

A imaginação empática: romances, pinturas e a mimesis romântica na Grã-Bretanha oitocentista¹

Júlia Mota Silva Costa²

Resumo: Este artigo discute uma concepção romântica de imitação da natureza analisando relações entre romances e pinturas no século XIX britânico. Tomam-se como objeto as romancistas Emily Brontë e George Eliot, cujas obras foram comparadas a quadros de artistas holandeses seiscentistas, como Rembrandt, e a atividade crítica de John Ruskin, influente crítico de arte da Era Vitoriana. Na esfera dessa mimesis romântica, defende-se a representação séria e fidedigna da natureza em toda sua irregularidade, abrindo espaço para que objetos até então considerados vulgares e relegados ao domínio do cômico — como personagens de baixo estrato social — sejam tratados em uma chave trágica.

Palavras-chave: Mimesis romântica. Emily Brontë. George Eliot. Pinturas.

Abstract: This article discusses a romantic conception of imitation of nature, analyzing the relation between novels and paintings in the British 19th century. The focus will be on the novelists Emily Brontë and George Eliot, whose works have been compared to paintings by 17th century Dutch artists, such as Rembrandt, and on the critical activity of John Ruskin, an influential art critic of the Victorian Era. Within the scope of this romantic mimesis, the serious and faithful representation of nature in all its irregularity is defended, allowing objects hitherto considered vulgar and relegated to the domain of the comic — such as characters of low social stratum — to be treated in a tragic key.

Keywords: Romantic mimesis. Emily Brontë. George Eliot. Paintings.

¹ Este artigo se origina de tese de doutorado em andamento no Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da Unicamp, com orientação do Prof. Dr. Jefferson Cano e financiamento da Capes, sob processo de número 88887.687924/2022-0.

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas/SP, Brasil. E-mail: juliamscosta@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4528-7880>.

Em 1851, por ocasião da 2ª edição de *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, o romance foi descrito por um resenhista como uma obra de arte fina, consistente e bem-acabada, a despeito de suas excentricidades e de sua tendência a desgostar o “leitor gentil”, isto é, aquele pertencente a classes bem-educadas. Buscando citar composições similares, como era de praxe nas resenhas oitocentistas, o crítico escreve:

As únicas produções artísticas com as quais podemos honestamente comparar este livro estranho e original são as pinturas de Rembrandt. O que Rembrandt foi na pintura, essa autora, se tivesse vivido, teria se tornado na ficção. Há a mesma profundidade de sombra, o mesmo brilho de luz, o mesmo *chiaroscuro* maravilhoso; acima de tudo, a mesma simplicidade excessiva na forma, no aspecto e na concepção, elevando-se à mais nobre grandeza moral, originária da energia intensa e da boa fé inabalável do artista (*London Daily News*, 18 de junho de 1851, grifo do autor)³.

No final da mesma década, em 1859, Mary Ann Evans publicou, sob o pseudônimo de George Eliot, o romance *Adam Bede*. No capítulo XVII da obra, o narrador interrompe seu relato para fazer considerações de cunho metaficcional. Presumindo que sua narrativa seria criticada por leitores que desejariam que os fatos da história fossem aprimorados e que o romancista adotasse o princípio da justiça poética — tornando evidente a distinção entre os bons e os maus, a virtude e o vício —, o narrador se antecipa a tais críticas. Ele afirma que não deseja ser o “o romancista inteligente que poderia criar um mundo tão melhor do que este, no qual nos levantamos de manhã para fazer nosso trabalho diário”, e que, assim, contenta-se em contar sua história simples, “sem tentar fazer as coisas parecerem melhores do que eram; não temendo nada, de fato, senão a falsidade” (ELIOT, 1985, p. 178)⁴. A seguir, ele faz uma analogia entre os princípios que guiam seu relato e pinturas da chamada escola holandesa, na qual se incluíam artistas como Rembrandt (1606-1669) e Vermeer (1632-1675).

