

Gravuras moralizantes de William Hogarth: polidez, civilidade e educação na Inglaterra setecentista.

LAILA LUNA LIANO DE LEÓN *

O trabalho em questão parte da hipótese de que as gravuras moralizantes do pintor e gravador inglês William Hogarth, produzidas no período de 1720 a 1764, foram parte de um debate intelectual mais amplo na Inglaterra setecentista, que incluiu as propostas do Reformismo Ilustrado, de defesa da polidez, civilidade e expansão do conhecimento, para a transformação da sociedade, de cima para baixo. A sátira social de Hogarth exprimiu e influenciou de diferentes formas, o desenvolvimento de uma moralidade específica de uma sociedade dinâmica e comercial. Portanto, o objetivo é refletir a partir da produção artística de Hogarth para investigar essa moralidade muito relacionada à expansão das classes médias, e também sobre algumas faces de um pensamento ilustrado de reforma da sociedade desenvolvido no período.

A partir da Revolução Gloriosa, em 1688, uma nova concepção política e econômica teve efeitos em diversos aspectos da sociedade, destacando nesse ambiente de relativa tolerância, um “movimento ilustrado” de sociabilidade e busca pela expansão do conhecimento. Podemos destacar que esses processos perpassaram diversos grupos sociais, dos mais baixos aos mais altos de maneiras variadas, mas principalmente nas classes médias que ascendiam nesse novo momento político e econômico, não como grupo social coerente e consciente, mas alcançavam espaços e papéis que antes eram restritos à aristocracia e à corte, especialmente no que diz respeito ao consumo de cultura e de lazer.

De acordo com Roy Porter, a derrubada do absolutismo, o aumento populacional e a revolução comercial foram acompanhados de uma “mudança de consciência”, que significou uma percepção da modernidade, tanto em seus prós quanto em seus contras. E para o historiador “para traçar o papel os pensadores britânicos na construção da modernidade, é melhor mapear os contatos e circuitos dos literatos e seus ouvintes” (PORTER, 2000:12), afirmando a importância de não analisar as idéias apenas nos circuitos intelectuais, mas como elas se transformavam em

* Mestranda no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF) desde 2012 e bolsista CAPES.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
PARANÁ

2

produção e consumo cultural, reforçando sua tese de que a Ilustração Inglesa não foi tão epistemológica como no continente, “mas foi uma expressão de uma nova mentalidade e novos valores morais, novos cânones de gosto, estilos de sociabilidade e visões da natureza humana” (PORTER, 2000: 14).

Desse modo, a produção impressa da Inglaterra setecentista é um dos grandes expoentes de como o pensamento ilustrado se expressou nesse país, através da divulgação de conceitos como a sociabilidade, a civilidade e a polidez. Segundo Paul Langford (1984:4), toda sociedade necessita de um código de conduta e maneiras. Num contexto feudal e agrário, por exemplo, existiam códigos de honra e vassalagem para sua ordenação. Já numa sociedade comercial e dinâmica, com a ascensão de setores médios, eram necessários meios mais sofisticados para sua regulação. Nesse sentido, de acordo com J.G.A. Pocock (2003: 97), que se desenvolveram as idéias de polidez e civilidade, com o intuito de ordenação e regulação das paixões através do comércio, que tinha nessa concepção, essa função de refinamento e que afastava a sociedade das paixões não socializadas do passado, logo da barbárie e selvageria. Buscaremos, portanto analisar essa moralidade muito característica da Inglaterra setecentista, presente nas gravuras do artista William Hogarth, que entre a sátira e as lições morais, buscou com suas obras “tanto entreter quanto aperfeiçoar as mentes” (NICHOLS, 833: 8).

