetizadas no relevo da figuração – indicam o centro do contraste entre a arte proposta por Hogarth e a Grande Arte defendida por Shaftesbury e Reynolds: a pintura moral assenta-se na figura, não é paisagem, não é retrato. É nesse contexto que nos interessa recuperar os argumentos de Shaftesbury, corroborados por Reynolds, que serão contraditados pelas idéias e pela arte de Hogarth e Fielding. O público que Shaftesbury tem em mente – o *connoisseur* – deveria ser formado por homens livres, capazes de contemplar, apreciar e subsidiar a arte da Grande Maneira: um público “cívico e desinteressado”, inteiramente diverso do público que se vai definindo já no final do século XVIII – descrito por Barrell como ignorante, desprovido de princípios éticos e estéticos, e inteiramente a mercê dos modismos.²³

As ponderações feitas até aqui procuraram indicar as diferenças entre o pensamento empirista que inspirou as obras e convicções de Hogarth e Fielding e o idealismo que orienta a aproximação da “doutrina da sabedoria” com a função pública da pintura de acordo com Shaftesbury, orientação dominante na primeira metade do século XVIII inglês. Neste contexto, será melhor compreendida a

²² BARRELL, J., *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt*, p. 24-27.

²³ Barrell distingue o *publicus* – o homem público, o magistrado – da *publica*, a mulher pública, a prostituta. Para ele, o público da virada do século XVIII para o século XIX refere-se não só à massa, mas a um grupo de ricos consumidores que se apropriou do termo, sem com isso assumir a identidade e a responsabilidade cívicas originais. p. 64.

oposição a Shaftesbury contida no exame que Joseph Addison empreende acerca da imaginação, na série de ensaios publicados no jornal *Spectator* sob o título *The Pleasures of Imagination* em 1712, o mesmo ano em que Shaftesbury publicara *Characteristicks*. Esses ensaios oferecem uma perspectiva distinta para o problema da imaginação e de suas fontes. Neles, Addison encaminha a questão para um de seus pontos de tensão – o de definir o lugar da imaginação e da sensação no conhecimento do mundo e na experiência do prazer estético.

3.3 Prazeres da Imaginação: a importância de Addison

Ronald Paulson é enfático na avaliação da importância da estética de Addison para a produção pictórica e literária do século XVIII inglês. Para ele, entre a estética de Shaftesbury, orientada para o Belo, e a estética do Sublime, em Edmund Burke, Addison representou um caminho diverso, desenvolvendo uma estética do *Novo, do Incomum e do Estranho*. O realce da visão entre os demais sentidos humanos, uma orientação não idealista, e a escolha de temas heterodoxos marcam a reflexão estética lançada por Addison a partir da qual Hogarth e Fielding irão desenvolver suas produções artísticas. Ainda segundo Paulson, baseada na “antiga dicotomia entre o Belo e o Feio ou Deformado”, a estética de Shaftesbury procurava definir o que era o belo objeto e quais as suas qualidades – equilíbrio, harmonia, unidade na variedade. Nesse passo, preocupava-se com a resposta ao objeto, mais do que com o objeto em si. Assim, argumenta o crítico, Shaftesbury reforçava a visão dominante, segundo a qual

“os Italianos pintam o Belo – ou seja, as pinturas históricas – enquanto os pintores holandeses eram meros artesãos (‘mecânicos’), inclinados a pintar o Feio. Por este último, [Shaftesbury] entendia os montes de esterco, os camponeses, e uma variedade de assuntos da vida inferior, incluindo aspectos da paisagem e naturezas-mortas.”²⁴

O contraste entre as idéias de Addison e Shaftesbury se faz na chave da adesão do primeiro aos aspectos essenciais da doutrina de conhecimento empirista. Ao leitor, Addison apresentava seus ensaios como uma reflexão útil e educativa sobre as novas categorias de beleza, suas fontes e possíveis manifestações artísticas. Neste caso, o que estava em foco não era especialmente o

²⁴ PAULSON, R. *The Beautiful, Novel, and Strange. Aesthetics and heterodoxy*, p. 48.

belo, mas o modo como se processava o conhecimento, originado pela sensação. Seu argumento incorporava, é claro, as idéias apresentadas por Locke em seu *Ensaio sobre o entendimento humano*.

A teoria de conhecimento de Locke postulava que, a partir dos dados da experiência, o entendimento seria capaz de produzir as idéias no espírito. Assim, o filósofo contradiz a premissa cartesiana das idéias inatas, propondo um modelo de conhecimento que rejeita a especulação e o racionalismo e também qualquer concepção metafísica como base para a investigação das leis do funcionamento da mente humana. Para ele, todas as representações do real derivam de percepções sensíveis, que são a fonte possível do conhecimento: “nada há na inteligência que não tenha antes estado nos sentidos”. Não havendo idéias inatas, o conhecimento resulta da elaboração dos dados por meio da experiência. A mente é *tabula rasa*, e – sendo assim – as idéias representam as coisas na mente, e é da reflexão que surge o conhecimento. Ao contrário das idéias inatas, a tábula rasa aceita a experiência, e abre caminho para a imaginação criadora. A experiência pode ser alcançada através dos sentidos, que informam sobre as coisas do mundo exterior, e da reflexão, que indicia as operações processadas dentro da própria mente.²⁵ Mais ainda, Locke distingue as qualidades primárias, como forma, extensão, volume – que são propriedades dos próprios objetos, e as qualidades secundárias – cor, odor, textura, que dependem do modo como percebemos os objetos e que surgem da interação dos objetos da experiência com a nossa sensibilidade.

A dependência dos sentidos não interditava, contudo, o papel ativo do entendimento na combinação das idéias, de modo a formar idéias cada vez mais complexas. Não sendo possível conhecer as coisas em sua essência, mas somente através da mediação dos sentidos, a ambição de um conhecimento verdadeiro e universal não ocupa o horizonte dessa doutrina: sobre o mundo natural, só seria possível formular crenças e opiniões. Seguindo Locke, Addison declarava que tudo nos chega pela visão:

“... pelos prazeres da imaginação, refiro-me somente aos que se originam da visão, e estes divido em dois tipos, com a intenção inicial de discorrer sobre os prazeres primários da imaginação, que procedem completamente dos objetos diante de nossos olhos; para depois, falar dos prazeres secundários da imaginação, que fluem de idéias de objetos visíveis, quando os objetos

²⁵ Cf. YOLTON, J. W., *Dicionário Locke*.

não estão de fato diante dos olhos, mas são evocados por nossas memórias, ou que são formados como prazerosas visões de coisas que estão ausentes ou são fictícias.”²⁶

É no segundo ensaio que Addison afirma que os prazeres da imaginação provêm da visão do *Great, Uncommon, Beautiful*: “Vou considerar inicialmente os prazeres da imaginação que surgem da visão real e da inspeção de objetos externos: e esses prazeres, acredito, procedem da visão daquilo que é grande, incomum ou belo.”²⁷

Suas considerações oferecem uma alternativa ao eixo dominante do pensamento shaftesburiano definido pelo par beleza-verdade.²⁸ Dessa premissa decorreria que os sentidos são aceitáveis como as faculdades verdadeiramente envolvidas no deleite proporcionado pela beleza, a qual não pode prescindir das propriedades físicas do objeto. Ao dirigir desse modo suas especulações, Addison apontaria novas possibilidades que tornavam a categoria do belo, conforme Shaftesbury, insuficiente para cobrir a totalidade da experiência, na qual entende-se também o prazer da imaginação como uma das formas de instrução e entretenimento para o público de gosto. Addison abriu caminho para a apreciação de certas áreas situadas entre o Belo e o Feio. Dessa “região intermediária”, na expressão de Paulson, Addison extrai o Grande, Novo e o Incomum.

Assim, lemos em Addison que *Greatness* é uma qualificação especial:

“Por grandeza, não quero apenas indicar o volume de um objeto isolado, mas a vastidão de toda a visão, considerada em sua inteireza. Essas são as perspectivas associadas a uma paisagem rural, a um grande deserto não cultivado, grandes maciços montanhosos, rochedos e precipícios, as extensões de água, nas quais não somos atingidos pela novidade ou beleza da vista, mas com uma magnificiência rude que surge em muitas obras estupendas da natureza. Nossa imaginação deleita-se em ser ocupada por um objeto e em buscar a compreensão de algo além de sua capacidade. Ficamos suspensos numa surpresa agradável diante dessas vistas sem limites,

²⁶ ADDISON, J., Pleasures of Imagination, *Spectator*, no. 411.

²⁷ Ibid., no. 412.

²⁸ Como nota J.T. Boulton, em sua Introdução ao *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* de Edmund Burke, é possível identificar algumas conexões entre este e o autor de *Pleasures of Imagination*. No âmbito da presente discussão, interessa notar que essa ponte se dá através do reconhecimento da validade de algumas idéias sobre a beleza estabelecidas por Hogarth. Estamos falando, assim, de uma conexão algo indireta, e não de uma passagem insensível ou gradativa do ideal de Belo em Shaftesbury às categorias de Belo e Sublime em Burke na qual o termo intermediário seriam as qualidades descritas por Addison, como pretendeu Paulson. Vemos, sim, a reflexão de Addison como a fonte mais direta das experiências concretas empreendidas por Hogarth e Fielding.

sentimos uma imobilidade deliciosa e um assombro da alma em sua apreensão.”²⁹

É essa experiência da grandeza que conduz à liberdade do *new* e do *uncommon* e merece a seguinte definição:

“Tudo que é novo ou incomum desperta um prazer na imaginação, porque enche a alma de uma surpresa agradável, gratifica sua curiosidade e fornece a ela uma idéia que não possuía. É tão freqüente a familiaridade com certos objetos e estamos tão cansados de ver as mesmas coisas, que qualquer coisa nova ou incomum contribui um pouco para a diversificação da vida humana e para desviar nossas mentes, por um pouco, da estranheza de sua aparência: a coisa nova nos serve de alívio, e remove a saciedade de que nos queixamos em nossos entretenimentos habituais e ordinários. É isso que atribui encanto a um monstro e faz com que mesmo as imperfeições da natureza nos agradem. É isso que recomenda a diversidade na qual a mente a cada instante é atraída para algo novo, e a atenção não sofra por permanecer demais, e se perder, em um objeto específico. Da mesma forma, é isso que aprimora o que é grande ou belo, e concede à mente um entretenimento duplo.”³⁰

Todo o esforço da estética do século XVIII em chegar a um conhecimento claro da realidade e da verdade, e de criar uma barreira para a irracionalidade, erigindo um pensamento que se organiza num embate entre imaginação e razão, numa oposição entre o gênio e regra, parece ser matizado pelas qualificações à imaginação propostas por Addison. O problema de fundamentar a experiência estética em pares de opostos recebe um tratamento surpreendentemente maleável nos ensaios publicados no *Spectator*. Não se sugere, com isso, que Addison tenha ultrapassado o mesmo problema fundamental que percorre todo o pensamento do século das Luzes: para Cassirer, “é como se a lógica e a estética, o conhecimento puro e a intuição artística tivessem que confrontar-se antes que um deles pudesse encontrar seu próprio padrão interior e compreender seu sentido inerente.”³¹ Sugere-se, sim, que as proposições de Addison, levadas adiante pela estética do *Novel* (nos dois sentidos que a palavra inglesa permite: o novo e o romance) praticada por Hogarth e Fielding, significou uma diferença com relação ao pensamento estético dominante.

Seguindo ainda as reflexões de Cassirer, há uma espécie de flanco descoberto na estruturação da estética clássica e que será assaltado pelo

²⁹ ADDISON, J., Pleasures of Imagination, *Spectator*, no. 412.

³⁰ Ibid.

³¹ CASSIRER, E., *Filosofia de la Ilustracion*, p. 262.

pensamento das Luzes. O relevo do gosto e uma nova fundamentação do belo – levando em conta não mais o produto final (a obra de arte), mas o *processo* através do qual esse produto chega a ser – algo que envolve agora o par sujeito/objeto, constituirão a inflexão estética e filosófica que vai autorizar a entrada do sentimento e da imaginação no panteão do pensamento.

A necessidade de romper a ponte com imaginação e fantasia devia-se à crença de que a poesia deveria submeter-se à lei objetiva da verdade. Em sua *Art Poétique*, Boileau chamara o conjunto dessas leis objetivas de *razão*. Só é possível chegar à beleza pelo caminho da verdade, isso impõe que a exterioridade das coisas seja superada, do mesmo modo que a impressão causada em nossos sentidos e sentimentos. O pressuposto é separar rigorosamente a essência da aparência – o objeto artístico deve estar submetido também à diferenciação entre o que é variável e o que é constante, entre o que é acidental e o que é necessário. O que vale para nós é o que está fundado na coisa mesma – daí o relevo dos processos de seleção, das regras determinadas para criação e, de modo geral, do controle sobre esses critérios – assim, a estética clássica não tem a pretensão de ensinar a verdade artística, mas de defender a produção da obra de arte do erro, uma vez que estabelece critérios para esse erro.³² Os termos do dilema permanecem: há, no século XVIII, uma teorização da arte que a mantém subordinada à razão e à verdade. Uma outra via, representada por Addison, no entanto, abre o caminho para uma variável, a imaginação, até então vista como suspeita.

A solução de unidade entre verdade e beleza de Shaftesbury é um passo diverso dentro desse horizonte estético. Mas a *intuição* shaftesburiana continuaria a ultrapassar a exterioridade dos objetos em busca dessa unidade essencial. O que Addison propõe endereça-se mais a cobrir a totalidade do que é esteticamente significativo.³³ Entretanto, a heterodoxia de motivos e a amplificação da experiência sensível proposta pelo autor de *The Pleasures of Imagination* não chegava a romper com a teoria das proporções, amplamente aceita pela estética clássica. Tanto é assim que circunscreve suas preocupações da seguinte forma: “Somos atingidos, sem saber como, pela simetria de qualquer coisa que vejamos,

³² Nisso assemelha-se ao método cartesiano, que leva indiretamente à verdade através do reconhecimento das fontes de erro e da superação deste.

³³ O projeto realizado por Burke.

e imediatamente assentimos com a beleza de um objeto, sem perguntar suas causas específicas e as ocasiões em que ocorre.”³⁴ É o que indica também, quando escreve que há outro tipo de beleza, não somente a do *great* e do *uncommon*, que pode ser encontrada na natureza e na arte:

“... consiste ou na alegria e variedade das cores, na simetria e proporção das partes, no arranjo e disposição dos corpos, ou numa mistura correta e na concorrência de todos esses eventos. Entre as várias formas de beleza, o olho encanta-se especialmente com as cores...”³⁵

Se as reflexões de Addison ainda admitem a forma como princípio estético fundamental, e nisso não contrariam Shaftesbury, nem por isso limitam-se a relevar apenas a alegria e contemplação como alimento do prazer sensível:

“De fato, pode existir algo tão terrível ou ofensivo que o horror chegue a superar o prazer que resulta de sua grandeza, novidade ou beleza; mas ainda assim, existirá uma mistura de prazer na própria repugnância que o objeto nos traz, já que qualquer uma dessas três qualificações são manifestas e prevalentes.”³⁶

Embora não se deseje aqui estabelecer uma relação de antecedência necessária entre Addison e Burke, nem sequer desenvolver especialmente esse ponto, cumpre notar que o autor de *Pleasures* indica já a possibilidade de um prazer que não exclui sumariamente o horrível ou repugnante. Essa possibilidade, que não é ainda uma experiência de sublime, mas afasta-se do belo idealizado, abre a perspectiva de que os objetos do mundo, em sua multiplicidade e variações, constituam fonte legítima de prazer para a fantasia e a imaginação humanas.

