

HISTÓRIAS E TEMPOS REVISITADOS

EM EXPRESSÕES DA ARTE VITORIANA

FILOMENA VASCONCELOS
(Univ. do Porto)

297

Confrontado com séculos anteriores, o século XIX inglês foi, de facto, palco de uma imensa diversidade cultural, que em muito se deve à dimensão quase universalista do Império britânico no tempo de Victoria, aliada ao entendimento que sucessivas gerações de intelectuais, artistas e políticos vieram a reflectir não só do passado, mas também da sua contemporaneidade. Factores históricos e ideológicos provenientes do romantismo assimilaram-se ao crescente impulso positivista e cientificizante que marcou a metodologia e a delimitação das diferentes áreas do saber ao longo de todo o século, permitindo não só o surgimento de novas disciplinas, mas também a reformulação de tradicionais campos epistemológicos. Orientado em torno de eixos dialécticos que articulavam o devir histórico com os conceitos de ciclicidade biológica da natureza e os princípios estruturantes da matemática, o historicismo facultou um conhecimento mais consciente das épocas e lugares remotos da história e da antropologia cultural, uma vez que fazia questão de ancorar-se no estudo concreto de fontes e outros materiais ditos 'objectivos'. A maior interiorização que porventura a retrospectiva do passado pudesse alcançar junto dos mais diversos investigadores – os avanços da arqueologia, da linguística histórica e da filologia foram paradigmáticos –, de escritores e poetas, críticos e artistas plásticos, sem esquecer políticos e governantes, deveu-se igualmente a factores mais palpáveis, de ordem sócio-económica, que reflectiam os complexos sentidos de heterogeneidade e desumanização que a sociedade industrializada vinha a demonstrar. Com o vertiginoso incremento das máquinas, dentro e fora dos centros urbanos, e o enegrecimento carbonizado da tradicional paisagem bucólica do 'countryside' inglês – que Wordsworth ainda glosa –, a Revolução Industrial, verdadeiramente precoce em Inglaterra, é fomentadora de grandes movimentações e transformações no anterior esquema de ordenamento de pessoas, bens, produtividade e lazer, rendimentos e perdas, ricos e pobres, novos-ricos e novos-pobres.

Reviver o passado, revisitá-lo, ao jeito tão próprio de todos os vitorianos, foi uma espécie de culto peregrinatório em busca de ideais e mitos, supostamente perdidos e enterrados, que urgia recuperar para então se poder sublimar o tempo e, com ele, sublimar a identidade desintegrada do homem, da sociedade, do povo, da nação. Num plano mais superficial, mas nem por isso menos significativo, porque sintomático de um estado de espírito generalizado, visitar o passado tornava-se já uma moda,

um aligeiramento lúdico e pleno de vitalidade da nostalgia profunda de consciências mais graves.

É este o panorama que tão bem souberam explorar os romancistas vitorianos, como Charles Dickens, Thackeray, Elizabeth Gaskell, exprimindo exemplarmente o seu compromisso social e político para com a história e o país, dimensionados à medida da sua contemporaneidade (Lerner, org.: 1978). Já Walter Scott e Carlyle, cada qual em modos distintos, foram levados a contemplar a ordem antiga que o passado lhes evocava como um meio de aí reflectirem sobre a ordem ideal a que aspiravam e, subliminarmente, preconizavam para o presente, deixando em aberto um possível modelo para o futuro. Assim, em *Past and Present* (1843), Carlyle recua ao século XVII, a título de exemplificação épica – no sentido histórico-político – quanto a um modelo áureo de dignidade nacional, para proceder à exaltação de Cromwell, considerando-o como o maior líder que a Inglaterra tivera nos últimos 500 anos. Em 1845, Carlyle publica *Letters and Speeches of Cromwell*, angariando pois uma notável – e também ambicionada – reputação de historiador. Por sua vez, Scott é o grande ficcionista inglês da Idade Média, povoando as suas narrativas romanescas de todas as personagens das lendas e das crônicas desses tempos e cenários. Reis, príncipes, cavaleiros, damas, donzelas, monges, tanto heróis como vilões, movimentam-se na penumbra misteriosa dos castelos e dos conventos, escondem-se ou fogem dos inimigos ao longo de infindáveis túneis secretos, matam, perdoam, envolvem-se e deslindam-se de intrigas e traições, são punidos, abençoados, recompensados – até pela morte trágica mas bem-aventurada – segundo códigos de honra e de ética que o tempo apagou. De resto, a busca do ‘código’ por parte dos vitorianos é proporcional ao sentido de carência estrutural que a ruptura romântica havia já anunciado desde os finais setecentistas. O gosto inventarial dos vitorianos leva-os a descortinar inúmeros códigos de várias ordens de valores, tanto éticas e religiosas como ideológicas, em termos gerais. Assim, vasculham-se e revalorizam-se os antigos códigos éticos, como os de honra, de virtude, de utilidade (ligados a vários interesses pragmáticos, desde económicos e políticos, a interesses artísticos e culturais), e procede-se à sua revitalização em moldes que consolidam a solidariedade social e subentendem novas acepções da auto-ajuda e da auto-estima; códigos morais associados às doutrinas do Cristianismo, com ênfases católicas ou pro-testantes – sobretudo calvinistas; e, por fim códigos ideológicos, por exemplo, associados à filosofia do subjectivismo romântico, que foi responsável pelas estéticas da auto-expressão do eu como forma da sua auto-realização.