Sendo as principais fontes primárias da pesquisa imagens, é importante destacar as precauções metodológicas necessárias com esse tipo de material. De acordo com Ulpiano Meneses, é fundamental “a formulação de problemas históricos, para serem encaminhados e resolvidos por intermédio de fontes visuais, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes” (MENESES, 2003:11). Para o historiador, as imagens não têm explicação em si mesmas e o objeto de análise é a sua “interação social a sentidos e valores”. Assim, com o auxílio de fontes primárias escritas como anotações do artista, anúncios de publicação e periódicos, as gravuras de Hogarth fornecem noções sobre uma moralidade, hábitos, gosto, etc.

Uma das principais questões com o uso de fontes visuais numa pesquisa histórica é não limitá-las ao reflexo de um contexto social, mas analisar a esfera cultural, como é sugerido por Stevelana Alpers, que defende uma perspectiva circunstancial: “não somente ver a arte como uma manifestação social, mas também acessar as imagens mediante uma consideração do seu lugar,

3

papel e presença na cultura mais ampla” (ALPERS, 1999: 37). Ou seja, com isso, a historiadora da arte dimensiona as possibilidades de interpretação da produção de imagens não mais restrita a um reflexo da sociedade ou de uma classe social, mas inserida no que Michael Baxadall propôs chamar de “cultura visual”. Esse conceito de auxilia bastante pois possibilita pensar as obras como uma experiência social, que inclui os “modos de ver” de uma cultura e como eles exercem influência na concepção dos produtores.

Assim, no presente trabalho, quatro séries de gravuras foram selecionadas dentro da ampla produção de Hogarth por terem obtido grande circulação, abordarem a partir de perspectivas diferentes questões sociais e por serem endereçadas a públicos distintos e ao mesmo tempo possuírem uma certa coerência quanto a sua moralidade. Tentaremos assim, relacionar a concepção do artista de um moderno objeto moral com os debates que marcaram o período e que abordavam questões como valores morais e padrões de gosto e de beleza. Além de uma concepção artística que se espelha nos defensores da modernidade, como o escritor Joseph Addison, encontramos em Hogarth também um senso moral de polidez, civilidade e valorização do conhecimento como instrumento de transformação.

O moderno objeto moral e as discussões acerca da moral, do gosto e da beleza.

William Hogarth nasceu em novembro de 1697, em Bartolomeu Close, filho de um professor escolar e escritor, que morreu em 1713 após ser preso por dívidas. Richard Hogarth foi uma figura emblemática na vida do artista pelo fato de ter sido vítima dos publicadores e livreiros e nunca ter conseguido lucrar com seu projeto de um Dicionário de Latim. Apesar dos estudos clássicos, William buscou um caminho contrário do pai, e defendeu durante toda sua vida um método heterodoxo de estudos das artes. Apesar da imensa variedade em sua produção artística que incluiu retratos, *conversations pieces*, pinturas históricas, Hogarth obteve mais êxito comercial na produção de gravuras para um mercado anônimo composto principalmente dos setores médios da sociedade. Tanto, que seu último projeto, um tratado acerca da relação entre arte e sociedade que nunca chegou a ser finalizado, foi dedicado a “ninguém”:

A Não Dedicção. Não dedicado a nenhum príncipe em particular, por receio que possa ser pensado como uma indolente peça de arrogância. Não dedicado a nenhum homem de qualidade por receio que possa ser pensado muito presunçoso. Não dedicado a nenhum

“corpo de conhecimento do Homem” nem as universidades nem a Royal Society por receio possa ser pensado como uma incomum peça de vaidade. Não dedicado a nenhum amigo em particular por receio que possa ofender outro. Logo, dedicado a ninguém. Mas se por nenhum homem podemos supor ser todo mundo, todo mundo é normalmente dito ser ninguém, então esse trabalho é Dedicado a todo mundo. Pelo mais humilde e devotado, William Hogarth. (IRELAND & NICHOLS, 1833: 3)