A razão pela qual vimos reproduzido aqui exaustivamente as passagens de Addison, e estabelecemos entre estas e as futuras opiniões de Burke alguma aproximação, deve-se ao fato de que é sabida a impressão que as considerações de *Pleasures* causaram em Hogarth, não somente em sua produção pictórica, mas no seu tratado sobre a beleza – *The Analysis of Beauty*, de 1753, o qual, em muitas passagens, mantém pontos de contato com os escritos de Burke.

Sobretudo no que diz respeito à questão da variação das linhas que compõem os corpos “perfeitamente belos” – especificamente, a *Linha da Beleza*

³⁴ ADDISON, J., The Pleasures of Imagination, *Spectator*, no. 411.

³⁵ *Ibid.*, n. 412.

³⁶ *Ibid.*

(*Line of Beauty*), categoria central da reflexão de Hogarth – Burke está de acordo com o pintor inglês: “É com prazer que descubro que posso reforçar minha teoria nesse aspecto [da variação gradual] fazendo uso da opinião do engenhoso Mr. Hogarth”, anota Burke na segunda edição do *Philosophical Enquiry*.³⁷ A validade da variação, Hogarth a derivara de Addison, embora, como este, também respeitasse a integridade da forma e a centralidade da adequação (*fitness*) como fundamento para a realização da arte.

3.4 *Characters and Caricatura* e o cômico épico em prosa: adequação e veto à caricatura

Em 1743, Hogarth publica *Characters and Caricatura* [Fig.8]. A água-forte, que acompanhava a série *Marriage à la mode* como uma espécie de apresentação, consistia numa grande variedade de cabeças masculinas ocupando a parte de cima da gravura. Em cada variação, Hogarth mostrava a sua tradução visual da psicologia de diferentes tipos; cada cabeça dá forma a um afeto ou estado de espírito humano. Na parte inferior, Hogarth reproduzia exemplos de cabeças feitas por Rafael, Ghezzi e Carracci e, ainda, um grotesco de Leonardo da Vinci. Com isso, prestava seu tributo à tradição da investigação fisionômica que o precede nessa experiência. Sob o grupo de cabeças na parte inferior à esquerda, Hogarth especifica: “3 *characters*”. Ao lado, assinalando as quatro cabeças dos artistas já citados, lê-se “4 *caricaturas*”. E, no rodapé da gravura Hogarth, convida: “Para maiores esclarecimentos sobre a diferença entre *character* e *caricatura*, consulte o prefácio de Jo. Andrews.”³⁸ A gravura é o ponto de partida para a discussão que nos interessa acerca da caricatura. *Characters and Caricatura* é uma declaração de princípios.

³⁷ BURKE, E., *A Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas on the Sublime ant the Beautiful*, p. 115.

³⁸ FEAVER, W., *Masters of caricature, from Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine*, p.15.

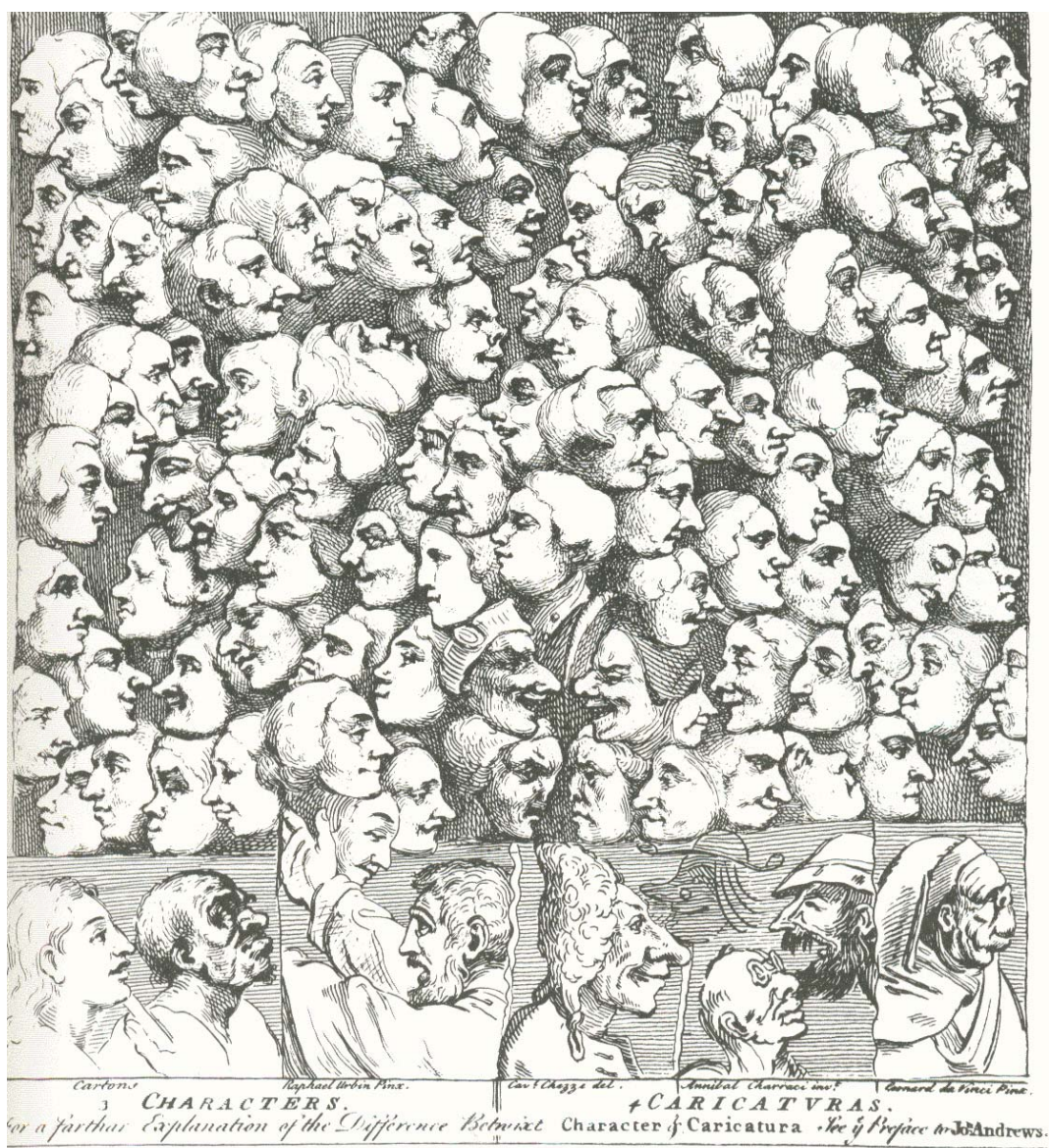


Fig. 8 – Characters and Caricatura, 1743.

O convite hogarthiano se fazia sobre uma tensão entre caráter e caricatura. A gravura funcionava então como um argumento gráfico ao prefácio. Com isso selava-se, também, o pacto entre a produção pictórica de Hogarth, chamada por ele de *morals scenes*, e o romance satírico moderno de Fielding. A ponte lançada nos autoriza, agora, a falar da caricatura do ponto de vista de sua inserção num universo ficcional estendido: visual e literário, dramático e satírico. Observe-se, ainda, que sete anos depois da entrada da caricatura na Inglaterra com a série de Ghezzi gravada por Arthur Pond, Hogarth considerava ainda necessário demarcar

seu campo de atuação: as premissas sobre as quais repousavam a *caricatura* e seus *characters* pareciam perigosamente semelhantes.

No caso da arte de Carracci, o *divertimento* de ateliê que Gombrich definira como a “busca da semelhança na dessemelhança”,³⁹ mantinha seus laços com a ciência fisionômica, mas não se confrontava com ela. A caricatura era unicamente uma técnica pictórica engenhosa que circulava entre artistas e eruditos. Enquanto moveram-se de forma restrita, os *ritratti carichi* foram recebidos mais como um sinal de prestígio para o caricaturado, do que um ataque moral à sua individualidade.

No caso de Hogarth, obviamente a inflexão é outra: ele proclamava-se um “verdadeiro copiador da natureza”,⁴⁰ e afirmava que a caricatura não era parte de sua profissão. Seu alvo não eram a zombaria ou o elogio humorado, mas a investigação do caráter, a denúncia dos vícios e da insensatez da sociedade de seu tempo – o propósito de um genuíno fisiognomista e satirista. Hogarth certamente não desejaria destacar-se dentro do gênero caricatura, um modismo com o qual não desejava ter nada em comum. Essa rejeição decorria, também, da oposição resoluta de Hogarth ao homem de gosto shaftesburiano, o *gentleman* que cultivava, como amador, a técnica da caricatura.

Assim, a definição de caricatura que surge no prefácio de *Joseph Andrews* vem com um sinal negativo e realiza-se no âmbito de uma discussão mais ampla, qual seja, a fixação do que Fielding chama “épico-cômico em prosa”. Após alertar que, em *Joseph Andrew*, o leitor irá apreciar um tipo de obra diferente do romance a que está habituado, Fielding inicia uma definição “jamais tentada em língua inglesa”. Explica o autor que o épico, bem como drama, divide-se em tragédia e comédia. E a razão pela qual o público desconhecia esse segundo gênero devia-se ao fato de que o tratado sobre a comédia de Aristóteles perdera-se para sempre. Caso o modelo tivesse sobrevivido, acreditava, teria tantos seguidores quanto a tragédia. Se a poesia podia ser trágica ou cômica, infere o escritor inglês, do mesmo modo a prosa também poderia dividir-se entre as duas espécies:

“Agora, um romance cômico é um poema-épico em prosa, diferindo da comédia como o épico sério difere da tragédia: sua ação é mais estendida e

³⁹ GOMBRICH, E., Cf. *O experimento da caricatura*, especialmente no segundo capítulo.

⁴⁰ HOGARTH, W., *The Analysis of Beauty*, apud, TRUSLER, J., *The Works of William Hogarth*, p. 29.

abrangente, contendo mais incidentes, e introduzindo uma variedade maior de personagens. Ele difere de um romance sério em seu enredo e ação: neste, os dois são graves e solenes, enquanto naquele são superficiais e ridículos, com personagens diferentes, de posto inferior e conseqüentemente de maneiras inferiores, enquanto o romance grave coloca diante de nós o que há de mais elevado; finalmente, os dois diferem nos sentimentos e na dicção, por manter o ridículo em vez do sublime. Na dicção, acho, pode-se admitir às vezes o burlesco, cujas instâncias variadas ocorrem nesse tipo de obra, como na descrição de batalhas, e em outras situações que não precisam ser especificadas para o leitor clássico, para cujo entretenimento essas paródias ou imitações burlescas são concebidas.”⁴¹

A preocupação de Fielding, com a qual Hogarth está de acordo, incide na diferenciação entre cômico e burlesco. Os dois tipos não poderiam diferir mais:

“... o segundo é sempre a exposição do que é monstruoso e não natural, onde nosso encantamento, se o examinamos, surge do absurdo surpreendente, como na apropriação das maneiras sofisticadas pelos mais rudes”. No cômico, ao contrário, “deveríamos sempre nos restringir à natureza, de quem a correta imitação fará fluir todo o prazer que podemos transmitir a um leitor sensível.”⁴²

O prefácio, subscrito por Hogarth, sonda as novas possibilidades literárias, considerando obra e público de um ponto de vista moderno que opunha-se à postura acadêmica – algo que, como já foi assinalado, fundamenta-se na aproximação entre o artista e o escritor e as noções introduzidas por Addison em seus ensaios sobre a imaginação. Mantém-se, contudo, fiel à regra da unidade entre tom e conteúdo. Os argumentos de Fielding indicam a preocupação de preservar o cômico épico em prosa de toda a contaminação da caricatura, que, no prefácio, é tomada como termo homólogo ao *burlesco*.

A caricatura é reconhecida, na verdade, como uma forma auxiliar na diferenciação entre cômico e burlesco:

“Para ilustrar isso com outra ciência, na qual veremos talvez a distinção de forma mais clara, comparemos as obras de um pintor histórico cômico com as peças que os italianos chamam de *Caricatura*. Nas primeiras, encontraremos excelência na exatidão da cópia da natureza, uma vez que um olhar apreciador imediatamente rejeita qualquer coisa *outré*, qualquer liberdade que o pintor tenha tomado com os traços daquela *alma mater*. Na *Caricatura* toda licença é permitida. Seu objetivo é exhibir monstros, não homens, e todas as distorções e exageros estão a seu alcance.”⁴³

⁴¹ FIELDING, H., Preface to Joseph Andrews. The Comic Epic in Prose. In *Famous prefaces*.

⁴² FIELDING, H., Preface to Joseph Andrews. The Comic Epic in Prose. In *Famous prefaces*.

⁴³ Ibid.

Fielding é enfático em sua apreciação de Hogarth:

“Aquele que chama o engenhoso Hogarth de pintor burlesco, em minha opinião, não o respeita: certamente é mais fácil, menos merecedor de admiração, pintar um homem com um nariz, ou qualquer outro traço, de tamanho exagerado, ou expô-lo em alguma atitude absurda ou monstruosa, em vez de expressar os afetos na tela. Já foi considerado um elogio ao pintor dizer que suas figuras parecem respirar: mas é um aplauso maior e mais nobre dizer que elas parecem pensar.”⁴⁴

A passagem esclarece o óbvio desprestígio da caricatura na produção hogarthiana. Por que seria ele então uma das figuras paternas dessa arte? Na verdade, a necessidade de definir-se por oposição à caricatura respondeu a uma demanda mais complexa, que faz da vizinhança entre a experiência hogarthiana e a arte de Carracci um terreno fértil.⁴⁵ Fielding encaminha-se então para o tema de fundo, sobre o qual contrasta sua preocupação: quais os motivos morais sobre os quais pode incidir o ridículo? Não tendo, como assinala, encontrado nenhuma definição de ridículo em Aristóteles, segue-lhe quanto ao que está vetado à comédia: a vilania. Nesse ponto, escreve:

“A única fonte do verdadeiro ridículo (assim me parece) é a afetação. [...] Agora, a afetação provém de uma de duas causas, vaidade ou hipocrisia: pois assim como a vaidade nos leva a simular certos traços em busca de elogios, a hipocrisia nos leva a evitar a censura escondendo nossos vícios sob a aparência das virtudes opostas.”⁴⁶

Interessa avançar um pouco mais nas considerações de Fielding sobre o ridículo e suas fontes, pela identificação com o pensamento de Hogarth, o qual seria sistematizado pelo artista no tratado *The Analysis of Beauty*. A questão do ridículo, nos parece, se constrói na observância da regra de unidade de tom, o *decorum* horaciano, sobre a qual assentavam-se as produções poéticas da literatura neo-clássica. Entre os requisitos da beleza, *fitness* (adequação) desfruta de um

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Até aquele momento, a caricatura ainda não se estabelecera com o entendimento que temos dela, traduzido pela naturalidade com que os termos *charge* e caricatura se tornaram homólogos quando se trata de designar uma certa produção visual-discursiva. Essa homologia seria em breve fixada, como se verá, quando Diderot incorpora o termo *caricatura* em sua *Encyclopédie*, remetendo o leitor para um verbete ainda mais detalhado: *charge*. A homologia, contudo já anunciava a presença insidiosa na caricatura, conforme se verifica no exemplo da gravura *The Bench*, mais adiante.