Em termos linguísticos e poéticos, enfim, não só em Scott, mas em toda a linha de revivescência medieva que o goticismo romântico já iniciara, assiste-se à reabilitação de vocabulário arcaico¹ bem como de formas e géneros igualmente arcaicos, como é o caso flagrante da balada – apesar de esta nos surgir amiúde com subtis miscegenações –, com exemplos nítidos em Coleridge, Keats, Rossetti, Tennyson².

Este foi um brevíssimo sumário de algumas ideias centrais na visão e revisitação do passado no vitorianismo. Procurarei sublinhar alguns destes tópicos, ao destacar três figuras que, no contexto, me parecem paradigmáticas, cada qual na sua área respectiva: John Ruskin, nas artes-plásticas, Dante Gabriel Rossetti, na poesia e na

¹ Distingue-se o uso característico de palavras já em desuso na fala quotidiana do inglês oitocentista como ‘vault’, ‘arch’, ‘spire’, ‘pinnacle’, ‘battlement’.

² Esta questão envolve sérios problemas de linguística histórica, bem como balizamentos de ordem poética e retórica, o que, só por si, comporta complexidades a exigir um espaço próprio para a sua exposição, desenvolvimento e possível dilucidação com exemplos práticos, com os quais a exiguidade deste ensaio não se compadece. Resta-me, pois, apelar à compreensão dos leitores para este hiato – à semelhança de tantos outros aqui existentes – e assumir conscientemente a devida responsabilidade.

pintura, e finalmente Carlyle, na historiografia. Paralelamente, outros nomes serão mencionados, o que não implica de modo algum que se trate de figuras menos relevantes no panorama vitoriano. No entanto, o padrão esquemático deste ensaio forçou igualmente um eixo bastante restritivo de referências, todas escolhidas segundo um critério de maior ajuste ao ponto de vista dominante.

John Ruskin (1819-1900) nasceu exactamente no mesmo ano da rainha Victoria e foi sem dúvida o crítico de arte mais influente de todo o vitorianismo, pelo seu saber, originalidade e perspicácia na observação e julgamento. Recorde-se ainda que entre 1817 e 1819 Keats elabora toda a sua teoria estética, na forma epistolar, estabelecendo princípios basilares para as reformulações pós-românticas, anti-academistas, que o pré-rafaelismo iria propor a partir de meados do século. Ao cuidado dos melhores mestres e tutores da época, e seguido de perto pela visão atenta dos próprios pais, Ruskin recebe em casa uma instrução e formação extremamente ampla e diversificada, perfeitamente adequada ao seu temperamento irrequieto e curioso, porém algo excêntrica, dir-se-ia, a avaliar pelos padrões da educação convencional (Hilton: 1983, p. 11). Acompanhou os pais em frequentes viagens pela Inglaterra e pela Europa, experiências que, a par da leitura de Wordsworth, na tradição da poesia inglesa do bucolismo filosófico, viriam a sedimentar o fascínio de toda a sua vida pela beleza do mundo natural. Em paralelo com o medievalismo de Walter Scott, que Ruskin admirou desde muito cedo, o olhar inovador de Turner sobre os contornos, as superfícies e a luminosidade das paisagens naturais, ajudou-o a desenvolver um gosto artístico consistente com a visão romântica e, daí, crescentemente gótico e anti-clássico. O pendor positivista da época acrescentou-lhe o estigma de cientificidade objectiva que Ruskin sempre defendeu para a representação da natureza empírica. Particularmente, Ruskin teve oportunidade de apreciar de perto, em casa, uma quantidade apreciável de aquarelas de Turner, que o pai em tempos havia adquirido e coleccionado.