Essa relação do artista com um público anônimo, e seu desprezo com as instituições renomadas, são questões fundamentais para compreender a concepção de arte que Hogarth defendeu ao longo de sua vida. O campo artístico da Inglaterra do século XVIII se desenvolveu num contexto condições políticas, econômicas e culturais que podem ser consideradas como bem específicas . Após a Revolução de 1688, e a instauração de uma Monarquia Parlamentar, duas resoluções tiveram forte ressonância na produção cultural inglesa e que a diferenciam dos países absolutistas do continente: o Ato de Tolerância de 1689¹, que garantiu alguma liberdade religiosa, e o fim do Ato de Licenciamento em 1695, que significou o fim da censura pré-publicação aumentando imensamente a produção impressa a partir dessa data ². Apesar de representarem ambos, liberdades relativas, tiveram um forte impacto na “mudança na consciência” (PORTER, 2000; p. 31), citada anteriormente, que na prática era uma percepção da modernidade, e se passou cada vez mais a valorizar o conhecimento como caminho para o seu entendimento de progresso e a civilização, presentes em jornais, panfletos, livros e também gravuras.

Apesar de uma produção intensa nas áreas do teatro, dos livros e jornais, as artes nunca tiveram uma forte tradição na Inglaterra. John Brewer (1997: 8-25) destaca que a monarquia inglesa nunca foi um local de exibição de grande magnificência, tendo tido uma experiência de grande apoio às artes e exaltação do poder real com Carlos I, mas após a sua decapitação a cultura cortesã ficou abalada permanentemente. O regime puritano marcado pela rejeição dos protestantes a imagens, não teve uma significativa produção artística. Após a Restauração, Carlos II e James II tentaram recriar a monarquia de seu pai, mas sem os recursos financeiros

¹ O Ato de Tolerância se estendia apenas para os protestantes dissidentes. Católicos e não-cristãos não tinham o direito de culto público, sendo sujeitos às antigas leis penais. As cortes eclesiásticas ainda tinham poder de processar ateísmo, blasfêmia e heresia.

² Ainda que houvesse leis contra a blasfêmia, obscenidade e caráter sedicioso, e que publicações ofensivas ainda pudessem ser processadas, a situação da imprensa na Inglaterra estava a partir desse momento com anos de avanço em relação ao restante da Europa.

5

necessários não tiveram muito êxito. Com a Revolução Gloriosa em 1688, e uma nova concepção política, o monarca se tornou uma figura mais privada, e a corte real deixou de ser o grande centro de produção artística até o reinado de George III (1760-1811).

Logo, no século XVIII, a ausência de um Estado centralizado não contribuía para uma patronagem da monarquia ou da Igreja nos modelos continentais. Sobravam, assim para o pintor britânico, trabalhos considerados menos elevados como retratos, paisagens e decoração, contratados por um mercado formado pelas classes médias prósperas, membros da *gentry* e da aristocracia. Esse tipo de prática desenvolveu uma função para a arte visual de exibição doméstica e o papel dos pintores ingleses foi reduzido a uma “arte servil” (BREWER, 1997: 211), como trabalhadores mecânicos a serviço de um patrão e de um mercado. Havia uma grande demanda para todos os tipos de arte, mas os que tinham condições de exercer patronagem davam preferência a estrangeiros com formação clássica.

A pintura, como era concebida, era inacessível para a maioria da população. O mercado de gravuras, então surgiu como uma opção para as classes médias e mais baixas. Temas como eventos da época, cópias dos *Grandes Mestres*, sátiras da vida social e política, encheram as lojas, que às vezes, eram dedicadas somente a isso, tão grande era a procura. De acordo com Jeremy Black (2005; p. 104) cerca de 15.000 gravuras satíricas foram publicadas entre os anos de 1740-1800. Havia um propósito social e também moral, pois esta era uma forma de entretenimento, mas também possuía uma finalidade intelectual de adquirir conhecimento. O historiador da arte E.H. Gombrich (1999; p. 128) destaca também que foi nesse período que surgiu o hábito de emoldurar gravuras e exibi-las como parte da decoração doméstica.

