

“Arte para todos”: as imagens de William Hogarth na Inglaterra do século XVIII.

LAILA LUNA LIANO DE LEON *

Na Inglaterra setecentista afirmou-se nos meios acadêmicos e aristocráticos uma abordagem da arte normativa e clássica que buscava o resgate da virtude cívica através da Antiguidade Greco-Romana e do Renascimento. Na primeira metade do século, teóricos da arte, como o Marques de Shaftesbury por exemplo, defendiam que a apreciação era exclusiva para cavalheiros com o tempo hábil e a instrução necessária para tal tarefa. Paralelamente, na região de Convent Garden em Londres, artistas e escritores defendiam a representação e valorização da modernidade como objeto e o papel pedagógico da cultura cujo papel de “aperfeiçoar as mentes” era sublinhado como propósito moral.

William Hogarth (1697-1764) se destacou como pintor e gravador que produzia para um mercado anônimo em crescimento ao invés da patronagem aristocrática, e defendia uma perspectiva sobre a arte que representasse o cotidiano urbano, buscasse o “novo”, combinasse elementos clássicos com aqueles considerados vulgares, e por fim, fosse capaz de entreter e instruir um público que incluía “todos”. Hogarth satirizava um tipo de educação que propunha refinamento do gosto, mas não se preocupava com os valores morais. Pretendemos no presente trabalho investigar a relação entre o discurso elaborado por Hogarth, suas obras e a sua circulação, buscando compreender, desse modo, os sentidos da sua moral inseridos numa cultura mais ampla, mais especificamente em Londres entre as décadas de 1720 e 1760.

Arte, polidez e refinamento na Inglaterra Setecentista

Em 1770, no seu “terceiro discurso” destinado aos estudantes da *Royal Academy of Arts*, Joshua Reynolds (1723-1792) condicionou o papel de Hogarth ao valor do seu objeto:

Os pintores que se dedicaram aos personagens baixos e vulgares, e que expressam com precisão os vários tons de paixão que é exibido pelas mentes vulgares (tais como vistos nos trabalhos de Hogarth) merecem grande elogio; mas como os seus gênios foram aplicados em objetos baixos e limitados, o elogio a eles deve ser restringido assim como o seu objeto. (REYNOLDS, 1891:104)

O ponto de vista de Reynolds simbolizava a vitória de uma concepção de arte que se consolidou com a fundação da *Royal Academy of Arts*, em 1768, e que representava tudo o

* Doutoranda no Programa de Pós Graduação em História na Universidade Federal Fluminense (PPGH/UFF) e bolsista CAPES.

2

que Hogarth combateu durante a sua carreira: o academicismo, o classicismo e a reverência aos “Grandes Mestres” da Renascença. Seu desejo de que o moderno objeto moral fosse digno de ocupar “as mais altas classes” na hierarquia da história da arte inglesa foi frustrado quando a primeira academia de arte patrocinada pelo Estado foi fundada, quatro anos após a sua morte, seguindo o modelo da *Academie Royale de Peinture et Sculpture*, administrada pela Coroa Real Francesa desde 1648.

O debate sobre arte, gosto e academia na Inglaterra, no entanto, iniciou-se ainda no começo do século XVIII, quando teóricos da arte buscaram estabelecer padrões a serem seguidos. Nesse aspecto, o surgimento de uma “cultura de *connoisseurs*” teve um importante papel na definição do que era considerada a “arte refinada” ou “grande arte” e formulação de uma “ciência” ou “filosofia do gosto”. *Connoisseurs* não foram uma novidade do século XVIII, mas na Inglaterra nunca se havia produzido tantos tratados sobre o assunto, e se notava um crescimento da demanda por instrução na apreciação das artes. Uma das principais características dos *connoisseurs* era o conhecimento detalhado e minucioso das obras de artes, limitando a prática para cavalheiros de posses que possuíam os meios financeiros e o tempo hábil para adquirir tamanha erudição.