Deste modo, ao comparar a Veneza pintada por Giorgione com a Londres de Turner, Ruskin nunca se furta ao modelo medieval, como uma espécie de padrão atemporal, até certo ponto, utópico e sublimador dos tempos presentes. Todavia, em Ruskin, tal como em William Morris, o modelo utópico é contrabalançado pela intuição realista da tradição e pelo valor dinâmico da história, dos fluxos de continuidade e dos momentos de clivagem que permeiam toda a imutabilidade dos modelos. Em *Seven Lamps of Architecture* (1849), no capítulo que se reporta à «Lâmpada da Memória» («The Lamp of Memory»), Ruskin refere a importância da Época, da Idade, de um edifício, pois é isso mesmo que, pela permanência e imobilidade da construção, assinala a passagem do tempo e nos assegura todas as vigas da nossa continuidade. Ruskin apresenta a imagem de muros e paredes que ao longo dos tempos «vão sendo lavados pelas vagas de humanidade que passam»: «For indeed the greatest glory of a building is not in its gold. Its glory is in its Age, and in the deep sense of voicefulness of stern watching, of mysterious sympathy, nay even of reproach or condemnation which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity» (*apud*, Rosenberg: 1961, p. 52 ss.). O apelo surge no sentido inverso ao simples e inconsequente restauro de um edifício ou de um monumento de outros tempos, baseado nos conceitos de ecletismo estilístico que a época também abrigava, denunciando franjas de mau gosto em muitos sectores da sociedade, enriquecidos, mas pouco cultos. Um dos exemplos mais acutilantes desta peculiar falta de sensibilidade estética é-nos apresentado por Dickens, em *Hard Times*, na descrição de “Stone Lodge”, a casa dos Gradgrind. Mr. Gradgrind é o típico utilitarista vitoriano – «a practical, mathematical, fact man» – que, em vez de livros verdadeiros nas estantes, tinha apenas lombadas sem qualquer conteúdo. Sobretudo, este homem “factual” comprazia-se em designá-las como «A

Sabedoria dos nossos Antepassados» («The Wisdom of our Ancestors»), subtitulada: «Ignorância. Superstição. O Cepo. O Poste. A Roda. Sujidade. Doença» («Ignorance. Superstition. The Block. The Stake. The Rack. Dirt. Disease»). Já Morris, pelo contrário, que depois do casamento com Jane Burden passa a habitar Kelmscott Manor, em Oxford, orgulha-se em referir que nenhum objecto entrado em sua casa, desde o mais simples, fora obra do acaso, sem ter passado por uma escolha muito criteriosa quanto à sua qualidade estética e funcionalidade. Morris fala mesmo da necessidade de “reinventar” todos e cada um dos objectos, na expressão recolhida pelo seu próprio biógrafo, J. M. Mackail: «Not a chair, or table, or bed; not a cloth or paper hanging for the walls; nor tiles to line fireplaces or passages; not a curtain or candlestick; not a jug to hold wine or a glass to drink it out of, but had to be re-invented, one might almost say, to escape the flat ugliness of the current article» (Mackail: 1899, I, p. 143). De resto, a oficina de Morris notabiliza-se pela manufactura de objectos de arte que servem como elementos práticos de decoração de interiores, prestando assim um contributo inequívoco para a transformação que as artes plásticas do último quartel do século XIX viriam a evidenciar. Destacam-se as propostas de inovação no *design* de interiores, por exemplo, na tapeçaria, nos têxteis para cortinados e estofos, na padronagem do papel de parede, para onde são transferidos temas e motivos usualmente representados na pintura propriamente dita: é o caso de cenas e personagens medievais estilizadas, de motivos florais igualmente estilizados, em que se verificam fusões originais entre pormenores de inspiração medieval e oriental com cromatismos intensos e ricamente diversificados³.