Por outro lado, os padrões artísticos ainda eram estabelecidos nas classes mais altas, que por sua vez, tinham como hábito a formação intelectual no continente, através do *Grand Tour*, que se tratava de uma viagem de jovens das classes altas para adquirir gosto e refinamento no continente europeu, visitando principalmente França e Itália, e desse modo consagrando a arte clássica e estrangeira. Contrariando essa tendência, Hogarth se inspirou não no Renascimento, mas nos artistas holandeses do século XVII, e desenvolveu uma temática que tratava das questões cotidianas da sociedade urbana e comercial de maneira satírica e com uma lição moral, intitulada de moderno objeto moral.

6

O historiador da arte, Michael Baxandall (1989: 120-123), destaca que os artistas não são alienados sociais, isolados das estruturas conceituais, e que tampouco as idéias pairam no ar, elas têm efeitos práticos. Logo, uma obra não existe como o retrato de um grupo social e seus interesses, mas tampouco existe em si mesma, isolada da sociedade em que foi concebida. Nessa perspectiva, podemos afirmar que a proposta de um moderno objeto moral se relaciona diretamente às discussões sobre a moral e os padrões de gosto e da beleza na primeira metade do século XVIII. Joseph Addison, consagrado por seu periódico *The Spectator* publicado entre os anos de 1711 e 1714³, “introduziu na imprensa britânica o papel das belas artes e da literatura como prazeres da imaginação” (BREWER, 1997:107), que teriam o papel de persuasão, e quando usados de forma correta, poderiam ensinar as pessoas a serem virtuosas e sociáveis, estabelecendo um forte laço entre questões de gosto e moralidade.

O discurso de Addison, então, defendia um conceito de gosto e beleza que se encontrava na modernidade e nos valores que estavam sendo firmados na dinâmica sociedade comercial inglesa setecentista. Ele se referia diretamente à idéia de polidez e se opunha aos padrões clássicos, defendidos por alguns de seus contemporâneos que viam na Antiguidade e nos “grandes mestres” do Renascimento, a verdadeira forma de arte. Com o desenvolvimento do comércio e de novas formas de relacionamento social, “a virtude no sentido antigo se tornou arcaica” (POCOCK, 1985: 154). Segundo J.G.A. Pocock (2003:248), o ideal de polidez surgiu pela primeira vez na Restauração, como parte da campanha latitudinária⁴ de substituir o profético pela religiosidade sociável. No século XVIII, então, não se podia mais defender a vida urbana em termos greco-romanos, e foi preciso conceber o cidadão sociável e refinado, que paga os outros para sua defesa, em oposição ao proprietário armado.

³ *The Spectator* foi um periódico publicado entre 1711 e 1712 por Joseph Addison e Richard Steele, mas reeditado ao longo de todo século, no qual eram publicados textos diversos, com uma perspectiva ilustrada de modernidade e progresso. É considerado por muitos historiadores como um dos veículos que divulgou os debates intelectuais da época para as classes médias em ascensão.

⁴ O pensamento latitudinário foi triunfante na Revolução Gloriosa com a vitória do Liberalismo whig: “O Latitudinarismo apontava claramente para a defesa da nova Ciência Racionalista e Experimental e de uma Teologia Anglicana renovada, fundamentados nos princípios de uma *fé racional*(...) O ideário latitudinário se fundamentava na valorização de uma racionalidade sensualista, empirista e indutiva que integrava plenamente os sentidos ao exercício da razão, tal como preconizava Locke no *An Essay concerning human understanding*.” (SOARES, 2007: 24)