Nenhuma organização foi mais simbólica nesse sentido do que a Sociedade *Dilletanti*, fundada em 1734, que reunia cavalheiros provenientes do *Grand Tour* para discutir suas experiências e coleções artísticas. As pautas de discussão incluíam questões técnicas, verificação de autenticidade e estabelecimento de padrões estéticos de beleza. John Brewer destaca a dimensão que a sociedade alcançou no século XVIII:

Através das suas publicações, pesquisas que financiaram e a fama das coleções individuais dos membros, os dilletanti definiram o tom, formataram a linguagem e decidiram a agenda para a conversação sobre antiguidade e arte durante quase todo o século. Inicialmente a sua influencia era confinada ao charmoso circulo de aristocratas que tinham aproveitado os prazeres do Grand Tour – a sua conversa essencial – mas, com o aumento do interesse na coleção de obras de arte e mais e mais pessoas bem sucedidas fazendo o Grand Tour, eles se encontraram engajados num debate público sobre a arte e sobre a autoridade de interpretar o seu valor. (BREWER, 1997:259)

Podemos apontar dois aspectos no século XVIII que reforçaram e consolidaram a visão de que os modelos indiscutíveis para a “grande arte” estavam na Europa Continental, mais precisamente na Itália e na França: o fim da proibição de importação de quadros e gravuras em 1696, que fomentou o mercado para a arte estrangeira, e a prática da *Grand Tour*, que se

tornava mais comum, incluindo famílias inteiras de classes médias enriquecidas e quase um requisito para o refinamento. Comparada com os “Grandes Mestres da Renascença”, a arte contemporânea inglesa era considerada pobre tanto em técnica quanto em conceito, e os próprios pintores ingleses passaram a basear suas premissas de acordo com os padrões estabelecidos no continente europeu, em especial de acordo com os críticos de arte franceses.

Na perspectiva dos *dilettantis*, a função da arte não era o prazer ou entretenimento, mas “oferecer instrução representando ideias universais e ideais”(BREWER, 1997:206). Nesse sentido, a pintura histórica se elevava como a forma mais nobre de arte, e retratos, paisagens e cenas do cotidiano eram consideradas formas menos relevantes. Geralmente no estilo histórico, representava-se um momento de escolha moral, fosse a fonte clássica ou baseada nas Escrituras, perpetuando assim a disputa entre o Vício e a Virtude. Essa temática esteve presente no que era considerado o apogeu da arte: as obras italianas da Renascença e do século XVII, que se tornaram o exemplo da grande arte e um ideal a se buscar

Considerado um dos principais teóricos acerca do padrão de gosto que se estabeleceu no século XVIII, o Marques de Shafestbury, foi segundo Roy Porter o responsável pela disseminação da concepção de internalização da apreciação da beleza e “buscou dignificar o gosto ao associá-lo com o transcendental” (PORTER,2000:163). Para Shafestbury, a apreciação não poderia ser feita de maneira indiscriminada, a beleza possuía um padrão universal, era monolítica e invariável, e apenas aquele que nutria o bom gosto conseguiria percebê-la em sua verdadeira forma. A beleza desse modo não estava nos olhos do seu visualizador, mas era inata, estava no seu espírito.

O padrão de uma beleza única ajudou a consolidar o gosto como algo possível de ser padronizado e ordenado, mas a perspectiva excludente de Shafestbury diferiu do pensamento ilustrado da época que buscava a disseminação do conhecimento entre todos os homens para a transformação da sociedade. Apesar de ser afeito das ideias de John Locke, ele o contrariava no que diz respeito à negação das ideias inatas e entendimento do homem como moralmente neutro, *tabula rasa*.

O historiador John Barell analisa a partir desses indícios o desenvolvimento de uma arte aristocrática, reconhecendo o poder do exemplo moral como inspiração para jovens aristocratas e futuros governantes. Para Barell, essa perspectiva foi consolidada por Joshua Reynolds na década de 1760 e pelo projeto da Academia Real. Porém é importante observar que o debate não se limitou a uma única esfera e outras perspectivas se disseminaram fora do universo acadêmico e aristocrático elaborado pelos *dilletantis*. Primeiramente, precisamos

delinear alguns pontos sobre a cultura e a sociedade inglesa setecentista para refutarmos a tese de Barell de uma suposta homogeneidade na cultura visual da Inglaterra pós Revolução Gloriosa.