⁴⁶ FIELDING, H., Preface to Joseph Andrews. In *Famous prefaces*, parágrafo 14.

papel central no programa hogarthiano, e é esse o tema do capítulo que abre o tratado, do que se infere obviamente que sem a adequação, qualquer representação artística está destinada ao fracasso. Em outras palavras, falhará na missão de melhor representar a natureza, onde, por fim, reside a verdade:

“A adequação das partes à intenção para a qual cada coisa é feita, pela arte ou pela natureza, é o mais importante a se considerar, por ser de maior consequência para a beleza do todo. Isso é tão evidente que mesmo o sentido da visão, o grande acesso à beleza, é fortemente influenciado por isso, e a mente, levando em conta esse valor em uma forma, aprecia-o como belo, mesmo se não o for por outras considerações; o olhar diminui sua exigência de beleza, e chega mesmo a aprazer-se depois de acostumar-se. Para ilustrar, imaginemos uma bela cabeça de um cavalo de batalha, com seu pescoço encurvado, que seja colocada sobre os ombros de um cavalo de corrida, em vez de sua própria, retilínea: isso geraria desgosto e deformidade, em vez de acrescentar beleza, porque a apreciação não o julgaria adequado.”⁴⁷

A adequação é a primeira regra a ser respeitada na verdadeira obra de arte – tudo quanto ultrapassar esse limite conduz à deformação e compromete o conjunto da obra. A asserção de Hogarth conecta-se ao que diz Fielding. O ridículo aplicado aos temas errados deve ser evitado, pois produziria o efeito indesejado de deformar o conjunto, perturbando assim a sua compreensão, e o que parece central, levaria a um afastamento nocivo do verdadeiro e natural. Em outras palavras, não produziria no receptor a sensação de adequação entre o tom e o conteúdo.

A noção de afetação, à qual agora a categoria de ridículo está referida, implicava, entretanto, uma mobilidade de escolha em relação aos temas: “Só pela afetação, os infortúnios e calamidades da vida ou as imperfeições da natureza, podem se tornar objetos do ridículo”,⁴⁸ escreve Fielding. Tal parece ser também o programa seguido por Hogarth em séries que têm como protagonistas prostitutas, libertinos, beberrões, corruptos, aproveitadores, ou oportunistas que poderiam pertencer agora a qualquer camada da sociedade.

Percebendo, entretanto, quão paradoxal poderia ser a assimilação pela arte de uma temática dessa natureza, Fielding ressalva:

⁴⁷ HOGARTH, W., *The Analysis of Beauty*, pp. 13 -15.

⁴⁸ FIELDING, H., Preface to Joseph Andrews. *The Comic Epic in Prose*. In *Famous prefaces*.

“Mas talvez eu pudesse ser criticado porque, opondo-me a minhas próprias regras, introduzi nessa obra vícios muito graves. Contra isso, responderia: Primeiro, que é muito difícil acompanhar uma série de ações humanas mantendo-se afastado dos vícios. Segundo, que os vícios aqui encontrados são as conseqüências acidentais de alguma fragilidade humana, e não de causas que habitualmente residem na mente. Terceiro, que eles nunca são tomados como objetos de ridículo, mas de repulsa. Quarto, que eles nunca pertencem à figura principal naquele momento em cena; finalmente, eles nunca realizam o mal esperado.”⁴⁹

Amplia-se, assim, a fronteira de motivos que podem figurar na literatura e na pintura, desde que seja observado o limite redefinido pela noção de adequação (*fitness*):

“Certamente é preciso ter uma mente distorcida para ver a feiúra, doença ou pobreza como intrinsecamente ridículas: [...] Menos razões ainda existem para tomar as imperfeições naturais como objeto de derrisão: mas quando a feiúra busca o elogio da beleza, ou o manco tenta mostrar agilidade, é aí que essas circunstâncias desafortunadas, que antes nos moviam por compaixão, passam a aumentar nossa alegria.”⁵⁰

Fielding apresenta seu romance, de acordo com o que julga serem os termos da *Poética* de Aristóteles, como fora transmitida pela *Ars Poetica* de Horácio, uma espécie de pragmática da poética aristotélica que se amparava na observância correta da *imitatio* e do *decorum*. O *efeito* tem realce nessa arte, cuja premissa é a de que toda a obra tem uma finalidade, qual seja – de acordo com as regras não só poéticas, mas retóricas: *docere, movere, delectare*. De acordo com Horácio, os gêneros se diferenciam não só pelo metro, como devem também respeitar a ‘unidade de tom’, e essa regra prevalece na literatura neoclássica, prescrevendo a separação dos gêneros.

O autor de *Joseph Andrews* dá, entretanto, a sua interpretação ao que seria a unidade de tom, segundo a lição da *Ars Poetica*: a comédia deve ater-se somente aos temas que podem ser alvo do ridículo. Fazemos referência à *Ars Poetica*, porque é sabido que Aristóteles não menciona o problema do *decorum*, que será discutido nesse caso específico a partir do eixo afetação-ridículo. Leve-se ainda em conta que Horácio recomendava uma unidade de conjunto para que a obra possuísse um equilíbrio adequado e a correta relação entre as partes. Ao definir o seu cômico épico em prosa, Fielding insere-se nessa argumentação ao tomar a

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ FIELDING, H., Preface to *Joseph Andrews*. In *Famous prefaces*, parágrafo 16.

caricatura como contraponto da comédia. Em outras palavras, ao rejeitar a caricatura por anti-natural, ele rejeita conseqüentemente a criação deliberada de uma desproporção entre as partes; ou seja, rejeita a regra número um da técnica da caricatura, a valorização de uma parte em detrimento de outras. Para Fielding, isso é um risco: o risco de prejudicar o conjunto.

Ou seja, ainda na abertura do romance, Fielding lê Aristóteles à maneira de Horácio, pragmatizando a *Poética*, isto é, valorizando a verossimilhança contra a necessidade – na *Poética*, “a necessidade ou a verossimilhança” eram tomadas como categorias igualmente válidas para a mimesis. Fielding ainda participa, portanto, da domesticação romana da mimesis, que fora, não por acaso, difundida como *imitatio*. Se tal é a premissa que enforma o prefácio, a desautorização da caricatura tem caráter irrevogável.

Assim, Fielding parece indicar que sua inquietação literária moderna supõe uma adesão crítica à tradição. Em que pese o veto ao não natural da caricatura, sua percepção do gênero não é estática, infensa ao tempo. Ao contrário, denota uma relação dinâmica ao posicionar-se em tensão com essa caricatura. Nesse sentido, é interessante observar que a historicidade da literatura de Fielding – bem como se pode inferir, a historicidade das gravuras de Hogarth – se dá não apenas pela escolha dos temas quotidianos, ou pela sátira dos costumes contemporâneos, mas também pelas escolhas formais dos autores, pela antecipação dos efeitos que são buscados, o que pode querer dizer em outra instância, pelo relevo do receptor. Temos então, por um lado, uma posição marcada em relação às regras da arte poética, por outro lado, uma sensibilidade explícita quanto ao público.

Em síntese, escreve Fielding: “Os grandes vícios são os objetos adequados para nossa repulsa, as falhas menores para nossa piedade, mas apenas a afetação me parece a origem real do ridículo.”⁵¹ Desse modo, vemos sob outros olhos a heterodoxia dos temas tratados por Hogarth: suas cenas realistas traduzem a mesma moralidade que ressalta do prefácio, cuja leitura o artista recomendou. Ao afirmar que a hipocrisia e a vaidade são as fontes da afetação que se espalhou pela sociedade, e que desta deriva toda a ação digna de ser ridicularizada, Fielding fixa sua visão moderna da antiga tradição satírica a que pertence.

O romance satírico de Fielding e as *moral scenes* de Hogarth se aproximam a partir do esforço semelhante de ambos para nobilitarem suas respectivas

⁵¹ FIELDING, H., Preface to Joseph Andrews. The Comic Epic in Prose. In *Famous prefaces*.

produções. Enquanto Hogarth volta-se para a defesa de um novo tipo de pintura, Fielding estabelecia as bases para o romance. Ambos mantinham como referência, a observação da realidade, a transposição da verdade para as formas discursivas, contudo, ficcionais. Apesar da defesa do modo épico, a ênfase de Fielding recaía sobre a história, como modelo do moderno romance. Nesse caso, segundo Ian Watt, vemos que a relação inicial com o épico – que se extrai do Prefácio ao *Joseph Andrews* – foi mais uma estratégia de apresentação do romance ao público, de modo a granjear-lhe o respeito, do que uma adesão ao gênero clássico. No prefácio, as considerações sobre caricatura indicam já o desenvolvimento posterior de sua obra, na qual a verossimilhança funda-se sobre a probabilidade, contrariando os eventos maravilhosos, impossíveis e não-naturais das narrativas épicas, em seu maior exemplo, Homero.⁵²

Hogarth, por sua vez, ampara-se na tradição da pintura histórica da qual se quer um representante:

“...então dirigi meus pensamentos a um modo ainda mais novo, a saber, a pintura e gravura de temas morais modernos, uma área não explorada em nenhum país ou tempo. As razões que me levaram a adotar esse modo de desenhar eram devidas ao fato de que eu pensava que tanto escritores quanto pintores, no estilo histórico, tinham negligenciado o tipo de tema intermediário situado entre o sublime e o grotesco.”⁵³

Colocando-se a salvo do burlesco e ou da caricatura e, como lemos na passagem imediatamente acima, “entre sublime e grotesco”, ambos conservam-se fiéis à verdade e desejam apresentar ao público obras instrutivas do ponto de vista moral, e agradáveis, do ponto de vista estético. Os propósitos de Fielding e Hogarth, entretanto, nem sempre são recebidos dessa maneira. Os detratores do autor de *Joseph Andrews* e *Tom Jones*, acusavam-no de ensinar uma moral errada aos leitores, num contexto em que o romance inglês definia-se na polarização entre o modo histórico de Fielding e o modo sentimental de Richardson, autor de *Pamela*. Descartando desfechos necessariamente felizes para seus personagens,

⁵² Seguimos, nesse ponto, as considerações de Ian Watt e Michael McKeon sobre o estabelecimento do romance na Inglaterra do século XVIII em WATT, I., *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, e MCKEON, M., *The Origins of the English Novel 1600-1740*.

⁵³ HOGARTH, W., *Artists On Art*, pp. 179.

por improváveis, Fielding marcava sua posição realista,⁵⁴ mas parecia avançar numa direção reprovável moralmente. Por outro lado, ao misturar vício e virtude em seus personagens, oferecia uma alternativa à adequação poética: seus personagens não são mais puros, aceitam várias possibilidades de mescla entre o “alto” e o “baixo”.

Hogarth também procede a uma mescla, igualmente nova e perigosa, tanto nas séries de cenas morais que oferece ao público, quanto num exemplo em que fica evidente o tipo de inflexão que sua arte significa. Em 1745, pinta o retrato [Fig.9] do ator David Garrick como Ricardo III, o personagem de William Shakespeare. A obra apresentava ao público algo atípico: como poderia ser considerado um retrato se trazia o ator no papel de um personagem histórico? Como, por outro lado, classificar a obra como pintura histórica se o Ricardo III ali representado era mais familiar à literatura dramática do que aos tratados de história? A questão, levantada por Christopher Balme,⁵⁵ importa justamente para que se perceba a extensão do programa estético e ético que Hogarth defendeu. A questão não dizia respeito apenas às cenas morais mais populares, mas inseria-se no campo estendido do seu conceito de beleza e arte. A mistura do mais prestigiado modo pictórico – a pintura histórica – com o retrato, menos considerado nessa hierarquia, produziu um resultado não trivial, uma experiência em que tema e tratamento resultam numa forma híbrida para os padrões vigentes: de sua parte, Hogarth avançava em terreno desconhecido: uma tal representação da realidade abria caminho para que verdade?

⁵⁴ Trata-se aqui de considerar o termo realismo na perspectiva adotada por Watt, segundo o qual esse fora o traço mais marcante da nova forma literária surgida no século XVIII inglês: “Se o romance (*novel*) fosse realista simplesmente porque viu o lado escabroso da vida, seria apenas um romance invertido; mas ele de fato tenta retratar todas as variedades da experiência humana, e não apenas aquelas adequadas a uma perspectiva literária particular; o realismo do romance não reside no tipo de vida que apresenta, mas no modo como a apresenta.”, op. cit., p. 11.

⁵⁵ O autor do ensaio comenta que o retrato atendia às normas da pintura histórica quanto ao tema, as dimensões e tinha como modelo a *Tenda de Dario* de Le Brun. BALME, C.B., “*Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma*”, pp. 190-201.



Fig.9 – Garrick as Richard III, 1746.

O problema da mistura entre a pintura histórica, a mais nobre, nos termos de Reynolds – e o retrato, gênero menor dentro dessa mesma perspectiva, pode ser visto como uma reintrodução da questão do desprestígio da face humana num projeto cultivado, endereçado à consolidação de uma instrução elevada e virtuosa do público. O Ricardo III-Garrick, ao mesclar alto e baixo estilos, indicava a possibilidade de que a arte não mais imitasse a natureza humana, mas reproduzisse a natureza de uma simulação – o personagem. O que Hogarth representa na sua tela não é o momento histórico, mas a interpretação do ator, seu desempenho.

Há uma reversão das expectativas dominantes sobre a pintura histórica: um tal falseamento poderia destruir o propósito instrutivo da arte, desviando a mente do espectador do bom caminho da verdade e da beleza. A pintura moral correta, destinada a um público “cívico e desinteressado”, para lembrar os comentários de Barrell, sustentava-se na figura, e não no retrato. Entretanto, o relevo da expressão fisionômica, central para Hogarth, aplica-se aqui a outro patamar de complexidade. Através de seus personagens, Hogarth já não dá acesso a mais uma representação ficcional das virtudes e vícios existentes na sociedade, de modo a

Conduzir o público à identificação do erro e posterior correção. Não se representa o sentimento, mas algo que intencionalmente quis parecer esse sentimento. A pintura hogarthiana ataca, assim, de outra maneira, a premissa do grande estilo: evidenciando o retrato e imitando a imitação.

Michael McKeon ressalta que

“Antes do *Licensing Act* de 1737, Fielding era um escritor de teatro de sucesso, uma profissão na qual muitas das preocupações narrativas que o interessavam passavam por importantes mudanças. A alta qualidade de reflexão de boa parte da dramaturgia de Fielding sugere que ele estava ao mesmo tempo fascinado e impaciente com esse modo artístico tão ligado à evidência dos sentidos, que suas ilusões imploravam por um simples desmentido. [...] Pela energia que dedicou contra as convenções da representação dramática, não surpreende que, uma vez obrigado a considerar a narrativa, Fielding adotasse a postura cética do ‘historiador’.”⁵⁶

Para McKeon, a função dos gêneros é mediar e explicar problemas muitas vezes insolúveis do ponto de vista de um debate filosófico ou científico. No romance inglês de meados do século XVIII, “... o modelo narrativo mais importante não foi outro gênero ‘literário’, mas a própria experiência histórica. Obviamente, a distinção é artificial: modelos literários ao mesmo tempo estruturam a experiência histórica e por sua vez adquirem sua ‘própria’ forma dessa experiência.”⁵⁷

O gênero romance desenvolvera-se na dialética representada pelo que McKeon considera apenas uma aparente oposição entre Richardson e Fielding. A oposição situava-se entre um modelo que, orientado pelo sentimento, conduzia o leitor ao aprendizado da virtude, como propunha Richardson, e um modelo orientado pela história, que se nutria da realidade e da probabilidade, ou seja, no qual a virtude e vício podem aparecer igualmente ao leitor, sendo o critério principal a coerência interna do enredo, como desejou Fielding. Para este, a verdade não podia ser aprimorada, em outras palavras, não podia ser romanceada. Como escreve Watt, a analogia com a tradição épica, que fora o ponto de partida da diferenciação entre burlesco e cômico, vai sendo abandonada pelo autor de *Joseph Andrews*. Não se baseando mais em narrativas legendárias, como era o

⁵⁶ MCKEON, M., *The Origins of the English Novel 1600-1740*, p. 383.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 238.

caso do modelo homérico para o épico, o enredo podia ser inventado, desde que se mantivesse dentro dos limites da probabilidade.