7

Desse modo, dois discursos rivalizavam: um que via as mudanças de modo negativo e buscava “resgatar” valores na Antiguidade Clássica e no Renascimento ; e outro que via a modernidade como a possibilidade de progresso e encarava de modo positivo o potencial do homem. Da mesma forma que essa discussão permeava a esfera política, também se estendeu para o campo das artes. De acordo com Laura Nery (2006: 75-81), as concepções de Addison foram fundamentais tanto para a produção literária quanto visual na Inglaterra setecentista pois rompia com uma estética idealista de “arte pela arte”. Incorporando o empirismo de Locke, Addison se baseou em seu conceito de *tabula rasa*, ou seja que a mente era como um pedaço de papel em branco e que a elaboração do conhecimento deveria ser feita através da experiência obtida pelos sentidos. Addison, como afirmamos anteriormente, conferia á arte um papel primordial para a educação e polimento da sociedade, e que por isso todos os homens deveriam ter acesso a elas, “pois todo homem (e não apenas os cavalheiros) era capaz de corrigir seus modos e gostos e apreciar os prazeres da imaginação” (PORTER, 2000: 161) . Nessa perspectiva, o belo deixava de ser a única categoria possível para a experiência visual, que se baseava mais nas sensações e nos prazeres, abrindo espaço para o “grande, novo e incomum”.

Para Hogarth então, que se alinhava com as idéias de Addison, a questão era rejeitar um apego desnecessário ao passado e defender “o novo e o incomum”. Em seu tratado de arte publicado em 1757, *Analysis of Beauty*, afirmou que a beleza se compunha da variedade e era encontrada através da experiência dos sentidos, não da cópia mecânica de obras já consagradas. Ele reforçou essa noção de experiência, ao defender o valor da observação do cotidiano ao invés da repetição mecânica do que já foi produzido:

(...) desenhar em uma academia, ainda que possa ser recompensante, não torna um estudante um artista; pois como o olho é geralmente tomado pelo original para desenhar um pouquinho de cada vez, e é possível que ele saiba menos do que ele estava copiando quando o trabalho é terminado, do que quando começou. (NICHOLS, 1833:3)

Desse modo, concebeu o moderno objeto moral, segundo ele, “um tema intermediário entre o sublime e o grotesco, inexplorado em qualquer época ou país” (NICHOLS, 1833: 8), numa perspectiva de que o belo poderia ser encontrado nas particularidades do cotidiano da modernidade. Além disso, entendia como Addison, o poder do conhecimento para a

8

transformação da sociedade, dimensionando o objetivo de suas obras para além do entretenimento, no sentido de instrução das mentes. O moderno objeto moral de Hogarth possuía portanto uma concepção ilustrada que se manifestou na Inglaterra setecentista em publicações de cunho literário e artístico, pois defendia que a beleza se encontrava no presente, ou seja na modernidade, e que a produção intelectual e artística deveria servir a sociedade educando seu público de acordo com uma moralidade baseada na regulação das paixões, civilidade e polidez.

As gravuras moralizantes de Hogarth

Em *A Harlot's Progress*, sua primeira série de gravuras publicada em 1732, Hogarth escolheu um tema já muito explorado: a trajetória de uma prostituta. Numa série de seis gravuras, narrou a chegada de Moll Hackbout do interior a Londres, as suas escolhas e o resultado inevitável dessas. Diversos casos de prostitutas envolvidas na criminalidade estamparam os jornais do período, como a cortesã Sally Salsburry (1692-1723), amante do infame Coronel Charteris⁵, que morreu de febre na prisão de Newgate, mas não sem antes receber visitas de homens das mais bem conhecidas famílias inglesas. O nome dado à protagonista de Hogarth também faz referência a duas famosas meretrizes, ambas presas e condenadas no começo da década de 1730: a dona de bordel e líder de uma gangue, Moll Harvey, e Kate Hackbout, a irmã do salteador Francis Hackbout.

Na primeira cena, Moll, recém chegada do interior, é aliciada por uma tenebrosa cafetina, enquanto é observada por um rico cavalheiro. Esses dois personagens tiveram sua fisionomia reconhecida pelo público como a cafetina Mother Needleman e o já citado Coronel Charteris. Era comum Hogarth incluir rostos familiares em suas gravuras, e fazer referências a fatos que estampavam os jornais e eram populares entre o público. Mesmo que nunca tenha confirmado essa intenção ou a identidade de seus personagens, ao lançar mão desse recurso suas histórias se aproximavam ainda mais da realidade das ruas de Londres que ele sempre buscou retratar.