Dois acontecimentos históricos são imprescindíveis para a compreensão da produção e consumo de cultura: o Ato de Tolerância de 1689 e especialmente o fim do Ato de Licenciamento em 1695. O primeiro estabeleceu liberdade de religião e culto privado e o segundo significou o fim da censura pré-publicação, e apesar de ambos representarem liberdades relativas uma vez que a tolerância não se estendia para católicos e não cristãos e que ainda era possível censurar publicações por blasfêmia, sedição ou obscenidade, essas medidas promoveram uma sensação de avanço sem precedentes na Inglaterra em relação à Europa do Antigo Regime e possibilitaram o crescimento da imprensa de forma acelerada.

Jornais e periódicos proliferaram não apenas na região metropolitana, mas também nas províncias. Havia jornais diários, semanais e dominicais. Eles também potencializaram o debate político assumindo uma postura clara como *The Observer*, de 1702, partidário *whig*, ou *The Rehearsal*, de 1704, e *The Review*, publicado entre 1704 e 1713 por Daniel Defoe, ambos da oposição *tory*. Peter Burke destaca que o debate não excluía as classes populares uma vez que era comum a prática de juntarem ao redor de alguém que saiba ler, para ouvir os artigos desses jornais, que em geral custavam dois *pence*. Mas eles não se limitavam ao debate político e muitos discutiram moral, moda, costumes e crítica artística como *The Spectator* e *The Tatler* no início do século XVIII, e mais tarde na década de 1730, *Gentleman's Magazine*. Assim, jornais, periódicos e revistas instruíam seu público como pensar e como agir.

A cultura impressa foi desse modo fundamental na divulgação e consolidação de ideias e conceitos, modos e gostos, pautados pelas noções de modernidade e tolerância da Inglaterra pós-Revolução Gloriosa. A imprensa também evidenciou as divisões políticas e instabilidades, e permitiu que o debate se tornasse público. Como Porter definiu, foi um ponto de mudança:

(...) O boom da imprensa estava trazendo a existência de uma *intelligentsia*, separada do (ainda que convergindo) clero, a *commonwealth* das letras polidas ligada ao público em geral através da indústria de publicação. Tecnologias de impressão e riqueza excedente estavam apoiando atores culturais que foram estabelecidos como autônomos tribunais do povo, sustentados por infraestrutura criada por empresários, críticos e capitalistas. (PORTER, 2000:94)

Londres então tornou-se o palco principal dessa efervescência cultural de publicações e também com o surgimento de espaços públicos de lazer e cultura. Nesse cenário a expansão de um mercado anônimo, composto essencialmente por setores médios que não podiam praticar a patronagem nos moldes aristocráticos, possibilitou que artistas passassem a produzir em sua função. Em Convent Garden podemos analisar a delimitação de um quadro muito diferente em relação ao que se consolidaria com a *Royal Academy of Arts*, um espaço extremamente heterogêneo quanto as origens sociais dos artistas que de modo geral priorizavam uma abordagem realista das representações.

“Seria exagero dizer que o mundo das artes estava dividido numa disputa entre acadêmicos e artistas que frequentavam a ‘vida real’” (GATRELL, 2013: 25), mas é importante argumentar que ainda que tenha havido uma sensação de vitória com o projeto aristocrático de Joshua Reynolds , “ o legado alternativo de Hogarth nunca foi suprimido, então nem toda a arte daquele período era sobre ninfas e pastores em paisagens clássicas, ou sobre querubins e nuvens, (...); nem todos seus retratos representaram apenas pessoas ricas e higiênicas”(GATRELL, 2013:25). Hogarth e os artistas de Convent Garden garantiram, desse modo, que objetos considerados vulgares, como a representação dos pobres, das prostitutas, dos criminosos e viciados, fizessem também parte da cultura visual inglesa.