A oposição mencionada acima se desfez, após cerca de uma década de confrontos entre Richardson e Fielding, que conseguem afinal um ponto de conciliação entre o “empirismo ingênuo” e o “ceticismo absoluto”, como afirma McKeon. Segundo este autor, o problema que estava na origem do romance era o de como tratar a separação dos conceitos de verdade e virtude.⁵⁸ Mas a coexistência dos conceitos na moderna narrativa não ocorre rapidamente, afirma:

“A confluência começa a acontecer quando os escritores passam a agir [...] sobre a percepção de que as dificuldades de um conjunto de questões pode ser iluminada pela reflexão que se faz sobre o outro conjunto. Essa percepção é a premissa fundadora do gênero novelesco, cuja obra é engajar a crise intelectual e social pela mediação simultânea e abrangente. A novela emerge à consciência quando a confluência se faz com tal competência que o conflito entre o empirismo ingênuo e o ceticismo extremo, entre ideologias progressistas e conservadoras, pode ser incorporado a uma controvérsia pública entre escritores que são vistos como empregando métodos antitéticos na redação do que é ainda assim identificado como a mesma espécie de narrativa. Isso ocorre na controvérsia entre Richardson e Fielding – e seus respectivos proponentes – no início da década de 1740.”⁵⁹

Para a caricatura, a dupla vinculação com a história e o drama é relevante. Importa ainda a rejeição de Fielding à ilusão dos sentidos, algo que só se integraria ao romance (cômico) desde que ocorresse a expulsão da caricatura. Esse é o horizonte no qual desenvolve-se o entendimento da caricatura por Hogarth – esse seu representante involuntário: uma ameaça ao projeto de explorar a realidade como via privilegiada de acesso à verdade da natureza humana e da sociedade. Mas aqui, o veto ao sentimento e à ilusão não convergem para a desautorização do discurso ficcional – pelo contrário. Na perspectiva de Hogarth, a que acedemos também com Fielding, observa-se que o esforço de estabelecer o modelo (histórico) e o alvo (a busca da verdade) abrem possibilidades de uma

⁵⁸ MCKEON, M., *The Origins of the English Novel 1600-1740*. O autor explica que o tema de seu estudo era “...mostrar que as origens do romance inglês, cujo apogeu é assinalado pela rivalidade Richardson-Fielding nos 1740s, se estabelecem com a fixação de uma forma capaz de abranger a indagação simultânea de problemas análogos, de natureza epistemológica e social, dotados de uma longa pré-história de debate público, intenso e diversificado. A rivalidade não exclui concordância: o conflito real só facilitou o reconhecimento de que os dois escritores estavam engajados em uma atividade comum. A emergência de uma nova forma distinta foi enunciada pelos próprios autores, antes de outros.”, p. 410.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 266.

desestabilização: ao fim do século, a caricatura funde-se inevitavelmente às cenas hogarthianas e seus esforços de manter-se distante dela só resultam no fortalecimento dessa união. É o que atestam, anos mais tarde, as assim chamadas caricaturas de Rowlandson, Cruickshank e Gillray.

O que se tem em mente ao usar o termo desestabilização é destacar que as preocupações estéticas e morais de Hogarth e suas experiências com a linguagem pictórica, embora procurassem não contrariar o horizonte de idéias em que se inserem – do próprio iluminismo – abrem caminho para uma fusão explosiva que irá resultar na caricatura moderna. O esforço de manter a caricatura fora dos limites da arte séria, que pretendeu, não foram suficientes para conter a força de uma relação muito mais profunda. Ao endereçar-se à investigação do caráter, Hogarth pretendia alinhar-se aos fisionomistas – tal é a oposição entre *characters* e caricatura, ao abrigo do monstruoso e do grotesco. E essa oposição a própria pesquisa fisionômica não autoriza. Não seria possível alijar a fisionomia de sua contraparte grotesca por muito tempo.

Uma vez estabelecido o alcance desse discurso plástico-visual, a incorporação da caricatura era um passo quase natural. O que faz diferença, aqui, é perceber em que solo cai essa semente da caricatura – um solo preparado pelas experiências hogarthianas, que vão trazendo para a imagem as tensões do próprio debate que se faz em torno da autonomia da experiência estética como forma de conhecimento do mundo. Quando Hogarth escolhe pintar suas telas como um palco e espera ser julgado pelos mesmos critérios do drama e da cena, o que está em jogo é o reconhecimento do público como agente dessas transformações que se constroem simultaneamente no plano discursivo e no âmbito histórico e social.

Assim, não estranha que a caricatura – que vai tomando sua forma moderna desde a experiência hogarthiana – faça novos laços com o drama e com o teatro. Novos, porque a pantomima e a *commedia dell'arte*, bem como as peças de Shakespeare – ao desprezar as regras de unidade, misturando comédia e tragédia – são fonte da caricatura, desde as gravuras de Jacques Callot, no século XVI, até as charges de Daumier, no século XIX, como se pode inferir de Charles Baudelaire, em seu ensaio sobre caricatura.

A opção pela história e pela realidade, nos termos de Fielding e Hogarth, não os colocam em situação de oposição ao sentimento: mas esse é rejeitado, no plano formal, quando rompe com a verossimilhança do enredo. A fusão

ator/personagem no retrato de Garrick vai direto ao centro do problema – como confiar na verdade comunicada por uma imagem ambivalente, que rompera o limite da norma poética e que elege a condenável simulação do ator como tema? Antecipa-se a questão que será abordada por Diderot no famoso ensaio *O paradoxo sobre um comediante*. Para Diderot, os comediantes eram, afinal, “os mais eloqüentes pregadores da honestidade e da virtude”.⁶⁰ O ponto já estava em questão desde Hogarth, Fielding ou Richardson, que, ao engajarem-se na defesa dos novos gêneros não perdem de vista a perspectiva sintética sob a qual a arte devia ser examinada no século XVIII: a verdade e a virtude são os princípios que devem prevalecer nas obras oferecidas para a instrução e entretenimento do público.

Os *modern moral subjects* de Hogarth identificam-se com a passagem da moralidade à estética em Addison, passagem que se efetua com a mediação do público leitor e que se ampara no modelo da teatralidade. No ensaio *Uses of The Spectator*, Addison simultaneamente define e analisa sua agora audiência:

“Refiro-me à fraternidade dos espectadores, que vivem no mundo sem ter nada a ver com ele; e que, pela afluência de suas fortunas, ou por sua preguiça, não lidam com o resto da humanidade, apenas contemplando-o de cima. Nessa classe de homens, estão incluídos os comerciantes contemplativos, os médicos titulares, os membros da Royal Society, templários que não se dão a confrontos, estadistas desempregados; em suma, todo aquele que considera o mundo como um teatro, e deseja ter um juízo correto de seus atores.”⁶¹

Não é difícil perceber aí a persistência do teatro como paradigma da auto-representação inglesa, algo que remonta ao período elizabetano. Nesse ponto, a escolha hogarthiana alinha-se a uma tradição que fazia dos teatros londrinos um ponto de encontro entre a herança humanista e o gosto popular. Por um lado, as peças clássicas de autores latinos constituíam grande parte do repertório levado aos palcos (dez tragédias de Sêneca traduzidas para o inglês foram encenadas em 1581, por exemplo). Por outro lado, um certo número de companhias profissionais apresentavam-se não somente em Londres, mas percorriam o interior, o que permitia a sobrevivência e a circulação de peças nas quais prevalecia um esquema moral de fácil entendimento: um enredo simples mostrava a vitória da virtude

⁶⁰ MATOS, L.F., A careta de Garrick. O comediante segundo Diderot. In *A crise da razão*, p. 316.

⁶¹ ADDISON, J., Pleasures of Imagination, *Spectator*, no. 10.

sobre o vício, sendo o vício representado emblematicamente como o vilão. O *clown* e o bobo também sobreviveram através dessas companhias, mantendo ativa a tradição do contato direto com o público nas piadas ou na apresentação de truques de ilusionismo.

Se é correto alinhar Hogarth a essa tradição, podemos retomar a questão da caricatura dentro da obra hogarthiana tendo agora no horizonte sua base teatral e, como se verá, seu pertencimento ao gênero dramático. Do ponto de vista de sua proposta artística, as pranchas apresentam-se como uma tradução pictórica das convenções teatrais.

3.5 Público e drama modernos na *cena hogarthiana*

O exemplo do retrato de Garrick como Ricardo III feito por Hogarth pode ser retomado como índice da outra matriz literária que enforma as *modern moral subjects*: o drama. O contexto que referencia essa pintura é o da atuação teatral, e se há informação prévia solicitada ao espectador, é a mesma que define a apreciação da platéia do teatro. O programa de Hogarth cumpria-se, como registram suas *Memórias*:

“Desejei então compor pinturas na tela semelhantes às representações no palco; e esperei que elas fossem julgadas pelos mesmos critérios. Que fique claro que me refiro somente às cenas tendo atores humanos, e essas, acredito não têm sido desenhadas de forma como merecem e podem ser desenhadas. Nessas composições, os temas que entretêm e desenvolvem a mente serão os de maior utilidade pública, e, por isso, deverão ser qualificados entre os de mais alta classe.”⁶²

Antes de mais nada é preciso levar em conta que o drama como gênero teatral estrito surge nessa primeira metade do século XVIII, não sendo difícil verificar as aproximações entre o romance e o drama, vinculados historicamente e socialmente à ascensão da burguesia e fundados numa exigência de realismo, do desvelamento da verdade para o aprimoramento da sociedade. A ênfase na ação e a variedade de personagens são elementos evidentes comuns aos dois gêneros.

⁶² HOGARTH, W., *Artists on Art*, p. 179.

A nova arte hogarthiana que buscava endereçar-se tanto ao “*ordinary reader*” quanto ao “*reader of great penetration*” já definidos por Addison, pode ser também compreendida nos termos propostos por Erich Auerbach em *La cour et la ville*.⁶³ O espectro de audiência que Hogarth aspira alcançar com suas séries assemelha-se ao que Auerbach estabelece como *le public*, cuja definição moderna o autor localiza na França do século XVII, especialmente ligado à platéia das peças teatrais. Considerando, com Richard Sennett,⁶⁴ que a discussão tem validade também para o caso inglês, vemos a possibilidade de compreender em que termos Hogarth pensa seu público. Se o teatro, através da sua platéia, tem papel central na produção das séries gráficas, sendo o seu destino final; terá igualmente importância na concepção dessas peças gráficas: a linguagem explorada por Hogarth fora modelada a partir da dramaturgia e das convenções cênicas em voga.

O público é o tema de *The Laughing Audience* [Fig.10], de 1733. A gravura foi anexada aos *subscription tickets* (assinaturas) para a gravura *Southwark Fair*, do mesmo ano, e também para a série *A Rake's Progress*, que sairia em 1735.⁶⁵ A estampa divide-se em três seções que descrevem diferentes grupos de pessoas: os nobres que ocupam os camarotes, a platéia que assiste à peça de pé e os músicos da orquestra. Os elegantes, ao alto, representados com os sinais exteriores de refinamento, mantêm-se distantes do evento dramático que se desenrola no palco, mais interessados em suas investidas sedutoras nas “*orange girls*”. As vendedoras de laranjas, os *únicos* personagens trabalhadores aí representados, foram desenhadas com a linha serpentina, a “*line of beauty*”, que Hogarth define em sua *Analysis of Beauty*. Agradáveis e arredondados, os rostos têm testa ampla e narizes delicados, são exemplos da simplicidade, inocência e beleza moral

⁶³ AUERBACH, E., In COSTA LIMA, L., *Teoria da Literatura em suas Fontes*, v. 2, 707- 748. O texto original é de 1930.

⁶⁴ SENNETT, R., *O Declínio do Homem Público e as Tirantias da Intimidade*, pp. 30 ss.

⁶⁵ O expediente devia-se ao fato de Hogarth ter sido um dos primeiros artistas a dispensar os serviços de uma casa editora, encarregando-se ele mesmo, através dessas assinaturas, de comercializar suas produções. Em 1724, Hogarth gravou uma imagem ridicularizando a moda da ópera italiana entre políticos e nobres, lamentando – ao mesmo tempo – o declínio do teatro inglês naquele momento. Essa foi a primeira gravura publicada e vendida diretamente por um artista sem a intervenção de um vendedor de gravuras, como era a praxe. O vendedor de estampas não só mantinha parte substancial do lucro, bem como podia republicar a imagem quando desejasse. A iniciativa de Hogarth foi revolucionária e a resposta a essa ousadia veio rápida: os vendedores tiveram que passar a comercializar as cópias não autorizadas. Mas, a solução definitiva viria somente em 1735, com a aprovação do *Engravers Copyright Act*.

almejada pelo artista. A audiência que ocupa o *parterre*,⁶⁶ espaço por trás do *pit*,⁶⁷ parece aproveitar a performance de maneira espontânea e desprendida. No que diz respeito a fisionomia, a gravura oferece uma rica amostra dos “*characters*” que Hogarth buscava em suas imagens, em oposição à caricatura.

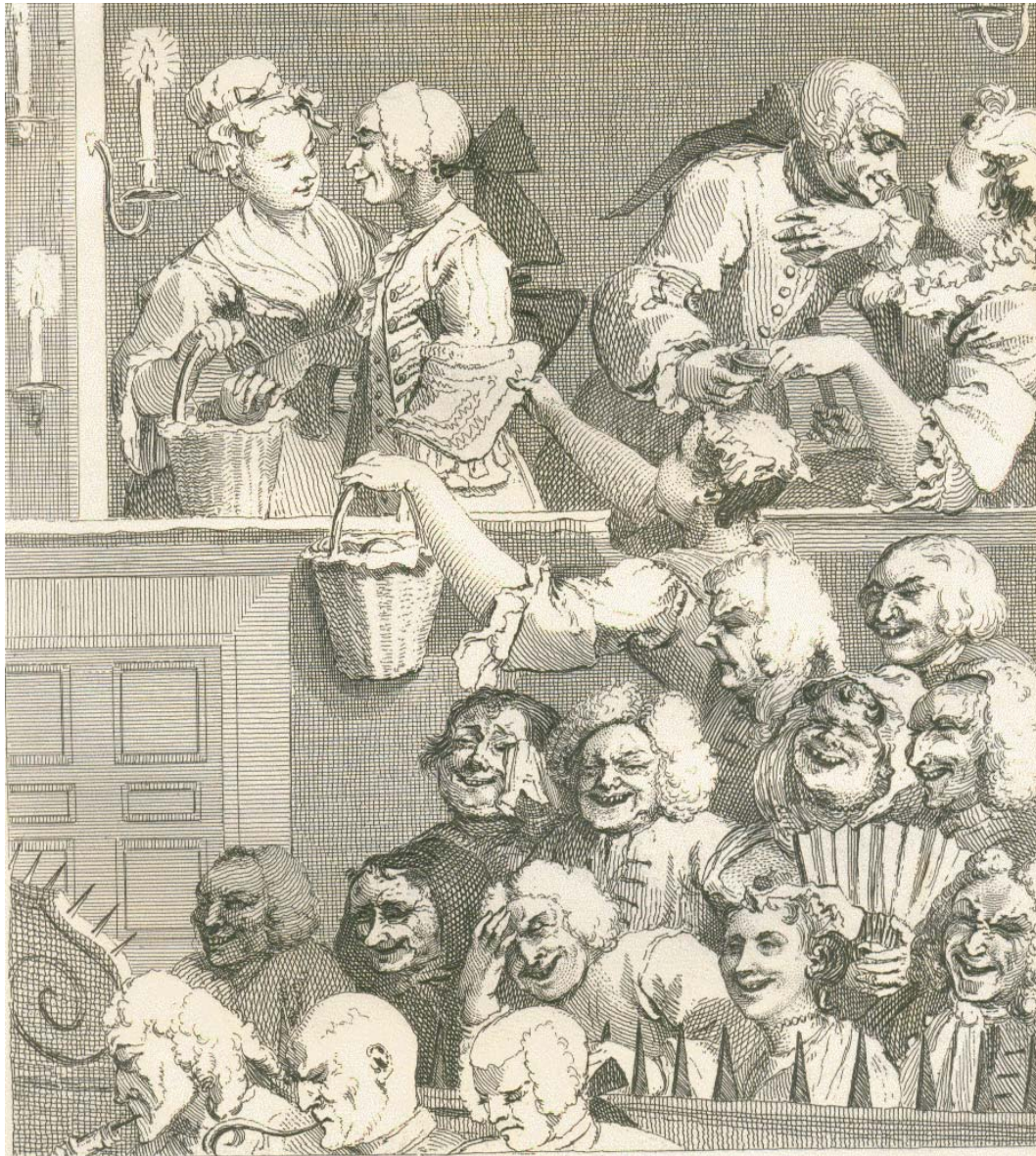


Fig. 10 – The Laughing Audience, 1733.