⁵ Conhecido libertino, amigo do Primeiro Ministro Walpole, e envolvido em fraudes financeiras, Charteris foi condenado em fevereiro de 1730 pelo estupro de uma empregada, Anna Bond, mas apesar da sentença nunca chegou às galês e passou menos de um mês na prisão de Newgate.

9

Após se tornar cortesã, Moll é sustentada por um rico judeu que a cerca de luxo, mas quando a flagra com um amante ela é obrigada a trabalhar como uma prostituta comum e acaba presa e condenada a trabalho forçado em Bridwell. Ela acaba contraindo uma doença venérea e o artista encerra a história com uma gravura do seu funeral. É interessante observar que ao longo das seis gravuras, Hogarth se esforçou em contrastar o luxo e a decadência. Esse recurso didático foi muito usado para deixar evidente a lição moral.

Com o sucesso dessa série, Hogarth lançou três anos depois uma nova, contando então a trajetória de um jovem herdeiro que esbanja sua fortuna em roupas, mulheres, jogos de azar, e acaba casando-se por interesse com uma senhora rica, e após ser preso pelo seu assassinato, termina seus dias definhando no sanatório de Bedlam. *A Rake's Progress*, aborda o embate entre vícios e virtudes a partir de um personagem das classes médias, e serviu para tratar de forma mais direta a superficialidade e ambição. “Hogarth acreditava que naturezas individuais eram formadas pela educação e pelas expectativas da sociedade, mas ele nunca aceitou que isso privava os indivíduos de sua liberdade” (UGLOW, 1997: 246), tanto o libertino como a meretriz, são apresentados como vítimas de uma cultura urbana de esbanjamento e prazeres, mas também como responsáveis por suas escolhas.

Hogarth buscou demonstrar nessas narrativas as etapas da corrupção de um indivíduo pelos vícios da sociedade e ensinar através de um exemplo chocante como um caminho de perdição, ambição e luxúria apenas levaria a um destino trágico. Essas discussões morais estiveram em pauta na Inglaterra setecentista, que vivenciava denúncias de um governo corrupto e uma série de escândalos financeiros, pairava o temor de que essas ações refletissem negativamente na sociedade. Desse modo, Hogarth buscava o esclarecimento do seu público sobre os perigos inerentes ao desenvolvimento financeiro e comercial. Isso não implica, que Hogarth fosse contrário ao progresso, muito pelo contrário foi seu grande defensor, mas era reconhecida a chegada da modernidade, e para evitar o caos era necessário encontrar uma forma de ordenação que não fosse baseada na tirania do Absolutismo e na intolerância religiosa.

De acordo com Pocock (1985: 248), a moralidade necessária para a Inglaterra do século XVIII era menos espiritual e mais social e talvez até, material e é possível identificar em Hogarth essas características. Ao contar os progressos de uma prostituta e de um libertino,

10

Hogarth buscou discutir questões, que longe de serem novidades, eram tratadas a partir de uma nova abordagem. Ele narrou em gravuras as trajetórias de uma prostituta e de um jovem herdeiro, corrompidos não por espíritos malignos, mas pela ganância e ambição que infestavam Londres. A linha de suas narrativas que seguiam da inocência à danação, era extremamente pragmática no sentido de que tomava elementos muito presentes no dia a dia, intensificando o tom pedagógico, através de uma lógica racional de que a consequência dos vícios é a tragédia. Dessa forma, “o quadro ilustrado não era de culpa pessoal e expiação mas de problemas sociais e soluções edificadas” (PORTER, 2000: 373), e o que Hogarth defendeu foi a melhoria através da informação.