William Hogarth e “a arte para todos”

William Hogarth nasceu em novembro de 1697, na região de Bartolomeu Close, caracterizada pela presença de prensas e livreiros, e com forte presença de protestantes dissidentes. Seu pai, Richard Hogarth, era um homem modesto, batista, professor de latim e escritor frustrado. Quando Hogarth tinha 13 anos seu pai foi preso por dívidas contraídas em projetos como a tentativa de publicar um Dicionário de Latim e de fundar uma *coffe-house* onde se falava apenas latim. Por conta da triste história de seu pai, Hogarth rejeitou ainda bem jovem os estudos clássicos e buscou seguir carreira de gravador trabalhando como aprendiz. Após trabalhar como gravador ilustrando livros, Hogarth decidiu se tornar pintor e mesmo sem treinamento formal começou a pintar retratos e *conversations pieces* (retratos em grupo com um toque de informalidade), além de produzir gravuras satíricas. Foi na década de 1730, que o artista se empenhou na busca de um objeto singular, que lhe possibilitasse exercer a profissão sem ter que se submeter à “manufatura de retratos” ou ao gênero sublime da pintura histórica. Nessa perspectiva, desenvolveu o moderno objeto moral, no qual buscava combinar

elementos clássicos com a comédia e com a representação da vida moderna, incluindo temas considerados “baixos” como a prostituição, a criminalidade e os vícios.

Apesar disso, Hogarth nunca deixou de buscar reconhecimento como pintor e tornar o seu moderno objeto moral “um gênero digno de figurar nas mais altas classes” da hierarquia dos estilos artísticos. A rejeição, ou talvez desprezo, dos *connaisseurs* e acadêmicos aos seus métodos e temáticas, talvez o tenha levado a concentrar seus esforços nesse mercado anônimo, que recebeu muito bem, a sua arte cômica e moralizante.

No seu tratado nunca publicado acerca do papel social da arte, *Apology for Painters*, Hogarth fez uma “não dedicação” que se referia a essa massa anônima que consumiu por décadas suas obras pautadas no moderno objeto moral. Ao se negar a dedicar seu trabalho a um homem ou instituição de prestígio, Hogarth não estava apenas valorizando o seu público, como também resumindo o combate que marcou sua trajetória desafiando a hierarquia então vigente em relação à produção artística, em especial a pintura:

Não Dedicção. Não dedicado a nenhum príncipe em particular, por receio de que possa ser pensado como uma indolente peça de arrogância. Não dedicado a nenhum homem de qualidade por receio de que possa ser pensado muito presunçoso. Não dedicado a nenhum corpo de conhecimento do Homem nem às universidades nem a Royal Society por receio de que possa ser pensado como uma incomum peça de vaidade. Não dedicado a nenhum amigo em particular por receio de 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)

É fundamental compreender que o desenvolvimento do moderno objeto moral enquanto gênero artístico não se deu nas discussões teóricas e acadêmicas, mas no espaço de sua inspiração: as ruas de Londres. As séries de gravuras Hogarth se tornaram um produto de consumo no mercado dentro do contexto de comercialização da cultura, e nessa categoria foram muito bem sucedidas. Nesse sentido, portanto, o consumo da cultura se destaca como uma categoria fundamental para a compreensão da produção hogarthiana.

Arnold Hauser destaca que enquanto a patronagem pode ser considerada uma prática aristocrática que pressupunha uma relação pessoal entre autor e público, a subscrição, adotada na Inglaterra do século XVIII na cultura impressa, amenizava as restrições, e “a publicação de livros para um público geral, completamente desconhecido para o autor, corresponde pela primeira vez à estrutura da sociedade burguesa que se apoia na circulação anônima de

bens”(HAUSSER, 1962:60). Hogarth, apesar de ter tido clientes entre as classes medias mais ricas e a *gentry* que faziam encomendas ocasionais, produziu grande parte da sua obra através da subscrição, trabalhando para esse público anônimo que ele reconheceu em sua não-dedicação.