⁶⁶ Parte do pavimento central do teatro, situava-se atrás da orquestra. Os ingressos para o *parterre* eram os mais baratos e, dali, a platéia assistia os espetáculos de pé.

⁶⁷ O fosso da orquestra.

Os comentários sobre a gravura feitos por John Ireland, o primeiro biógrafo de Hogarth, certamente fornecem uma interpretação bastante próxima da que o público contemporâneo desta obra experimentou:

"Um cavalheiro, de fato, mostra-se afetadamente não afetado como um homem do primeiro mundo. Pela sua expressão saturnina, e fronte contraída, vemos que ele certamente é um crítico profundo, sábio demais para rir. Ele é sem dúvida um grande crítico; porque, assim como o Pococurante⁶⁸ de Voltaire, nada lhe dá prazer; e, enquanto aqueles em volta abrem todas as avenidas de suas mentes para a satisfação, e estão desejosos de se divertir, apesar de não saberem bem porquê, ele analisa o drama pelas leis de Aristóteles, e descobrindo que essas leis são violadas, determina que o autor deve ser vaiado, em vez de aplaudido. Isso é ser um juiz excelente; é isso que dá ao juiz a gratificação exaltada que nunca pode ser alcançada pelo iletrado, o poder supremo de alcançar defeitos, enquanto os outros só encontram belezas, e preservar uma rígida inflexibilidade muscular, enquanto os flancos do rebanho vulgar sacodem de rir. Esses mortais felizes, pensando com Platão que não é prova de um estômago sadio o fato dele enjoar a cada desconforto que se lhe apresente, mas dando livre acesso a sua capacidade de rir, mostram o conjunto de feições mais hilariante que eu já tinha visto em qualquer gravura. Deve-se lamentar que o artista não tenha nos dado alguma indicação para que pudéssemos saber qual era a peça que tanto divertia sua audiência: eu conjecturaria que era ou uma comédia de Shakespeare, ou uma tragédia moderna. A comédia sentimental não estava na moda na época. Os três músicos serenos na orquestra, totalmente envolvidos por mínimas e colcheias, são um contraste admirável à companhia no fosso."⁶⁹

É preciso, no entanto, não perder de vista que esta é uma interpretação algo humorada de um tópico extremamente discutido naquele momento por artistas e literatos. Integrados numa nova experiência de sociabilidade, esses homens têm a dupla preocupação com o julgamento do público – amparado no moderno critério do gosto – e com a educação desse público.

O relevo da platéia teatral é o ponto de partida da análise proposta por Erich Auerbach em *La cour et la ville*. Procurando saber como *cour* e *ville* vieram a formar uma unidade cultural, designada a partir da segunda metade do século XVII pelo termo *public*, Auerbach remonta aos conflitos intelectuais dos primeiros anos do reinado de Luís XIV na França, tomando Molière como figura emblemática. O autor de *Preciosas Ridículas* e *Escola de Mulheres*, segundo

⁶⁸ Personagem de *Cândido*, a obra de Voltaire. O nobre veneziano tem uma vida ideal, cercado de luxo e facilidades, mas vive entediado.

⁶⁹ TRUSLER, J., *The Works of William Hogarth*.

Auerbach, tinha posição privilegiada, sendo estimado igualmente por rei e corte e pela platéia. Composto pelo *parterre* e pela “boa corte”, o *public*, para Molière opunha-se ao pedantismo e à afetação dos *marquis*.⁷⁰ Segundo Molière, essa é a platéia que “julga do modo certo, que é o de se deixar cativar, de fugir da oposição cega, da aprovação afetada ou da delicadeza exagerada”.⁷¹

Para Auerbach, observando-se a transformação sofrida no *parterre* é possível compreender o que virá a ser a *cour*, ou seja, o primeiro dos elementos do par *cour-ville* que compõe o público. No ensaio, compreende-se a gradual transformação do *parterre*, a parte mais barata do teatro, que aos poucos vai deixando de ser ocupada por uma audiência turbulenta, formada por “lacaio, soldados, pajens, jovens *clercs* e não qualificados”. Uma platéia ruidosa que precisava ser educada. Muitas medidas foram tomadas com esse fim e, por decreto real, a partir de 1674, foi possível banir a desordem e permitir que o teatro fosse freqüentado por uma audiência burguesa.

A composição da *cour* não é, vimos, em absoluto o *peuple*, mas uma burguesia formada pelos “*marchands de la Rue Saint-Denis*”, a camada de comerciantes que vivia da comercialização de artigos de luxo que atendiam à corte e que freqüentava o *parterre*, em função dos ingressos baratos e da boa visibilidade do palco. Uma “classe sem autoconsciência”, escreveu o autor – que na primeira oportunidade compraria um título aristocrático e alçaria sua posição entre os *honnêtes hommes*.

Os termos de Auerbach são referidos também por Habermas que, entretanto, nota que “na Inglaterra, jamais a corte teria podido dominar a cidade assim como na França do Rei Sol.” A cidade de Londres era independente administrativamente, ficando sob a tutela de prefeitos eleitos, e possuía, além do mais, uma milícia própria, sendo “menos vulnerável à jurisdição da Corte e do Parlamento do que qualquer cidade do país.”⁷² O autor comenta que, por volta de 1700, a composição demográfica e sociológica da cidade era extensa e poderia ser considerada quase democrática.⁷³

⁷⁰ Os *marquis*, como Molière os fixou em suas peças, eram os nobres pedantes, “preciosos”, incapazes de efetuar um julgamento crítico em termos de bom senso e naturalidade.

⁷¹ Molière, apud Auerbach, in COSTA LIMA, L., *Teoria da Literatura em suas Fontes*, v. 2, p. 719.

⁷² HABERMAS, J., *Mudança estrutural na esfera pública*, p. 47.

⁷³ HABERMAS, J. *Mudança estrutural na esfera pública*, p. 299, n7.

Entretanto – escreve Habermas – depois da Grande Revolução, pôde ser observada uma mudança na relação entre *court* e *town* semelhante, numa geração posterior, à da relação entre *cour et ville*. A corte se afasta e a cidade predomina:

“...novas instituições, em toda sua diversidade, assumem na Inglaterra e na França, funções sociais semelhantes: os cafés em seu período áureo, de 1680 a 1730, os salões no período entre Regência e Revolução. Tanto cá quanto lá, são centros de uma crítica inicialmente literária e, depois, também política, na qual começa a se efetivar uma espécie de paridade entre os homens da sociedade aristocrática e da intelectualidade burguesa.”⁷⁴

Habermas observa que o público se estabeleceu como um grupo fixo de interlocutores, que têm acesso a discussões cultas (às quais o autor trata como mercadorias, o que não está em foco aqui). Tal grupo não é o grande público, mas deseja ser seu porta-voz e educador. Quer, nos termos habermasianos, configurar-se numa “nova representação burguesa”.

Retomando a gravura de Hogarth, vemos que, naquele início da década de 1730, sob o governo de George II, o teatro popular continuava praticamente desaparecido:

“Na época de Carlos II, só se mantinha um único teatro, sob o patronato da Corte e mesmo aí não era voltado para o burguês, mas para a sociedade. Só na fase pós-revolucionária, com a passagem das comédias de Dryden para os dramas de Congreves, os teatros se abrem para um público.”⁷⁵

Há uma luta em torno do julgamento feito por leigos, o público se torna uma instância crítica, o gosto é o que orienta o sucesso ou fracasso das obras de arte. O debate cultivado é um modo de se apropriar desse julgamento leigo, e vai indicar o surgimento de uma função que é a do crítico profissional, que substitui aqueles integrantes dos pequenos círculos de entendidos amparados em privilégios sociais. Diderot é um exemplo disso, o que na época se chamou um árbitro das artes, que

“... assume uma tarefa dialética peculiar: ele se entende ao mesmo tempo como mandatário do público e como seu pedagogo... Os árbitros da arte podem conceber-se como porta-vozes do público, pois não reconhecem

⁷⁴ Mas, diferentemente da aristocracia francesa, esvaziada em seu poder político, mantendo-se graças ao favor do rei, a nobreza inglesa está de posse de sua função social, ela “representa *landed* e *moneyed interests* (interesses fundiários e financeiros).” *Ibid.*, pp. 47-48.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 55.

nenhuma outra autoridade se não a do argumento e se sentem solidários com todos aqueles que se deixam convencer por argumentos.”⁷⁶

Habermas, a partir da figura chave desse árbitro, vai então abordar os hebdomadários moralistas,

“Com *Tatler*, o *Spectator*, o *Guardian*, o público se olha no espelho; ele ainda não se entende mediante o desvio de uma reflexão sobre obras de filosofia e literatura, de arte e ciência, mas entrando ele mesmo como objeto na literatura. Addison vê a si mesmo como *ensor of manners and morals*. O público que lê e comenta tudo isso tem aí a si mesmo como tema.”⁷⁷

Já a opinião pública na França é uma opinião sustentada tanto pela tradição quanto pelo bom senso. Até certo ponto, há uma distinção entre *opinion* e *critique*. Para pensar numa produção como a de Hogarth é interessante considerar, ainda, o argumento de Habermas acerca de Rousseau, referindo-se ao *Contrato Social*. A vontade comum tem sempre razão, no entanto o juízo que orienta essa vontade nem sempre é muito claro, sendo necessário “colocar-lhe as coisas ante os olhos como elas são, ou, às vezes, como elas devem aparecer ante ela.” Entretanto, pergunta-se Habermas,

“... por que Rousseau não chama a soberana opinião popular simplesmente de *opinion*, porque ele a identifica com *opinion publique*? A explicação é simples. Uma democracia direta exige a presença real do soberano. A *volonté générale* como *corpus mysticum* está ligada ao *corpus physicum* do povo unânime reunido. A idéia do plebiscito permanente é concebida por Rousseau no quadro da pólis grega: lá, o povo estava de algum modo reunido ininterruptamente na praça; assim também, aos olhos de Rousseau, a *place publique* se torna fundamento da constituição. Desta é que a *opinion publique* recebe seu atributo; portanto, dos cidadãos reunidos para aclamação e não da argumentação pública de um *publique éclairé*.”⁷⁸

Pode-se dizer que Hogarth ocuparia o lugar intermediário entre aclamação e argumentação pública. De qualquer modo, a idéia é que o público, já em sua acepção moderna de platéia – tema e crítico – constitui o tribunal diante do qual as verdades se desvelam e recebem seu veredito.

Voltemos então à incorporação da linguagem cênica à arte pictórica: Hogarth as toma como representações similares e espera que suas telas ou

⁷⁶ HABERMAS, J., *Mudança estrutural na esfera pública*, p. 57.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 121-122.

gravuras sejam julgadas pelos mesmos critérios que o teatro. Naturalmente, o que se deseja saber é quais são esses critérios, que já não valorizam os grandes temas e os gêneros maiores, de acordo com as normas pretensamente aristotélicas. Trata-se, em vez, de verificar a função de uma tal arte e, uma vez que se admite, com Hogarth, que a composição pictórica passa a ser feita em consonância com o que se efetua no palco, temos, em primeiro lugar, evidenciada a relação entre caricatura e literatura (drama) e, em segundo lugar, a submissão desta última às intenções da primeira.

Portanto não se está falando de assimilar a caricatura, nem sequer a técnica desta – a busca da semelhança na diferença – mas um aspecto em especial, que nem diz tanto respeito à forma como a caricatura se materializa, mas à sua função. Explicita-se: tecnicamente, caricatura é uma aplicação do exagero e da distorção ao retrato de um personagem real, visando manter o máximo de semelhança numa representação pautada pela diferença. Tal é a definição original do termo ainda relativamente recente. Mas o que se busca ao aplicar essa técnica é algo mais do que o exercício de estilo. É, por um lado, a função pedagógica e moral de desmascaramento e desvelamento de uma verdade encoberta pela aparência e, por outro lado, a operação de observar a realidade e interpretá-la sob a clave moral de um julgamento justo (ou seja, sem a vilania burlesca) e voltado para o aperfeiçoamento e a instrução do público. Não é portanto somente na forma – nas convenções, composição e tipo – que a produção de Hogarth inclui o teatro, mas na função que então se lhe atribui. Algo muito semelhante ao que fará Diderot, em sua definição de caricatura.

A percepção de que as pranchas seriam tão mais eloqüentes e instrutivas se pudessem traduzir a experiência vívida do palco, “dos atores em uma peça”, incorporando temas e personagens comuns, nutrindo-se de uma realidade cotidiana, ensaia um passo decisivo para a vinculação entre caricatura (a técnica), o drama e o romance modernos. Com a experiência de Hogarth, abria-se o caminho para que a caricatura viesse a se definir como a ferramenta da comédia de costumes, e finalmente chegasse a ser uma espécie de sinônimo desta. Mas a incorporação da técnica do exagero e da distorção ao universo literário efetua-se, entretanto, sob a observância estrita de certos limites estéticos e morais. As séries criadas por Hogarth entram nas histórias da caricatura não pela adesão do artista à nova arte. A relação efetua-se antes pela admissão comum do lugar da comédia

entre as manifestações mais sublimes, pelo modo como suas pranchas identificam-se com a aptidão natural da caricatura para revelar a verdade, como já se aprendera nas definições de Carracci e Baldinucci.