Mas voltando a Ruskin e aos conceitos de estética arquitectónica que lhe estão associados, vemos que o princípio orientador de todos os procedimentos nesta área se baseia na adopção de uma única linguagem concorde, que reja os diferentes estilos, não necessariamente a linguagem do gótico, mas *essa* linguagem que melhor se fidelizasse com os padrões estilísticos da tradição inglesa. Também Morris se pronuncia de modo bastante similar contra aquilo que designa de “falsificação” do antigo, no manifesto que redige em 1877 para a *Sociedade para a Protecção dos Edifícios Antigos*: «The civilised world of the nineteenth century has no style of its own amidst its wide knowledge of the styles of other centuries. From this lack and this again arose in men’s minds the strange idea of Restoration of Ancient buildings» (Mackail: I, p. 147).

Não obstante, o gótico era o estilo mais influente no gosto vitoriano, encontrando-se fidedignamente representado no goticismo arquitectónico original de Oxford, algo que, ao longo dos muitos séculos, foi marcando indelevelmente a aura de espiritualidade, de enigma e de expectativa suspensa da cidade. No lastro de referências intelectuais, políticas e religiosas que o tempo lhe foi reservando, Oxford emergia mais uma vez como paradigma estético e ideológico, estabelecendo-se como sede de importantes movimentações religioso-políticas, como é o caso do Movimento de Oxford, e centro de gravitação das novas propostas artísticas do pré-rafaelismo.

O sentido da história no vitorianismo, mais do que o mero culto nostálgico e superficial do passado, fosse ele medieval, antigo, proto-renascentista (no caso dos pré-rafaelitas), é sobretudo um culto da tradição, da continuidade, dos efeitos generativos e degenerativos do tempo, em termos que só podem entender-se na sequência pós-

³ Embora a base estética destes padrões decorativos seja a pintura pré-rafaelita, não pode em rigor assumir-se como um todo homogéneo a produção individual de cada artista pré-rafaelita, pois há particularidades muito evidentes nas respectivas obras, para além de evidentes percursos cronológicos que marcam notáveis diferenças na utilização de temas, motivos e símbolos, no tratamento do espaço da tela e referencial, do traço e do desenho, na escolha cromática. Rossetti é um dos casos mais notáveis deste tipo de inflexões ao longo da sua carreira de pintor.

-hegeliana do idealismo romântico. Em Ruskin, contudo, esta noção surge arreigada igualmente em conceitos anteriores, ligados à sensibilidade setecentista das tradições pitorescas inglesas, tal como estas remetem para Rousseau, especialmente na *Nouvelle Héloïse*, sem abdicar da reverência ao antigo, às margens do passado que naturalmente sustentam todos os cursos e esteiras de continuidades do tempo.

Na mesma linha de sequências, em 1893, Walter Pater publica *Plato and Platonism*, em que opõe os conceitos de relativo e absoluto para definir planos ideológicos da estética finissecular, ao afirmar que “o pensamento moderno” se distingue do antigo por cultivar o espírito relativista em vez do espírito do absoluto. Numa relevante obra anterior, *The Renaissance* (1873), Pater apresentara Mona Lisa como a prefiguração filosófica e esteticamente mais conseguida desta preocupação, enquanto ela é de facto a obra-prima da perfeição cultural do renascimento italiano e, paradoxalmente, a obra já esgotada do seu próprio arquétipo.