Antes de discutirmos a circulação e consumo das obras de Hogarth, é importante ter em mente a complexidade e divisões internas da estrutura social vigente. Apesar dos critérios para a classificação social permanecerem praticamente intactos no século XVIII e a propriedade de terra e os títulos da aristocracia figurarem a principal forma de status, vale destacar que a aristocracia na Inglaterra possuía algumas peculiaridades em relação à nobreza do Continente. Relativamente menor, a aristocracia inglesa possuía, segundo Jeremy Black, uma maior coerência social, sendo principalmente dividida por interesses políticos. Havia um mercado ativo de terras, de acordo com Black, mas era através do casamento e da herança que a terra era transferida mais comumente, e os títulos eram restritos ao filho mais velho. A boa relação entre a aristocracia titulada e a *gentry*, garantiu que se formasse um grupo homogêneo e estável, que casava internamente e se socializava internamente, identificando-se culturalmente. Os grandes proprietários eram maioria no Parlamento e nos cargos públicos, mas vale destacar que a propriedade de terra na Inglaterra já estava mercantilizada, assim, terra e dinheiro não eram categorias isoladas.

O grupo intermediário entre a aristocracia e as classes populares é o de mais complexa análise, e exatamente aquele que mais nos interessa ao analisarmos o público consumidor das obras de Hogarth. O historiador Peter Earle destaca que a noção de uma sociedade tripartida era comum no final do século XVII e na primeira metade do século XVIII, e eram empregados termos como “pessoa do tipo média”, ou, “fração superior das pessoas”, ou mesmo “pessoas inferiores (ou do tipo mais baixo)” com o propósito de definir a posição social dos indivíduos ou para fazer referencias a grupos específicos. Esses termos baseavam-se essencialmente nas atividades econômicas e na posição herdada.

Porém essa visão tripartida da sociedade não dá conta das diferenças internas inerentes a essas classes médias ainda bastante indefinidas enquanto grupo social; como a de um bem-sucedido mercador e um modesto dono de loja, ou entre os profissionais liberais e suas diversas atividades. A mobilidade social também deve ser tomada em conta, bem como, os limites muitas vezes confusos entre as classes médias e a aristocracia e a *gentry* por um lado, e as classes populares por outros. Ainda que houvesse distinções claras, muitos membros das classes médias possuíam mais em comum com a *gentry*, no caso dos mercadores ou

profissionais bem-sucedidos como escritores, médicos e advogados, e podiam almejar um *status* diferenciado.

Essa dificuldade em conceituar de modo satisfatório os indivíduos das classes médias se refletiu na questão da denominação de *gentleman* no século XVIII. O termo até então atribuído à aristocracia e que indicava seu refinamento e distinção social passou a ser usado de forma mais flexível já no final do século XVII, sendo aplicável a todos que através dos meios financeiros passavam a se portar de acordo com as regras de etiqueta da aristocracia. Desse modo, é possível observar uma grande variedade de discursos contemporâneos que buscavam categorizar e classificar os diferentes grupos sociais, utilizando, dentre outros, critérios culturais como a moral e o comportamento. Esse tipo de classificação destaca-se por opor sistematicamente a polidez à vulgaridade, a civilidade à barbárie.

Na margem inferior dessas classificações estavam as classes populares que compunham a maior parte da população e que tampouco pode ser considerada como uma massa homogênea. A primeira divisão importante era entre meio rural e urbano. No primeiro, os indivíduos dependiam em grande medida da terra e podemos citar os pequenos proprietários (*yeomen*), camponeses e posseiros, sendo que os dois últimos comumente figuravam no Livro de Auxílio aos Pobres. Já nas cidades, eram assalariados e as principais ocupações eram trabalhadores de manufaturas (tecelões, cuteleiros, prateiros, relojoeiros, etc), servos domésticos, e outros menos especializadas como limpadores de chaminés, varredores de ruas, assistentes de loja, etc. Essa categoria social também incluía os que viviam à margem da lei como ladrões, prostitutas, assassinos e salteadores.