Foi com esse intuito que lançou em 1751, *Beer Street and Gin Lane* e *Four Stages of Cruelty*, num contexto muito específico. As altas taxas de mortalidade e crescimento dos índices de criminalidade, aumentaram as preocupações com a ordem social. O magistrado de Westminster, Henry Fielding, assumiu a missão de combater esses problemas numa campanha que mirava o vício no gim⁶, nos jogos e azar e na luxúria de maneira geral. Hogarth, que era amigo de Fielding e compartilhava a sua preocupação, produziu dois grupos de gravuras que ressaltavam para as massas as consequências terríveis dos vícios e da luxúria.

Em *Beer Street e Gin Lane*, ele apresentou o contraste direto entre uma cena feliz, de trabalhadores saudáveis bebendo cerveja, considerada a bebida civilizada, e uma cena terrível, um local de perdição e vício. Os rostos tão serenos e realistas na primeira gravura são, na gravura que representa o consumo do gim, caricaturas que lembram caveiras, e ao invés de trabalhadores e pessoas dignas, temos violência e desespero, de quem faz tudo pelo vício, e em primeiro plano, a chocante cena de uma mãe que deixa seu bebê cair. Hogarth deixou bem claro que a sua intenção com a gravura era de subverter o consumo de gim e popularizar a cerveja:

⁶ O consumo de gim pelas populações pobres era uma grande preocupação das autoridades. Na primeira metade do século XVIII se verificou o que foi chamado de Gin Craze, ou seja, o consumo exarcebado de gim, uma bebida barata e capaz de provocar vício facilmente, foi relacionada com o aumento da criminalidade em Londres. Algumas leis foram promulgadas para regular a situação, inclusive uma tentativa frustrada de proibição em 1736, que apenas aumentou a produção ilegal. Em 1743 esse ato foi revogado e medidas fiscais foram tomadas na tentativa de controlar a situação. Foi em meados do século, que se começou a discutir então que o gim era um problema social e tratados como o do magistrado Henry Fielding chamaram a atenção para isso.

Quando essas duas gravuras foram desenhadas e gravadas, as terríveis conseqüências de beber gim apareciam por todas as ruas. Em Gin Lane, cada circunstância desses horríveis efeitos é trazida a vista em seu terrorismo. (...) Beer Street, sua companheira, foi feita em contraste, onde essa revigorante bebida é recomendada, para que a outra saia de uso. (NICHOLS, 1833: 64)

Já em *Four Stages of Cruelty*, discutiu um tema que lhe era muito caro, a importância da educação: um menino que não é supervisionado e comete crueldades com animais se torna um homem cruel capaz de roubar e matar. A punição do seu crime é assustadora, não apenas é enforcado como seu corpo é dissecado. A idéia de que era na infância o momento de consertar os piores instintos do homem como a crueldade foi muito discutida naquele século, assim como as leis de alívio para os pobres e o papel desempenhado pelas Paróquias, que acumulavam toda a responsabilidade de auxílio aos pobres, para a qual recebiam a renda do governo que controlavam, mas não desempenhavam de forma eficiente essa missão. É possível que Hogarth, com sua série sobre crueldade, também quisesse chamar a atenção para a necessidade de ações mais eficazes com a população pobre, especialmente com os órfãos, que foi a causa que mais abraçou durante sua vida. Tanto que a primeira cena se passa no pátio da Paróquia de St. Giles, com um grupo de órfãos sem qualquer supervisão, o único menino que demonstra gentileza com os animais está com vestes distintas, o que se conclui que vem de uma família com recursos.

Essas gravuras tinham assim um objetivo prático de alcançar as massas, e o próprio Hogarth assumiu a técnica mais rudimentar que utilizou para que fossem vendidas a um preço acessível. Nelas, ele não imputou o seu senso de humor satírico tão característico e buscou uma mensagem mais direta de contraste entre o bem e o mal. Sobre a sua representação da crueldade para as massas, Hogarth justificou em sua autobiografia o uso de imagens grotescas e fortes, que imprimem agonia e medo : “o fato é que, paixões são mais forçosamente expressas por um forte, audaz golpe do que pela mais delicada gravura. Tendo as endereçado a corações duros, preferi deixá-las ásperas, e dar o efeito de rápido toque, para uma representação apática e débil” (NICHOLS, 1833: 68). Aqui, fica bem claro o pragmatismo do artista, em produzir de acordo com um objetivo e com o público alvo.