Numa época de profundas oscilações e hesitações em matéria de fé religiosa, a retrospectiva do passado assumiu formas alegóricas e míticas ao representar o confronto entre o paganismo e o dealbar do Cristianismo no mundo antigo. Romances como *Fabiola* e *Callista* (1856), respectivamente da autoria dos cardeais Wiseman e Henry Newman, *Marius, the Epicurian* (1885) de Pater, são exemplos paradigmáticos, assim como *Atalanta in Calydon* (1865) de Swinburne o é, na recuperação do helenismo dionisíaco. Outras temáticas representativas são as alegorizações de fundo hebraico, extraídas do Antigo e do Novo Testamento, entre as quais se articula a versatilidade do mito do judeu errante, que a Europa perseguiu ao longo dos tempos. O século XIX pulula igualmente de figuras fáusticas, todas elas inscritas nas prefigurações enigmáticas e fascinantes dos magos, dos alquimistas, dos cientistas loucos e perversos dos limiares renascentistas que vendiam a alma ao demónio. Para além de *Fausto* de Goethe, nas suas imensas repercussões na cultura ocidental oitocentista, *Frankenstein* (1816) de Mary Shelley, o cientista que desafia as leis da criação natural pela negação da reprodução sexual humana, é um dos exemplos mais característicos do tema. Em Inglaterra não pode deixar de referir-se a singularidade do mito do Santo Graal, preconizado através da lenda Arturiana e dos Cavaleiros da Távola Redonda, no conflito essencial entre a religiosidade céltica pagã dos druidas e das sacerdotisas da Natureza e o Cristianismo invasor dos saxões. O triângulo amoroso que une e separa o rei Artur, a rainha Guinevere e o fiel cavaleiro Lancelot, inscreve em si a mais expressiva alegoria das várias modulações do conflito, ao dar conta, ao longo da saga tecida de destinos individuais, da grandeza épica e trágica do destino de uma nação e de um povo.

No pré-rafaelismo de Dante Gabriel Rossetti, tanto na expressão poética como pictórica, são visíveis igualmente representações do amor cortês e platónico dos finais medievos, em figurações sucessivas da feminilidade arquetípica, sobretudo em recriações de Dante, por entre o extenso imaginário ligado a Beatrice. Muito peculiarmente na pintura de D. G. Rossetti, os aspectos visuais, plásticos, dos seus quadros migram igualmente para o interior dos poemas, fazendo com que os objectos, as figuras humanas, os sentimentos e emoções, sejam literalmente vistos como símbolos de um certo real, que não exactamente o das coisas empíricas, mas, repetindo Aristóteles, esse que é credível e perfaz o mito, que desdobra a lenda através dos tempos e a torna sempre legível e inteligível. Os símbolos dizem as coisas representando-as e, como tal, não necessitam que lhes emprestemos a alma.

Aqui reside a natureza dual do sujeito e da arte do pós-romantismo vitoriano. A arte é já de si esse alheamento do real imediato, na concepção que vem da estética kantiana, na última das suas obras críticas, *Crítica da Faculdade de Julgar*, de 1790. A arte tornava-se ‘pura’, autónoma, um domínio auto-suficiente face aos lugares e aos

tempos da experiência. Contudo, a visão purista do passado, como tempo enredomado em qualquer ideal de substituição, de sublimação, ou mesmo de evasão quanto ao tempo imperfeito, lacunar, crítico e decepcionante do presente, não faz sentido. Daí a necessidade do mito, como figura de completude, e do símbolo, para recuperar o passado e torná-lo arte, imaginando-o, o que é o mesmo que dizer: torná-lo em imagem. O mito traz de volta o passado enquanto esquema de possibilidades, não em bruto, e pode então ser assimilado às estruturas do presente, fazendo com que este recupere, ainda que parcialmente, ainda que precária e transitoriamente, a estabilidade perdida. Sentidos mistos e controversos de completude e desintegração, unidade e alteridade, fazem parte da mesma essência do homem, do artista, do poeta, da arte e da poesia vitorianas, que vêem a história não como mero artifício decorativo ou exercício nostálgico, mas como possibilidade de refazer, de preencher todos os vazios que as revoluções ideológicas, políticas e sociais dos finais do século XVIII tinham produzido.