De acordo com Lawrence Klein, esses grupos não possuíam a renda mínima necessária para sustentar as atividades da sociedade polida como frequentar *coffe-houses* e adquirir livros, periódicos e gravuras. Além disso, compunham um grupo social iletrado, no sentido não apenas de não ser “capaz de ler”, mas de não possuir uma compreensão acima do literal. O movimento das escolas de caridade durante o século XVIII buscou solucionar a questão do analfabetismo, especialmente visando que fossem capazes de ler a Bíblia e livros devocionais como *Whole Duty of Man*, mas o seu alcance ainda era limitado. Mas, apesar das diferenças demarcadas, Jeremy Black destaca que havia interseções entre a cultura popular e a cultura das “pessoas distintas”, especialmente no que concerne a diversões como o teatro, execuções públicas, corrida de cavalos, críquete, briga de galo e boxe. Porém, outras atividades mais estruturadas e consideradas civilizadas e polidas se restringiam à aristocracia e as classes médias.

Peter Burke acredita que Hogarth não pode ser considerado um “artista popular”, na sua definição que entende como um artista que trabalha principalmente para um público de artesãos e camponeses, mesmo admitindo que isso não significava que suas obras não circulassem entre as classes populares. Hogarth não foi um artista da aristocracia, pois para essa classe a referencia nas artes visuais ainda eram os artistas estrangeiros, ainda que tenha tido clientes na *gentry*. Portanto, pode-se dizer que Hogarth foi um artista das classes médias, dentro de sua ampla definição desse grupo social no período, pois foi a massa do seu público e a essência das suas temáticas. Para Jeremy Black, na prática o mercado anônimo ao qual Hogarth se referia através do *every body* tendia a significar as classes médias, e não necessariamente as massas populares. Ainda que disseminado na sociedade graças ao desenvolvimento da imprensa, o consumo de gravuras exigia uma renda mínima, o que dificulta ainda mais uma tese de Hogarth como um artista para todos.

Em seu estudo sobre Mozart, Norbert Elias sublinhou a necessidade de não restringir a produção da música e da arte “a conceitos de classe rebaixados a clichê, como nobreza, burguesia, feudalismo e capitalismo”(ELIAS, 1994:28), mas incluir o seu desenvolvimento e dos indivíduos que produziam música e arte no interior de uma estrutura social em transformação. Desse modo, o moderno objeto moral de Hogarth se consolidou a partir de bases sociais do desenvolvimento das classes médias, mas não pode ser reduzido a uma questão de classe uma vez que não o mercado de gravuras não podia ser fixado a partir de uma única categoria. Mesmo que reconhecesse nas classes médias seu principal mercado e se identificasse com seu discurso moral, o artista não desprezava o valor do reconhecimento da aristocracia e da *gentry*, advogando pela dignidade do moderno objeto moral enquanto gênero artístico, e tampouco ignorava as classes populares, representadas em suas narrativas e às quais direcionou especificamente algumas composições.

Assim como os *connoisseurs*, Hogarth acreditava no poder do exemplo moral da arte, mas sob um ponto de vista distinto, pois desejava que sua arte pudesse alcançar a todos, não apenas homens instruídos e refinados. Em seu tratado sobre teoria da arte publicado em 1757, *The Analysis of Beauty*, o artista defendeu que o “conhecimento pomposo” prejudicava a apreciação da beleza:

A razão pela qual cavalheiros, que foram inquisidores por conhecimento das pinturas, tem seus olhos menos qualificados para nosso objetivo (análise da beleza) que outros, é porque seus pensamentos foram inteiramente e continuamente empregados e incumbidos de considerar e reter os vários modos que as pinturas são

pintadas, as histórias, os nomes, as características dos mestres, tudo isso com outras pequenas circunstâncias pertencentes à parte mecânica da arte: e pouco ou nenhum tempo foi dado para aperfeiçoar as ideias que eles tem por sua própria mente, dos objetos por si próprios na natureza; pois por terem esposado e adotado suas primeiras noções de nada além de imitações, e se tornando frequentemente fanáticos por suas próprias falhas, como a suas belezas, e longamente, negligenciam totalmente, ou ao menos desprezam as obras da natureza (...).
(HOGARTH, 1757:34)