Considerações Finais

Ao trabalhar com as gravuras moralizantes de William Hogarth como fontes de pesquisa é importante portanto pensá-las dentro de um sistema cultural que envolve questões de mercado, público, padrões estéticos, relação com outras produções culturais da época, valores, visões de mundo, etc. Pautar mesmo que de forma breve esses pontos, permite uma abordagem mais complexa das fontes visuais, enriquecendo assim a problemática histórica e não permitindo que essas fontes se limitem a uma mera ilustração. Com essa perspectiva, as gravuras moralizantes de Hogarth informam acerca do desenvolvimento de concepções ilustradas dos valores morais, do gosto e também sobre a educação enquanto instrumento de ordenação da sociedade.

O historiador Roy Porter se refere às séries de Hogarth como “fábulas ilustradas” (PORTER, 2000: 20), ou seja, na concepção de Porter, as séries narrativas de Hogarth eram ilustradas pois tinham um intuito didático de agir na sociedade de forma a melhorá-la através do conhecimento. Pensar Hogarth em seu século, sociedade e cultura de forma abrangente, é importante para dimensionar a sua obra, porque apesar dele desejar a controvérsia e desafiar a ordem vigente, no que diz respeito aos padrões estéticos no mundo das artes, seu pensamento condiz com muitas das noções desenvolvidas no período, como aquelas pautadas por Joseph Addison em *The Spectator*. Além disso, ao considerarmos que o artista não produz isolado de seu meio social, é possível também considerar seu papel como parte integrante das mudanças culturais que marcaram a Inglaterra nesse período.

Referências Bibliográficas :

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. São Paulo, SP. Companhia das letras: 1989.

BINDMAN, David. *Hogarth*. England, London. Thames and Hudson: 1981.

BLACK, Jeremy – *A subject for taste: culture in eighteenth-century England*. Londres – Nova York, Hambleton and London, 2005.

_____. *Eighteenth Century Britain*. London, England. Palgrave: 2001.

13

GOMBRICH, Ernest. *The uses of images: studies in the social function of art and visual communication.* London, England. Phaidon: 1999.

LANGFORD, Paul. *Eighteenth Century Britain: a very short introduction.* Oxford, New York. Oxford Press: 1984.

MENSES, Ulpiano. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.* Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, n° 45, pp. 11-36-2003.

NERY, Laura. *A Caricatura: microssomo da questão da arte na modernidade.* Tese de Doutorado. Rio e Janeiro, RJ. PUC-RIO, 2006.

NICHOLS, J. B. (org.). *Anecdotes of William Hogarth written by himself with essays on his life and genius, and criticisms on his works selected from Walpole, Gilpin, J. Ireland, Lamb, Phillips and others, to which are added a catalogue of his prints; account of their variations and principal copies, list of paintings and copies.* England, London. J.B. Nichols and Son, Parliament Street: 1833.

PALLARES-BURKE, Maria. *The Spectator: o teatro das luzes.* São Paulo, SP. Editora Hucitec: 1995.

POCOCK, J.G.A. *Virtue, Commerce and History.* New York: NY. Cambridge University Press: 1985.

_____. *Linguagens do Ideário Político.* São Paulo, SP. EDUSP: 2003.

PORTER, Roy. *Enlightenment: Britain and Creation of the Modern World.* London, England. Penguin Books: 2000.

SOARES, Luiz Carlos – *A Albion revisitada: “ciência, religião, ilustração e comercialização do lazer na Inglaterra do século XVIII”.* Rio de Janeiro, FAPERJ – Editora 7 Letras, 2007.