3.6 A sátira gráfica entre a correção do presente e a felicidade futura

O problema da caricatura atinge o centro da proposição realista e naturalista da arte hogarthiana, a qual efetuava-se na clave da sátira e, por essa razão, possuía a motivação específica dessa tradição: apontar e corrigir os vícios e a insensatez dos homens. Sendo a arte da deformação e do exagero, a caricatura não poderia associar-se ao propósito moralista de mostrar as coisas “como realmente são”. A opção de Fielding pela história e não pelo romance sentimental, de acordo com essa visão, era a chave para a rejeição do escritor ao não-natural e ao monstruoso. Tais categorias pertencem ao âmbito da fábula e da fantasia, da qual Fielding desejou terminantemente afastar-se, com um programa que defendia a verossimilhança e a coerência dos desfechos em seus enredos. Vemos de forma homóloga as seqüências de Hogarth: seus *progressos* podem ser vistos a partir de um mesmo esquema de apogeu e decadência do modelo iluminista. A punição final vivida pelo personagem hogarthiano naturalmente não é mais aquela condenação justificada por uma lógica providencial. Estamos diante de outra causação, secularizada, e que, no campo da ficção realista, traduz-se pelo investimento na probabilidade da trama e de seu desenlace. Como Fielding, que rejeitava os finais felizes e improváveis para seus personagens, Hogarth também os descartava, por inverossímeis. Assim, a inocente Hackabout de *The Harlot's Progress* chega à cidade, onde se corrompe pela nefasta influência de Mother Needham, entregando-se à prostituição que a conduz, conseqüentemente, à decadência e queda finais.

Segundo Carl Becker, os *philosophes*⁷⁹ julgavam o passado como um período de ignorância e infelicidade, do qual a humanidade conseguiu emergir

⁷⁹ Por filósofos seguimos aqui o comentário do autor: “... os filósofos não eram profissionais, sentados numa torre de marfim para fins únicos de contemplação, mas cruzados cuja missão era resgatar os lugares sagrados da religião da humanidade, tirando-os da filosofia cristã e das coisas infames que a apoiavam.” BECKER, C., *The Uses of Posterity*. In *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*, p. 122.

num presente claramente superior. As memórias desse passado e a percepção do presente, afirma ele, predispueram o homem do iluminismo a olhar o futuro como uma “terra prometida, um tipo de utopia”.⁸⁰ Para libertar a humanidade das falsas doutrinas, os *philosophes* viram-se diante da missão de apresentar uma nova versão do drama da vida humana, empregando “táticas que os teólogos cristãos vinham, eles mesmos, empregando há muito tempo.” Como desfecho desse drama, não era possível contudo oferecer a salvação no outro mundo, uma resposta dogmática e obscura, descartada pelo iluminismo. Do mesmo modo, rejeitavam a versão clássica de que o presente do homem era um cenário de degeneração inescapável e destinado à eterna repetição de ciclos de recuperação e decadência. Esse destino implacável também não tinha lugar no entendimento racional do mundo: entre a queda do homem, como resultado da desobediência a Deus, e a versão de que “nada de novo poderia haver sob o sol”, o *philosophe* contrapôs – ainda de acordo com Becker – um modelo que substituiu o pessimismo pela esperança: “Os *philosophes* do século XVIII poderiam então reescrever a história do primeiro estado humano, relegando o Jardim do Éden ao limbo dos mitos; eles poderiam encontrar uma nova revelação no livro da natureza.”⁸¹

Nem o Paraíso nem a Idade do Ouro imaginada pelos gregos, a alternativa era a religião da humanidade:

“O novo paraíso deveria situar-se em algum lugar nos confins da vida terrena, já que era um artigo de fé filosófica que o fim da vida fosse a própria vida, a perfeita vida temporal do homem, e no futuro, já que a vida temporal ainda não tinha sido tornada perfeita. [...] O amor a Deus foi substituído pelo amor à humanidade; a expiação de outrem, pelo aperfeiçoamento do homem por seus próprios meios, e a esperança na imortalidade em outro mundo pela esperança de viver na memória das gerações futuras.”⁸²

A salvação da humanidade deveria ser então obtida pelo próprio homem, pelo esforço cumulativo e sucessivo das diferentes gerações. A posteridade ganha sua aplicação maior, a de complementar aquilo que fora iniciado no passado e no presente. Assim, abraçando a idéia moderna de progresso, o homem das Luzes

⁸⁰ Cf. BECKER, C., op. cit, pp.119 – 168.

⁸¹ Ibid., pp. 128-129.

⁸² Ibid., p. 130.

via-se superando a ignorância e a superstição, integrando um Estado regido por princípios e leis racionais, em que a civilidade derrotara a barbárie. Essa perspectiva otimista contudo não o resguardava do descontentamento com o presente, no qual a sociedade mostrava-se corrompida, marcada pela hipocrisia e o egoísmo.

Nesse âmbito, estava clara a necessidade de uma ação prática do conhecimento sobre a sociedade, uma vez que o homem era produto de seu meio, um resultado da natureza e das instituições sob as quais vivia. O progresso e a perfectibilidade projetados no futuro associavam-se intimamente ao interesse devotado à história. Sob tal motivação podemos retomar a idéia da sondagem psicológica da mente humana, conforme a estabelecera Locke. Na valorização da multiplicidade da experiência sensível fundava-se o modelo do moralismo satírico praticado por Fielding e Hogarth. Seu interesse histórico tinha como meta avaliar a variedade de manifestações da vida social à luz da verdade. A correção dos costumes, fazendo-se pela denúncia satírica, referia-se à uma visão da própria história não como algo acabado, mas como uma força agindo em todos os sentidos.⁸³ A revelação da corrupção e da hipocrisia que caracterizavam os homens públicos, e da afetação da sociedade como um todo, fazia-se com a mesma finalidade com que era pensada a questão histórica: a de estabelecer condições para apreender o sentido do devir da história. A sátira reformulava-se a partir da própria matéria de que se servia – o presente por corrigir não mais estava referido a um modelo antigo, imutável e condenado à repetição; ao presente também não mais estava interdito o acesso à verdade por seus próprios meios, uma verdade humana, não mais religiosa.

Por isso acreditamos que é possível alicerçar as produções de Hogarth e Fielding no mesmo movimento de “conquista e fundamentação do mundo da história” – para o qual era “preciso convocar todas as forças intelectuais do século”.⁸⁴ E é sob essa visão que assimilamos os *modern moral subjects* ou o *romance*, de acordo, também, com a observação de Watt, de que Fielding aproximara-se do épico como modelo em *Joseph Andrews*, mas que o descartaria eventualmente por considerá-lo inadequado ao princípio de verossimilhança que professava. O maravilhoso, presente em Homero – que obviamente é evocado na

⁸³ Cf. CASSIRER, E. A conquista do mundo histórico. *Filosofia de la Ilustración*.

⁸⁴ Ibid.

sua retomada do épico – só é desculpável na *Iliada* ou na *Odisséia*, porque estes foram “escritos por pagãos para os quais as fábulas poéticas eram artigos de fé”.⁸⁵ Fielding teria preferido que Homero tivesse obedecido a Horácio, e usado um mínimo de elementos sobrenaturais. Tais recursos só ganhavam alguma plausibilidade entre os escritores épicos e historiadores antigos porque destinavam-se ao registro de transações públicas já conhecidas. Fielding, em seu *Tom Jones*, escreve que os romancistas, ao contrário, lidavam com “personagens privados... sem notoriedade pública, nem testemunho que nos ajude, nem registros para fundamentar ou corroborar o que apresentamos.” E conclui: “Convém [ao romancista] manter-se nos limites não só da possibilidade, mas também da probabilidade.”⁸⁶ Assim, na formulação de Fielding, o moderno romance, realista, supre-se do tempo presente e deve apresentar uma mistura de verdade e ficção “de forma a unir o crível ao surpreendente”. A verossimilhança ocupa então toda a atenção do artista na interpretação do seu mundo. Reencontramos Addison, para quem o prazer obtido pelo *novo* derivava da surpresa por ele ocasionada: como anota Watt, Addison escrevera no *Spectator* que, ao ler Homero, era difícil não sentir que “lia-se a História de outra espécie.”⁸⁷

Já víamos a respeito da inserção da caricatura no debate mais estendido sobre o surgimento do romance, que o princípio do decoro mantivera-se como *fitness*, sob o novo espectro de temas apresentados por Hogarth e Fielding. Avaliamos ainda, a partir dos comentários de Ian Watt, a prevalência do realismo e da história como modelo do novo gênero – o que vale tanto para as *moral scenes* como para a nova prosa. A questão remete à discussão sobre o privilégio da *imitatio* herdada da teorização clássica, como indica Costa Lima.⁸⁸ De acordo com o autor, a *imitatio*, na teoria clássica, afastara-se do entendimento aristotélico e, agora, “implicava o privilégio absoluto da semelhança, terminologicamente representada pela categoria de verossimilhança [...] por isso, o verossímil governava a *inventio*, sendo o primeiro ponto essencial a ser respeitado pelo orador e pelo poeta.”⁸⁹ Mais adiante, o mesmo autor recupera o tratado de Thomas Wilson, de 1560 – *The Art of Rhetorique*, na qual procura ressaltar a

⁸⁵ Apud WATT, I., *A ascensão do romance*, p. 219

⁸⁶ Apud *ibid.*, p. 219.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 214.

⁸⁸ COSTA LIMA, L., *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Cf. “O compromisso com a razão”, pp. 24- 45.

⁸⁹ COSTA LIMA, L., *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*, p. 36.

“permeabilidade da *inventio* quanto ao verossímil”. O trecho permite que se destaque novamente a questão da probabilidade, a partir da categoria de invenção: “A descoberta da matéria apta, também chamada Invenção, é uma busca de coisas verdadeiras ou de coisas prováveis (*things likely*), que pode apresentar racionalmente uma matéria e fazê-la mostrar-se provável.”⁹⁰

O ponto importa, uma vez que desejamos demonstrar que Hogarth e Fielding flexibilizaram o decoro pela proposta de um novo horizonte para a *inventio*, contida, entretanto, pela continuidade quanto à verossimilhança. A noção de realidade aqui não só reforça a hierarquia tradicional que tomava a história ainda como a modalidade da verdade, bem como coloca em evidência a categoria da probabilidade. Vista sob a perspectiva do porvir, que procurou-se enfatizar na referência a Becker, tal probabilidade – otimista – não é a da repetição clássica ou da salvação metafísica, mas característica de um drama que culmina e se resolve na efetiva felicidade humana. A ficção satírica coloca-se nesse horizonte, não sendo aí admitida (ainda) a possibilidade do fracasso de um tal projeto de progresso da civilização. Mas como as imagens em geral tão cruéis ou sombrias de Hogarth cumprem o programa otimista aqui descrito?

3.6.1 “Fraude contra fraude”. Empatia e humor em Hogarth

A observação das imagens hogarthianas pode parecer incompatível com uma análise que procurou enfatizar certo otimismo como parte do projeto do artista. Na interpretação de Paulson, a tradição do romance fundada por Fielding, a qual ligava-se à experiência visual hogarthiana, baseava-se em pressupostos heterodoxos que, por sua vez, deram lugar a uma estética também heterodoxa, para usar a expressão do especialista. É nesse âmbito que o autor situa o emprego das noções descritas por Joseph Addison – *New, Strange, Uncommon* – na obra do pintor inglês: o *novel*,⁹¹ como designa justamente a adesão de Hogarth ao pensamento addisoniano, traduzia-se na possibilidade de focalizar objetos de beleza na vida contemporânea e cotidiana: “Esse sentido do romance (*Novel*)

⁹⁰ Ibid., tradução do autor, p. 38.

⁹¹ Lembramos que Paulson diferencia *novel* (em minúscula) de *Novel*, o romance.

antecipa o Belo e o Grandioso na literatura e na arte de vanguarda do período (em oposição, talvez, à teoria).”⁹²

A estética do *Novel* e do *Strange*, resultante dos princípios estabelecidos por Addison, traduziu-se então em novas práticas representacionais, mais do que propriamente estéticas: os *modern moral subjects* ou *comic history-painting* ou ainda o *comic epic in prose*. De acordo com Paulson, Hogarth teria chamado *Belo* à dimensão estética de trabalhos que, de fato, operavam sob os termos do Novo addisoniano. Essa tradição estética, ainda conforme o teórico inglês, pode ser reconhecida na reação contrária de Hogarth à educação artística tradicional. Os pintores intencionalmente não-acadêmicos eram chamados de *modernos* e *ingleses nativos*. Nesse ponto, Paulson estabelece uma diferença entre tradição e cânone particularmente interessante. Para ele, a tradição diz respeito a uma filiação consciente do artista a uma certa proposta estética, é uma escolha. O cânone, por sua vez, é estabelecido pelo *connoisseurs*, pelo público consumidor, e por todos os que desejavam institucionalizar a arte inglesa e elevá-la ao nível internacional, como o fez Reynolds à frente da Royal Academy.

Se aceitamos a possibilidade de uma oposição cânone-tradição nos termos descritos acima, podemos entender o alcance concreto das escolhas feitas por Hogarth – as quais Paulson formalizou como uma *contra-tradição*. O desafio contra a estética vigente tinha sua contrapartida no confronto deísta com a autoridade do clero – um dos temas freqüentes em Hogarth, e que se constituiria num tópos de toda a caricatura. As imagens hogarthianas, com seu apelo popular, sua inovadora exploração da fisionomia e humor impiedoso eram o exato oposto de toda a imagem idealizada, embora isso não tenha significado em nenhum momento falta de técnica artística ou descuido na realização.⁹³

Na base da argumentação que vimos seguindo, está a convicção de que o livre-pensar – de que o deísmo seria uma forma – entendia a estética como uma expressão empírica de contestação da religião. A apreciação da beleza era o credo daqueles *modernos*, e, em nome da moral e da verdade, sua arte procurou combater a superstição e a corrupção, sendo portanto, simultaneamente ética e crítica. “A moralidade invocou um comportamento que não era mais aquele

⁹² PAULSON, R., *The Beautiful, Novel and Strange. Aesthetics and Heterodoxy*, p. xii.

⁹³ Aliás, os traços distintivos dos cavalheiros, *amadores* da caricatura que tanto exasperaram Hogarth.

prescrito por uma casta religiosa, a verdade invocou a História”,⁹⁴ observa Paulson.

Novamente, é o modelo histórico que orienta a criação pictórica e ficcional. Sua centralidade não entra em questão, mesmo pelos que se enfileiravam junto aos *modernos*. Aceitando-se esse encaminhamento, a postura deísta de Hogarth operava um deslocamento importante: o conhecimento do homem comum passava a ser tomado como o critério para o entendimento da fé. Não se tratava, aqui, de opor a razão humana à autoridade do clero e das escrituras reveladas, mas de colocar o homem comum como um intérprete autorizado. O leigo que era também excluído dos “mistérios da lei, da medicina, do ensino e da política” era, assim, tomado como a “medida real da inteligibilidade”.⁹⁵

Lei, medicina, ensino e política: esses eram, em síntese, os elementos que formavam a tópica inaugurada pela sátira gráfica de Hogarth – e, pode-se dizer, um repertório que se manteve válido para a maior parte da produção caricatural subsequente. É nessa chave que compreendemos o humor hogarthiano, que, um século depois, Baudelaire classificaria como “adstringente”. Não o vemos, portanto, como uma representação do pessimismo em relação ao projeto da humanidade, mas como uma inclusão transgressiva de personagens e situações reais na cena pictórica. A idéia de que a razão pertence ao senso comum, a própria sensibilidade com que Hogarth soube falar para e falar do público contemporâneo, indica mais uma vez sua posição afirmativa no mundo: o combate a todas as formas de autoridade institucionalizadas, fossem estéticas, fossem éticas.

Na sua *Analysis of Beauty*, Hogarth afirmava que a verdadeira teoria da beleza, bem como a verdadeira religião, deveria basear-se no razoável, no sensato. A erudição excessiva, a pompa e as regras dogmáticas da arte são vistas como verdadeiros obstáculos para uma sincera apreciação da experiência estética. Ele defende que o artista e o público devem aprender a ver com seus próprios olhos, livres dos preconceitos de uma norma imposta.⁹⁶ No entanto, como colocar em prática essas convicções sem arriscar-se?