Para o artista, portanto, a beleza estava na natureza e não poderia ser artificialmente compreendida por um conhecimento técnico da arte, como pretendiam os *connaisseurs*. Nesse ensaio, o artista advogou por um tratado de arte acessível para o público, que não intimidasse os leigos com nomes e citações longas e pomposas, a partir de uma visão democrática da arte. Sua proposta com o tratado não era escrever um livro acadêmico de arte, mas uma instrução sobre a beleza e o gosto para um público mais amplo, incluindo às suas observações estéticas exemplos práticos. Para exemplificar os princípios da beleza, ele recorreu a exemplos clássicos, sempre com o cuidado de explicá-los minuciosamente para o leitor comum, e também exemplos da natureza, como plantas, animais, arco-íris e campos empoeirados, destacando como a percepção, o olhar, eram fundamentais para o artista. Sua maior preocupação com o tratado, apesar de estabelecer regras, foi instruir o seu leitor a aprender a “ver com os próprios olhos”, rejeitando assim a imitação.

Um dos principais alvos de suas sátiras eram exatamente membros das classes médias que buscavam emular hábitos aristocráticos, e acabavam por seguir num caminho do ridículo e da decadência moral. Na série de quadros *Marriage à la mode* de 1745, que posteriormente foram gravados por encomenda de Hogarth na França e vendidos sob subscrição, o artista satirizava um casamento por interesse entre um aristocrata falido e a filha de um rico comerciante. Apoiado em estereótipos de tipos sociais, Hogarth aliava sistematicamente o exagero e o mau gosto a um comportamento moralmente condenável.

Na composição intitulada *The Toilleitte*, Hogarth representou a nova vida da jovem filha de um comerciante que ascendeu ao título de condessa através do casamento arranjado. A sua falta de refinamento contrastam com a decoração rococó, símbolo da aristocracia inglesa setecentista. No entanto, os artigos de luxo são apresentados de maneira bastante displicente, reforçando a falta de conhecimento de arte dos donos da casa: a ostentação passa a ser um fim em si mesma sem qualquer significado artístico. O adultério também é um

elemento-chave na composição, e de forma sintomática podemos notar a relação nas obras de Hogarth entre a superficialidade e o comportamento considerado indecente.

A obra apresenta diversas referências e trocadilhos que exigiam um pouco de conhecimento prévio sobre arte para a compreensão. É um dos trabalhos mais sofisticados de Hogarth, no qual ele aliou ironia e crítica social à técnica impecável. Definitivamente não era uma obra para “todos”, fosse pelo custo que demandava uma tela ou mesmo as gravuras de tamanha qualidade, fosse pelo próprio conteúdo que exigia certo refinamento de seu público. De todo modo, Hogarth condenava os seus rivais ao demonstrar que cavalheiros não eram necessariamente superiores ao “homem comum” e o acúmulo de arte pomposa não significava necessariamente uma moral mais elevada como preconizavam os defensores da “arte refinada”.

Por outro lado, Hogarth também produziu gravuras que tinham como principal objetivo conscientizar as classes populares dos perigos dos vícios, da criminalidade e da indolência. Essas gravuras em geral eram mais rústicas e mal acabadas visando o preço mais baixo. Historiadores discutem a efetiva circulação desse tipo de gravura entre os mais pobres, uma vez que mesmo com um preço bem abaixo do mercado, não eram acessíveis àqueles que poderiam se beneficiar de fato com a lição moral. Suas anotações sobre as gravuras *Beer Street and Gin Lane* e *Four Stages of Cruelty*, ambas de 1751, são um bom exemplo do pragmatismo de Hogarth ao adaptar suas obras de acordo com o público que queria instruir:

(...)O ponto principal nessas é que foram feitas da maneira mais óbvia possível, na esperança que sua disposição seja vista por homens das classes mais baixas. Nenhum minuto de precisão de desenho, nem gravação refinada, foram considerados necessários, pois ficariam muito caras para serem úteis para as pessoas a quem ela são intencionadas. E o fato é que as paixões talvez sejam mais forçosamente expressas por um forte e vigoroso golpe, do que pela mais delicada gravação. Para expressá-las como eu senti, eu prestei a maior atenção, e como elas são endereçadas para corações duros, preferi mantê-las severas, e dar o efeito de um rápido retoque, para torná-las lânguidas e fracas(...).(NICHOLS: 1833, 65)