É nesta nota que deve entender-se Carlyle (1795-1881). Em *The French Revolution: A History* (1837), Carlyle quer muito reportar os factos da revolução que marcou o fim de uma época mas abriu, porém, uma vala de escombros. Foi no espaço dessa vala que, lentamente, se foram alicerçando infinitas possibilidades de reconstrução do mundo e da sociedade, esteios inamovíveis para a sequência de épocas posteriores que assim viriam a desenvolver-se em toda a sua variedade ideológica, cultural e intensamente tecnológica. Para Carlyle, contudo, a escrita da história revê-se acima de tudo na leitura que se faz dos heróis e vilões, personalizando-os ao dar-lhes rostos. A história subjectiva-se, então, em Carlyle sob os moldes do humanismo socializante que marcou toda a sua abordagem do mundo e dos tempos. Em *Heroes and Hero-Worship and the Heroic in History* (série de 6 conferências, proferidas em 1840 e publicadas em 1841), Carlyle afirma categoricamente que a História é a súpula de inumeráveis biografias, pelo que nenhum homem vive em vão e a história do mundo é a biografia dos grandes homens. Em *Sartor Resartus* (1831)⁴, ao exigir do poeta, semelhante à fénix que renasce das cinzas, um novo *mythos* e novos símbolos emergindo das ruínas do passado, Carlyle reescreve Friedrich Schlegel em 1800, no «Discurso sobre a Mitologia», mas mais agudamente segue a esteira de Shelley, em *Prometheus Unbound*, abrindo espaço à idêntica leitura de Browning em «Childe Roland» e «Love among the Ruins». Através de Teufelsdröckh, Carlyle destitui a face wertheriana do amor romântico, voltada para a plenitude do suicídio, ao dissolver o mito na precaridade obsoleta da fantasia. Pelo contrário, Carlyle recupera a criatividade imaginativa do amor na intensidade e profundidade da paixão, transformadora em pleno de todas as experiências e afectos de cada indivíduo, dilacerando-lhe o natural egoísmo e redefinindo, assim, todas as suas relações com o outro ou os outros (*Book II*, ch. 5: «Romance»). Ao reinscrever o homem em novos sentidos do mundo e da história, ao convocar energias outrora dispersas, a metáfora do amor pode igualmente catalisar as dimensões criativas do trabalho e apresentar-se como verdadeira força de propulsão das representações e símbolos mais marcantes da cultura emergente. No entanto, o ímpeto romântico idealista, que em Carlyle ainda anima o sentido de imaginação, não deixa de ser contaminado pelo profundo cepticismo que dominará todo o século XIX vitoriano. Em *Sartor Resartus* o indivíduo luta cepticamente para mudar as coisas e o mundo, pois é consciente da sua inexorável limitação e de que aqueles são cada vez mais complexos e incontroláveis.

Ao escolher o amor como paradigma da transformação da história, da revitalização do passado nas tessituras do presente, Carlyle apercebe-se da ousadia e do

⁴ *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh* (1831), *Thomas Carlyle's Collected Works*, Library Edition, 31 vols., 1867-71.

risco da sua proposta. Afirma, então, que «o Amor não é propriamente um Delírio» («Love is nor altogether a Delirium», *Book II.*, p. 139) e incorre deliberadamente nos extremos da parodização grotesca quanto à semântica já esgotada da idealização amorosa para sublinhar a força transfiguradora do amor: «the Genius of Mechanism». Enquanto profunda motivação passional, é a genialidade paradoxal do mecanismo amoroso, que tem tanto de humano como de desumano e até de sobre-humano, que impele todos os planos da nossa existência e reorganiza as linhas de continuidade da história.

Obras citadas

CARLYLE, Th.

1867-71, *Thomas Carlyle's Collected Works*, 31 vols., London, New York, Library Edition.

DICKENS, Ch.

1854, *Hard Times: For these Times*, London, Bradbury & Evans.1990 (1.^a ed., 1966), *Hard Times*, critical edition, New York, Norton.

HILTON, Timothy

1983 (1.^a ed., 1970), *The Pre-Raphaelites*, London, Thames and Hudson.304

LERNER, Laurence (org.)

1978, *The Victorians*, London, Methuen.

MACKAIL, J. W.

1899, *The Life of William Morris*, 2 vols, London.

STANFORD, Derek (org.)

1973, *Pre-Raphaelite Writing*, London, Melbourne, Dent.

ROSENBERG, John D.

1961 (1.^a ed., 1954), *The Darkening Glass: A Portrait of Ruskin's Genius*, New York.

RUSKIN, John

1903-12, *John Ruskin's Works*, edição de E. T. Cook e A. Wedderburn, 39 vols., London, Library Edition.