Tratava-se obviamente de evitar a censura e a prisão. Se nos textos sagrados a alegoria tornava ainda mais inacessível ao leigo o conteúdo das Escrituras,

⁹⁴ PAULSON, R., *The Beautiful, Novel and Strange. Aesthetics and Heterodoxy*, p. 6.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁶ HOGARTH, W., *The Analysis of Beauty*, versão eletrônica.

permitindo que os padres pudessem iludir e atemorizar os fiéis, por que não combater com a mesma arma? A idéia, como assinala Paulson, era a de usar “fraude contra fraude”.⁹⁷ Essa estratégia respaldava-se na diferenciação estabelecida por Addison entre o leitor comum da alegoria e o leitor de *greater penetration*: as peças gráficas hogarthianas e as sátiras literárias de Fielding podiam percorrer assim, com relativa segurança, um território que ia do humor popular à mais refinada ironia.

Assim, por exemplo em um casamento feito por interesse e não por amor, como em *Marriage à la Mode* [Fig.11a, 11b, 11c], no qual cada cônjuge engana o outro numa seqüência de traições, a audiência comum não precisava de outra coisa senão a sua experiência cotidiana para anteciper o desfecho trágico do enlace. O moralismo das cenas era familiar também ao nobre libertino e ao mais severo freqüentador da Igreja. A intensidade com que essas cenas eram interpretadas como crime e castigo, no entanto, podia ser relativa. Para o homem do povo, aquilo era verdadeiramente engraçado, o nobre falido que casa o filho com uma jovem rica talvez risse um pouco menos e, finalmente, o devoto fervoroso não hesitaria em interpretar ali os sinais da condenação divina. Como afirma Paulson, “a realização incomparável de Hogarth, o inventor de imagens gráficas populares, foi estender de forma sem precedentes a ... audiência geral, e isso não teria sido possível sem uma base substancial, partilhada pela ortodoxia latitudinária,⁹⁸ a dissensão deísta e o anticlericalismo, para não falar do nacionalismo.”⁹⁹

⁹⁷ PAULSON, R., *The Beautiful, Novel and Strange. Aesthetics and Heterodoxy*, p. 9.

⁹⁸ Aqueles que se colocam a favor da liberdade de pensamento e comportamento, especialmente no que diz respeito à religião.

⁹⁹ PAULSON, R., op. cit., p. 11.



Fig. 11a – Marriage à la Mode, prancha 1, 1743.
O contrato



Fig. 11b – Marriage à la Mode, prancha 3, 1743.
Cena com o charlatão.



Fig. 11c – Marriage à la Mode, prancha 6, 1743.
Morte da condessa.

Outro aspecto importante, que reforçava a postura moral e estética de Hogarth e tornava ainda mais impactantes as suas escolhas temáticas, foi o destaque da expressão fisionômica. Através desta, ele procurou firmar um pacto com o público, um laço construído sobre uma empatia imaginativa, especialmente sentida na variedade de rostos. Esse aspecto não é muito destacado quando se trata dos *modern moral subjects*, embora o próprio artista tenha se dedicado tanto à questão na defesa de seus *characters* em oposição à caricatura. A ênfase na empatia deve ser, então, considerada na interpretação da obra de Hogarth, algo além do aspecto corretivo, punitivo, eminentemente satírico. A humanização diferencia a interpretação mais severa, apenas como testemunho de uma visão puritana. O ponto de vista documental sufocaria uma outra leitura possível: a da generosidade em, ao menos, dar rostos a esses personagens marginalizados.

Isso conduz a uma última observação, aliás bastante simples. Não se pode perder de vista que a motivação principal dessas séries era a de fazer rir. A inclusão, ainda que satírica, do elemento contemporâneo, humanizado sob a bandeira do *character*, ainda não podia admitir a ambigüidade explosiva da caricatura, mas já não podia mais rejeitar as contradições da própria natureza humana como uma fonte prazerosa da criação ficcional e artística. Assim, o reconhecimento do que estamos chamando de ação afirmativa do artista previne

contra uma interpretação excessivamente moralista da obra e que tenderia a reduzir o humor do artista à sua parcela mais sombria.

Em *Le mot civilization*, Jean Starobinski¹⁰⁰ escreve que o termo, a partir de sua incorporação não mais restrita ao âmbito jurídico, ganha aos poucos outra significação, vindo a designar um processo no qual passará a manter estreitos laços com a acepção moderna de progresso. Numa observação que aproxima-se da idéia de Becker, anota: “Começa-se a intuir que em um certo futuro a civilização poderá tornar-se um substituto leigo da religião, uma parúsia da razão.”¹⁰¹ Nesse futuro, terá especial papel a dupla formada por *polir* e *policé*,¹⁰² num encaminhamento que, de acordo com os argumentos deste autor, fala da *sacralização* da palavra civilização, com todos os conceitos que dinamicamente vão se juntando a ela. Porém, o autor observa, como Becker, a instabilidade dessa crença na razão redentora, que retornaria para salvação da sociedade. Um termo sobrecarregado de sagrado acaba por demonizar seu antônimo: a barbárie. No desdobramento dessa análise, Starobinski verifica a apropriação inversa da palavra *civilização* no momento que sucede a Revolução Francesa, algo que irá interessar mais adiante, ao considerarmos a reflexão sobre caricatura empreendida por Baudelaire, o qual, não por acaso, como nota Starobinski, será um dos maiores críticos dos “males da civilização”, essa “grande barbárie iluminada a gás”, como escreve no ensaio que dedica a Edgar Allan Poe.¹⁰³

Por ora, importa reter essa idéia de parúsia apontada em Starobinski, ou de felicidade terrena futura, na acepção de Becker, procurando, através dessas, avaliar porque a caricatura poderia ter sido considerada uma tal ameaça por um Hogarth, evidentemente cético em relação à sociedade, e não uma aliada na missão de corrigir a sociedade e revelar-lhe a verdade.

¹⁰⁰ STAROBINSKI J., *Le mot civilisation. Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰² “Polir, c’est civiliser les individus, leur manières, leur langage. Le sens propre aussi bien que le sens figuré peuvent conduire jusqu’à l’idée d’ordre collectif, de lois, d’institutions assurant la douceur du commerce humain. Le relais est pris par le verbe policer, qui interesse les individus rassemblés, les nations...” *Ibid.*, p. 29.

¹⁰³ Apud STAROBINSKI, J., *Le mot civilisation. Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, p. 46.

3.7 Fisionomia e caricatura. O *character* instabilizado.

Em Hogarth, a presença do aspecto sombrio não exclui o aspecto afirmativo de sua visão de mundo, fazendo com que sua percepção crítica da sociedade se construísse em imagens provocadoras e, muitas vezes, ambíguas. A confluência não desejada entre fisionomia e caricatura em sua obra está no centro dessa possível instabilidade. Como vimos acerca de *Characters and Caricatura*, a proposição hogarthiana ainda mantinha vivo o horizonte especulativo neoplatônico,¹⁰⁴ colocando-se diante da tarefa de investigar a aparência para melhor alcançar a representação de uma verdade interior. No entanto, a tarefa agora não é mais a de “restituir às coisas a perfeição e a beleza que elas perderam”¹⁰⁵ e que havia sido nelas colocada por Deus. A recondução das imperfeições da matéria, da deformidade, não mais se refere a uma aceitação da origem divina das coisas, mesmo as negativas, as mais feias. Tratava-se, para Hogarth, de efetuar seu desvelamento, de modo a acercar-se de sua verdade encoberta e, assim – pelo esclarecimento – realizar a correção da sociedade.

Uma breve avaliação de como a ciência fisionômica comparece no caso específico de Hogarth ajudará a verificar a singularidade da contribuição do artista à evolução da caricatura. A interpretação proposta pelo teórico da literatura Davide Stimilli em *The Face of Immortality*¹⁰⁶ é oportuna aqui e tomamos a liberdade de detalhá-la um pouco. O autor fala da *prosopagnosia*, a “cegueira em relação ao rosto que parece tomar a cultura ocidental”. O termo resulta da composição entre dois radicais gregos: *prósopon* ou pessoa, personagem, rosto ou face; e *agnósia*, que designa a forma de amnésia perceptiva que consiste na incapacidade de reconhecer os objetos ou os símbolos usuais, e, ainda, ignorância,

¹⁰⁴ Kris e Gombrich apontam essa mesma matriz, a que chamam “estética neoplatônica”, para o surgimento da caricatura artística no ateliê dos Carracci. Por outro lado, a própria ciência fisiognômica tem em Giovanni Paolo Lomazzo um predecessor no século XVI. No *Tratatto dell'arte della Pittura*, ele apresenta problemas ligados à representação das expressões e dos movimentos humanos que terão repercussão sobre a ciência como a entenderá também Hogarth. Para Panofsky, Lomazzo tornara-se “o porta-voz de uma metafísica da arte de orientação neoplatônica”, compreendendo a beleza como uma visão ideal de uma forma que não existe na realidade, mas incorporando o fenômeno negativo da feiúra como expressão da variedade e das imperfeições naturais que ao artista cabe reconduzir “ao estado original, tal como foi concebido por seu Criador eterno”. PANOFSKY, E., *Idea: a evolução do conceito de belo*, pp. 93-94.

¹⁰⁵ PANOFSKY, E., op. cit., p. 93.

¹⁰⁶ STIMILLI, D., Introduction: The Strategy of Immortality. *The face of Immortality*, pp. 1-12.

descuido, erro.¹⁰⁷ A preeminência da figura sobre o rosto é, segundo Stimilli, um legado do humanismo grego. Em um estudo sobre a pintura renascentista italiana, publicado em 1897, Bernard Berenson comenta:

“Acho a expressão facial tão desnecessária, e às vezes tão incômoda, que se uma grande estátua estiver sem cabeça, eu raramente percebo, porque as formas e a ação, se forem adequadas, são suficientemente expressivas para permitir-me completar a figura no sentido que elas indicam; ao passo que sempre existe a possibilidade da cabeça, mesmo nas obras dos melhores mestres, ser exageradamente expressiva.”¹⁰⁸

O argumento central de Stimilli é o de que a fisiognomia fora a resposta à obliteração do rosto pela tradição do culto à figura humana, desde a época clássica. Procurando, por isso, investigar a linguagem que fala do rosto, o autor analisa os fundamentos de uma história do entendimento da face. Segundo ele, os detratores da fisiognomia contrapõem-lhe o argumento de que o homem só se revela pela linguagem e não pelo rosto. A face é uma visão que só vem a tornar-se rosto através da dotação deste significado pela linguagem. A fisiognomia seria, assim, não só a resistência à prosopagnosia, bem como a todo o discurso que fala da face, o qual classifica como uma prosopopéia,¹⁰⁹ que se imporia sobre uma visão que ainda não é rosto. Em suma, a fisiognomia seria o reconhecimento da humanidade do rosto, não ainda o seu entendimento, mas já a sua identificação livre da personificação.

A compreensão que o autor dá à personificação, ou prosopopéia, como atribuição de qualidades de pessoa a um conceito abstrato, é a de uma operação que indica o reconhecimento de algo que antecede aquilo que se apresenta. A partir dessa acepção, Stimilli relembra a habilidade humana de reconhecer as divindades sob os mais diversos disfarces, como relatam os poemas homéricos. Tal habilidade, denominada *noos* por Homero, o autor a retoma sob uma perspectiva secularizada: “Aplicada à expressão humana, a fisiognomia é a

¹⁰⁷ Seguimos a definição do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss; Editora Objetiva, 2001 (versão eletrônica).

¹⁰⁸ Apud STIMILLI, D., op. cit., p. 2.

¹⁰⁹ A prosopopéia estaria destinada a animar com sentimentos e palavras humanos aquilo que é inanimado, procedimento semelhante à personificação, que é também uma técnica bastante comum na caricatura.

secularização da habilidade de reconhecer os deuses, mas também a aurora da própria compreensão .”¹¹⁰

O reconhecimento do rosto humano é sempre uma adivinhação – forma de conhecer o que não é imediatamente cognoscível, de predizer aquilo que não se pode saber por meios naturais. A incapacidade de ver o rosto seria também a perda da habilidade de adivinhar – *noos*. Algo que é possível à fisiognomia recuperar, sob uma perspectiva secularizada. Assim, não é difícil compreender em que perspectiva Baltrusaitis afirma que “tudo, na figura, é indício”.¹¹¹

Segundo o historiador Francis Haskell,¹¹² as imagens de Hogarth causaram um grande estranhamento no público, estranhamento cuja diluição foi tentada pelo artista através dos recursos da fisiognomia. Séries como *The Rake's Progress* ou *The Harlot's Progress*, que, como vimos, não contavam com o amparo de uma referência textual, podiam ser difíceis para o espectador. A questão ancorava-se no seguinte problema: o público via-se diante da dificuldade de classificar e compreender as diferentes emoções, pensamentos ou intenções representados pelos personagens ali desenhados. Os *characters* hogarthianos avançavam numa zona de risco e de ambigüidade, justamente pela escolha de temas desconhecidos da audiência. Hogarth desafiara a regra de que, para entender uma pintura, era necessário entender a história que lhe antecede: “Suas narrativas eram muito mais sofisticadas que os temas humorísticos populares envolvendo adivinhos desonestos ou alcoviteiras prestativas. Assim, são bem menos acessíveis ao público que um episódio de Tácito escolhido por Poussin”,¹¹³ escreve Haskell.

¹¹⁰ Apud STIMILLI, D., Introduction. *The face of Immortality*, p. 4.

¹¹¹ BALTRUSAITIS, J., *Aberrações. Ensaio sobre a lenda das formas*, p. 15. O autor escreve ainda: “O corpo do homem tem sido, em todas as épocas, perscrutado pelos adivinhos e filósofos que buscavam nele os sinais de suas tendências profundas. A forma do nariz, dos olhos, da testa, a composição de cada parte e do conjunto revelam, para os que sabem ler, seu caráter e seu gênio. O fisiognomista observa-o, como o astrólogo o céu, onde estão inscritos as disposições e os destinos do mundo, e age ora por dedução direta, ora por analogia.” É claro que visão de mundo partilhada por Hogarth já excluía a superstição e se emancipara de uma submissão à ordem divina ou cosmológica. No entanto, mantém, essencialmente, a motivação do fisiognomista.

¹¹² HASKELL, F., *History and its Images. Art and the interpretation of the past*.

¹¹³ *Ibid.*, p. 150.



Fig. 12 – The Lottery 1721.