Analisando a obra de Hogarth de modo geral, podemos encontrar uma certa coerência em relação a do discurso de “arte para todos”, ainda que na prática seja difícil mensurar o seu alcance efetivamente entre as classes populares. Essencialmente “todos” eram aqueles indivíduos das classes médias sem formação clássica ou educação formal cuja renda permitia o luxo de consumir gravuras num mercado anônimo. E ainda que Hogarth tenha ficado mais

conhecido por suas gravuras, ele era um pintor, e o público para seus quadros de tela sobre óleo era bem mais restrito a setores mais ricos das classes médias e a *gentry*.

Portanto, ainda que não seja possível considerar Hogarth um “artista popular” no sentido completo da expressão ou mesmo um “artista para todos” como ele propunha, é bastante significativa sua intenção de desafiar a ordem acadêmica e aristocrática que dominava o meio das artes visuais na Inglaterra setecentista e se desviar de uma perspectiva clássica de reverência à Antiguidade e Renascença, tentando representar de “forma digna” o mundo moderno, buscando beleza em objetos considerados baixos.

Como observou o historiador da arte David Bindman, é difícil estipular se o objetivo primordial do artista em alcançar os mais pobres e inculcar neles uma moralidade condizente com os padrões da polidez e civilidade foi bem sucedido, mas isso não torna irrelevantes suas gravuras com um viés de reformismo social como *Beer Street and Gin Lane*, *Four Stages of Cruelty*, citadas acima, e *Industry and Idleness*, de 1747:

Mesmo ao preço de um shilling por cada gravura parecia improvável que os realmente pobres pudessem arcar com Beer Street and Gin Lane, mas nós temos alguns indícios de como as gravuras de Hogarth em geral se tornaram parte literalmente e metaforicamente da mobília de uma ampla extensão das classes sociais. (...) Há casos de professores usando Industry and Idleness, para instrução moral na sala de aula, e nós não devemos ter dúvida de que as gravuras de Hogarth fossem mais largamente disseminadas na sociedade do que de qualquer outro artista “sério”, talvez em toda a história da arte. (BINDMAN,1981:163)

As gravuras de Hogarth circularam amplamente por Londres, fazendo parte da cultura visual da cidade. Ainda que fossem compradas pelas classes médias que possuíam os meios financeiros e o hábito de adquirir gravuras para ornamentar o espaço doméstico, muitos historiadores como Bindman admitem a tese de que de modo indireto elas também alcançavam as classes populares, por serem exibidas em espaços compartilhados (como nos mercados e nas feiras, bem como na parede dos patrões), mas principalmente por difundirem uma moral que se consolidava de forma bastante concreta no meio social.

Referências Bibliográficas:

BARREL, John. *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt: the body of the public.* Yale University: 1995,

BERMINGHAM, Ann & BREWER, John (org.). *The Consumption of Culture, 1600-1800.* London and New York, Routledge: 1997.

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

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

BREWER, John – *The pleasures of imagination: English culture in the eighteenth century*. Londres, Harper Collins, 1997.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo, SP. Companhia das Letras: 2010.

EARLE, Peter. *The Making of English Middle Class*. University of California Press: 1989.

ELIAS, Norbert. *Mozart: a sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Rj. Editora Zahar: 1994.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte: desde el Rococó hasta la época del cine*. Madrid, Espanha. Routledge y Kegan: 1962.

HOGARTH, William. *Analysis of Beauty*. London, Printed by J. Reever, 1757. Disponível em http://www.tristramshandyweb.it/sezioni/e-text/hogarth/analysis_html/title-page.htm, Data de acesso: 12/11/2013.

IRELAND, J. & NICHOLS, J. (ed.). *Hogarth's Works with anecdotal descriptions of his pictures*. First, Second and Third Series. London: Chatto and Windus, Publishers, 1833.

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

REYNOLDS, Joshua. *Discourses: edited with notes and an historical and an biographical introduction*. Chicago, A.C. McClurg and Company: 1891.

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.

UGLOW, Jenny – *Hogarth: a life and a world*. Londres, England. Faber and Faber, 1997.