Hogarth tentou tornar suas narrativas mais claras, incluindo o uso de “figuras hieroglíficas” recomendado por Gérard de Lairese. Entretanto, os significados de suas gravuras permaneciam enigmáticos. É o que exemplifica *The Lottery* [Fig.12], de 1721, uma severa crítica à classe política, que denunciava tanto os partidários do rei quanto a oposição. Nela percebe-se a preocupação do autor de explicitar o que, entretanto, deveria permanecer (e funcionar) como alusão. Sob a matriz da gravura, encontrava-se a seguinte explicação:

“1. No pedestal, o Crédito Nacional, apoiado a uma pilastra escorada pela Justiça. 2. Apolo mostrando à Britânia uma imagem representando a Terra, colhendo uma chuva enriquecedora nascida de si mesma (um emblema das Loterias do Estado). 3. Fortuna sorteando bilhetes perdedores e vencedores. 4. O Capricho sorteando números. 5. Diante do pedestal, o Suspense sendo girado pela Esperança e pelo Medo. 6. De um lado, o Bom Destino, sendo

elevado, é abordado pelo Prazer e pela Loucura-Fama que tentam persuadi-lo a adotar Virtude, Artes e companhia, que naufragam. 7. Do outro lado, o Azar, oprimido pelo Desgosto-Minerva, que o apóia e indica-lhe as doçuras da Indústria. 8. A preguiça esconde seu rosto na cortina. 9. Do outro lado ainda, a Avareza abraçando seu dinheiro. 10. A Fraude tenta com dinheiro o Desespero, por um alçapão no pedestal.”¹¹⁴

A correta interpretação das imagens era um tema de grande importância, como atesta a crescente popularidade dos tratados sobre gestos e expressões, que buscavam superar a inquietante ambigüidade da representação da face humana na pintura. Esse movimento, como vimos, contrariava a prevalência da figura, conforme defendia Reynolds. No início da década de 1780, o físico Georg Christoph Lichtenberg – um crítico implacável da arte fisiognômica – mostra os limites da ciência popularizada por Lavater, ao aplicar o método à obra de Hogarth: para uma das cenas de *Marriage à la Mode*, existiam pelo menos cinco interpretações diferentes.¹¹⁵

Para Hogarth, era válida a lição tradicional de que, quanto melhor a representação dos traços exteriores, maior era a demonstração de domínio, por parte do artista, do entendimento das qualidades interiores. A representação deveria ser um espelho da verdade existente por trás da aparência. As gravuras de Hogarth, embora seguissem esse princípio, mostravam-se, nesse contexto, desconfortavelmente não-familiares – não apenas pelos temas de que tratavam, mas por mostrarem-se insubmissas aos preceitos da própria tradição fisionômica à qual o artista desejou tanto filiar-se. Com isso, confrontavam o desejo expresso por Hogarth de apresentar uma psicologia realista da alma humana ao público.

Lavater, autor de *A L'Art de Connâitres les Hommes*, editado entre 1775 e 1778,¹¹⁶ propusera que a ciência fisiognômica passasse da comparação original entre a fisionomia humana e os traços animais, para a leitura dos bustos, moedas e medalhas dos personagens históricos:

“Dúvidas sobre o valor da retratística como fonte válida para o historiador ... foram descartadas e tornou-se um lugar-comum ‘ler’ bustos e pinturas pela

¹¹⁴ TRUSLER, J., *The Works of William Hogarth*, op. cit., p. 276. Trusler comenta que se Hogarth não tivesse condescendido em dar uma explicação para o significado da imagem, ela teria permanecido inexplicável.

¹¹⁵ HASKELL, F., *History and its Images*, p. 150.

¹¹⁶ A obra alcançou extraordinária popularidade na Europa, desde sua aparição em 1775. Nessa obra, que contou com o apoio e a admiração do amigo Goethe, Lavater defendeu um método “seguro” de interpretação dos traços faciais.

informação que podiam trazer sobre o caráter [do personagem representado] e assim sobre aspectos mais amplos da história.”¹¹⁷

A fisiognomia era não só um instrumento de acesso a uma verdade interior, mas ao próprio passado histórico. Certamente, o método de Lavater não se adequava à interpretação da produção hogarthiana. Afinal, a que desafio de decifração o observador dessas imagens estaria respondendo? O que se poderia aprender de um retrato assumidamente imaginado, que não se apresentava mais como uma alegoria de significados ocultos transcendentais nem uma chave de decifração histórica? A arte de Hogarth, nesse âmbito, antecipara um novo cenário que seria enfrentado pela fisiognomia: não mais a ciência destinada a interpretar as intenções secretas do Criador através da matéria sensível, também não mais a arte que possuía o privilégio de oferecer uma aproximação com o passado, mas o recurso de decifração da própria atualidade.¹¹⁸

Se as imagens de Hogarth eram sedutoras, eloqüentes e divertidas, eram também desafiadoras e certamente exigiam que o espectador tivesse uma postura mais ativa, buscando à sua volta – no presente, no cotidiano – as referências que o ajudariam na compreensão do que via. Hogarth propunha, desse modo, a alteração de um dos pilares em que assentava-se a própria tradição representacional na qual, agora podemos dizer, inseriu-se como uma inquietação.

Para o artista inglês, o uso da caricatura afastava suas cenas morais da pretendida associação com o modelo de realidade provido pela história – o discurso autorizado ao convívio com a verdade. Esse ultrapasse indesejado do decoro fora o alvo de seu combate. O ataque feito por Hogarth ao fabuloso e não-natural fora realizado sob tal convicção, com o intuito de nobilitar o gênero novo que apresentava ao público. Autorizando a invenção ficcional cômica somente quando dirigida aos temas efetivamente ridículos – a afetação e a hipocrisia que corrompiam a sociedade – Hogarth procurou delimitar o espectro de seu projeto como sendo da mesma grandeza e utilidade da fisiognomia. As fronteiras não pareciam sólidas, contudo: a técnica da caricatura insistia em retornar, justamente por sua vinculação original com a ciência fisionômica.

¹¹⁷ HASKELL, F., op. cit, p. 152.

¹¹⁸ De acordo com Haskell, o clérigo italiano Andrea de Jorio propôs, em 1769, um método diferente para resolver as dificuldades de interpretação das narrativas antigas. De acordo com suas observações, o estudo dos gestos das pessoas comuns, e, ainda, a observação cuidadosa do uso que os pintores contemporâneos faziam desses gestos em suas cenas, forneceria a chave de compreensão que faltava aos arqueólogos. Cf. *Ibid.*, pp. 155-158.



Fig. 13 – The Bench 1758.

O prefácio ao *Joseph Andrews* parece não ter posto Hogarth a salvo da insidiosa presença. Uma década depois, o artista voltava então à carga, com a publicação da gravura *The Bench*, de 1758 [Fig.13]. O tom satírico que prevalecera em toda a sua obra, iniciada nos anos de 1720, e as alusões cômicas a personagens reais em suas estampas levavam a insistente ligação entre as séries hogarthianas e a caricatura, cada vez mais apreciada e desenvolvida na Inglaterra.¹¹⁹ Para rejeitar mais uma vez tal associação, o artista aplicou-se em fazer uma distinção ainda mais enfática entre *character*, *caricatura* e *outré*, num comentário gravado no verso da gravura de 1758. Embora longo, vale a pena reproduzi-lo aqui:

¹¹⁹ Gombrich comenta que, nas décadas de 1760 e 1770, a prática a caricatura se tornaria moda: “In the sixties and seventies of the eighteenth century it became a fashion almost amounting to a craze in society to draw caricatures and funny scenes. The reason for this predilection is obvious: in so far as caricature is a graphic joke, it no more requires a painter's gift than a skilled punner must be a poet.” GOMBRICH, E., *Caricature*.

"É difícil encontrar duas coisas mais distintas que *character* e *caricatura*, e ainda assim, ambos são confundidos habitualmente, e tomados um pelo outro; é por isso que se tenta essa explicação. Sempre se supôs que o caráter, quando marcado no rosto, fosse um indicador da mente, cuja expressão correta, na pintura, requer os maiores esforços de um grande mestre. Aquilo que, nos últimos anos recebeu o nome de caricatura é, ou deveria ser, considerado totalmente despido de qualquer traço que tenha a tendência ao bom desenho; pode dizer-se dela que o tipo de linha encontrado parece ser produzido pela mão do acaso, e não pela técnica; pois mesmo os primeiros rabiscos infantis, que mal sugerem a idéia de um rosto humano, vão sempre sugerir a aparência de uma pessoa ou outra, e vão freqüentemente assemelhar-se de forma tão cômica que, quase certamente, os mais eminentes caricaturistas de nosso tempo não serão capazes de igualá-la, intencionalmente; suas idéias dos objetos são tão mais perfeitas que as infantis, que eles inevitavelmente vão introduzir algum tipo de desenho; pois todos os efeitos humorísticos da maneira caricatural em moda dependem principalmente da surpresa que nos provocam, ao sermos atingidos por um tipo de semelhança entre objetos absolutamente remotos entre si. Devemos notar que, quanto mais remota a natureza dos objetos, maior a qualidade dessas obras. Como prova disso, lembro-me da caricatura de um certo cantor italiano, que impressionava à primeira vista, e que consistia apenas de um traço vertical, com um ponto sobre ele. Quanto à palavra francesa *outré*, ela difere das outras duas, e não representa nada mais que os contornos exagerados de uma figura, cujas partes, em outros aspectos, podem ser uma imagem perfeita e verdadeira da natureza. Um gigante ou um anão podem ser chamados de homens comuns, à *outré*. Assim, como qualquer parte, um nariz, uma perna, quando aumentados ou encolhidos, se tornam *outré* da forma que a palavra deve ser entendida, usada não judiciosamente em prejuízo do *character*." ¹²⁰

A necessidade de distinguir *character*, *caricatura* e *outré* mostra novamente a difícil manutenção de uma fronteira entre eles. *Outré*, especialmente, indica alguma admissão por Hogarth do elemento extraordinário, mas, ainda assim, como "imagem perfeita da natureza". O que interessa é notar que, para o artista, uma imagem como *The Bench* ainda pedia por uma explicação, um derradeiro esforço de controlar o efeito produzido pela cena.

O efeito, como se vê, não se sujeitava aos limites determinados pelo próprio autor. A fisionomia, associada ao humor, continha algo de desviante e certamente sombrio – era sua contraparte grotesca, essa categoria ambivalente, que habita as coisas como uma "espécie de confusão", sem se apropriar delas inteiramente. ¹²¹

¹²⁰ TRUSLER, J., *The Works of William Hogarth*.

¹²¹ HARPAM, G.G., *On the grotesque*, p. xv.

Embora o próprio Hogarth tivesse falado em grotesco,¹²² é preciso esclarecer a utilização do termo nessa primeira metade do século XVIII. De acordo com Kayser, o termo era usado como adjetivo e como substantivo, podendo ser também chamado arabesco. Nota o autor que “o novo gosto classicista impele a uma incisiva condenação do grotesco ornamental”, o que nos faz crer que o grotesco, para Hogarth, nomeava uma região puramente superficial (ornamental) carregada de impedimento, pode-se dizer mesmo, de desprezo. De um modo geral, o grotesco indiciava a corrupção do gosto ou a ociosa aventura pelo mundo do sonho e da fábula.¹²³ A seleção de temas que o pintor tem em mente destacava-se do sublime – como vimos, numa diferenciação evidente à doutrina do belo de Shaftesbury – mas de modo algum autorizava a entrar nos domínios do sobrenatural ou monstruoso. Seus *modern moral subjects* fincavam raízes no mundo dos homens, de onde retiravam sua forma e seu *ethos*.

A caricatura, nascida da mesma experimentação com a fisionomia que os *characters*, permanecia excluída, por ser esse transtorno da forma; forma que, mesmo encaminhando-se para uma recusa do modelo clássico, não podia ainda admitir uma tal interferência. A forma, já não tão fechada em Hogarth – basta lembrar de sua crença na *line of beauty*, na variação e na surpresa da linha como sintomas da beleza – permanecia contudo destinada a representar a verdade.

Mas a constatação de que o grotesco estava efetivamente impedido nesse contexto não explica o excessivo cuidado de Hogarth em dele diferenciar-se. Esse procedimento de rejeição à caricatura e à *outré* significava algo mais do que a recusa a um modo de representação que o desviava da missão de desvelamento, de falar das coisas como elas realmente são. O emprego da caricatura minava o argumento principal no combate ao ideal shaftesburiano da figura como centro da pintura histórica. Hogarth povoara a sua arte “igualmente histórica” com faces: mais do que anônimas, imaginadas; menos do que alegóricas, mundanamente encarnadas e (parcialmente) ilegíveis.

¹²² HOGARTH, W., *Artists On Art*, pp. 179.

¹²³ KAYSER, W., *O grotesco*, p. 25. O autor ilustra ainda a visão corrente no século XVIII com a seguinte citação de Gottsched: “Imaginar algo sem a observação de um motivo suficiente, significa na realidade sonhar ou fantasiar ... todavia pintores inexperientes, poetas e compositores utilizam-se muitas vezes desta força e dão à luz a verdadeiros monstros, que se poderiam chamar sonhos despertos. Os grotescos dos primeiros, e as fábulas sem rima, dos outros, podem servir de exemplo.”

A insubmissão a ser enfrentada aqui, nos termos hogarthianos, era não exatamente a da caricatura, como ele acreditou, mas talvez a da escolha da face como elemento central da representação, com seu duplo enraizamento no fisiognômico e no grotesco. O pensamento de Reynolds em seu *Discourses on Art* deixa claro o limite com o qual Hogarth se confronta:

“Uma vez que a figura como um todo apresenta-se de forma mais visível que os traços do rosto, é nela que devemos procurar expressão ou caráter ... A face é responsável por uma parte tão pequena do efeito da figura inteira que os escultores antigos deixavam de animar os traços, mesmo com as expressão genérica das paixões.”¹²⁴

A valorização da fisionomia – que em Hogarth era simultaneamente uma valorização da vida e da atualidade – contrapunha-se, assim, à cegueira estética, imposta pela dominância da figura sobre a expressão facial. A aposta de Hogarth antecipa a questão central da caricatura conforme apresentada por Gombrich: o destaque da expressão fisionômica impôs uma nova atitude ao observador e correspondeu a um enfrentamento do cânone artístico. A arte de Hogarth converteu-se, assim, em uma dupla expansão das possibilidades de representação, abarcando tanto novos problemas da linguagem pictórica quanto as novas habilidades de interpretação do público.

A deformação introduzida pela caricatura significava um hiato na possibilidade de apresentar suas cenas morais como a dramatização da corrupção da sociedade, uma dramatização que, culminando num desfecho corretivo, apresenta-se como previsão. O finalismo rege as séries de Hogarth, não permitindo que se afaste de uma perspectiva teleológica, que procuramos avaliar através da recuperação de algumas considerações de Becker e Starobinski.

Avançamos agora um passo: a deformação do rosto então não coadunava com a proposta de Hogarth, pois desestabilizava aquela que era sua conquista – a fixação da alternativa moral e de conhecimento do homem através da face, não mais restringida pela pura operação identificatória da fisiognomia, mas amplificada pela possibilidade da ficção. Recortada sobre um fundo no qual prevalecia, apesar de tudo, a confiança na reabilitação do homem pela posteridade, Hogarth moveu-se livremente no campo da sátira, mas deixou antever a sombra do *bathos*: essa quebra inesperada de sentido que se anuncia na

¹²⁴ Apud STIMILLI, D., *The face of Immortality*, p. 2

deformação, na transformação incessante da matéria. O grotesco não poderia dissociar-se da face, ao contrário do que desejava Hogarth, e insinuava-se como o escândalo da impossibilidade de uma superação humana de suas próprias ambivalências. O projeto racional da arte moral de Hogarth continha já o seu duplo, bárbaro e insubmisso. E humano.

Em suma, a abertura proposta por Fielding e Hogarth buscava conciliar o novo com o moral e socialmente aceitável. Ao pôr suas obras a serviço de uma potencial felicidade, isto é, de uma sociedade reformada, o romancista e o pintor simultaneamente estabeleciam um limite para o efeito de suas obras. Nesse sentido, colocavam-se a serviço do controle do imaginário. A problemática da caricatura assim apresenta o microcosmo da problemática da arte no século XVIII. Trata-se, então, de ver a percepção diferenciada que Baudelaire oferecerá sobre a caricatura. Fazer tal verificação significa acentuar como a problemática da arte na modernidade dará um passo decisivo com o poeta e ensaísta francês.