É por esta qualidade rara e preciosa de veracidade que aprecio muitas pinturas holandesas, que pessoas magnânimas desprezam. Encontro uma fonte de simpatia deliciosa nesses retratos fiéis de uma existência doméstica e monótona, que tem sido o destino de tantos mais entre

³ Salvo indicação contrária, as traduções apresentadas neste artigo são de próprio punho. No original: “*The only productions in art to which we can honestly compare this strange and most original book, are the paintings of Rembrandt. What Rembrandt was in painting, this authoress, if she had lived, would have become in fiction. There is the same depth of shade brilliancy of light, the same marvelous chiaro scuro; above all, the same excessive homeliness in form, feature, and conception, towering into the highest moral grandeur, from the intense energy and undeviating good faith of the artist*” (*London Daily News*, 18th June 1851).

⁴ “*the clever novelist who could create a world so much better than this, in which we get up in the morning to do our daily work [...]; “[...] without trying to make things seem better than they were [...]*” (ELIOT, 1985, p. 178).

meus semelhantes do que uma vida de pompa ou de indigência absoluta [...]. “Nah!”, diz meu amigo idealista, “que detalhes vulgares! Que bem há em se esforçar tanto para oferecer uma semelhança exata de camponeses e mulheres velhas? Que fase de vida vulgar! — que pessoas feias e desengonçadas!” Mas, Deus nos abençoe, as coisas que não são tão bonitas também podem ser amadas, espero eu? (ELIOT, 1985, p. 179)⁵.

Nestas passagens, afirma-se uma proximidade formal e temática entre os romances e os quadros holandeses. Pode-se dizer que, no horizonte de críticos e romancistas britânicos do século XIX, essa proximidade era entendida no âmbito de uma espécie abrangente de realismo, relacionada à ideia de “veracidade” e de “simplicidade” que se traduz, sobretudo, na representação séria de objetos percebidos, por uma sensibilidade clássica, como vulgares, feios ou obscenos. Presumivelmente, esse gosto clássico é a razão do desagrado do leitor bem-educado mencionado pelo resenhista de *Wuthering Heights*, das pessoas magnânimas e do amigo idealista imaginados pelo narrador de *Adam Bede*.

Os quadros reproduzidos a seguir, *Retrato da mãe de Rembrandt*, de Rembrandt, e *A Leiteira*, de Vermeer, ilustram tal realismo. No primeiro, vê-se uma mulher idosa lendo. A técnica do claro-escuro, citada pelo resenhista de *Wuthering Heights*, faz-se evidente, criando um foco no rosto enrugado da mulher e no livro aberto que ela segura: a luz incide sobre eles, enquanto as vestimentas escuras e o fundo marrom-acinzentado se fundem em traços gradualmente menos precisos. Observando-se o detalhe recortado abaixo, percebe-se como a luz define as rugas cuidadosamente pintadas; identificam-se os cílios esbranquiçados e, pelo desenho dos lábios, uma boca já desdentada. No entanto, o quadro nada tem de grotesco. O contraste entre a luz e a sombra, ao contrário, confere um tom quase solene ao ato de leitura, reforçado pela concentração interessada que o rosto da figura idosa expressa. Já na tela de Vermeer, observa-se uma mulher manipulando uma jarra de leite. A luz entra pela janela retratada à esquerda, iluminando a figura feminina, os objetos em cima da mesa e a parede clara ao fundo. Diferentemente da tela de Rembrandt, tudo tem contornos precisos em *A Leiteira* — o trançado da cesta de pães em cima da mesa, os objetos pendurados ao fundo, os azulejos no rodapé da parede. As mãos da mulher têm marcas de trabalho; estão notavelmente avermelhadas, cor que se acentua no contraste com a alvura do antebraço, mas seu rosto guarda uma expressão imperturbada. De fato, trata-se de uma cena muito serena.

⁵ “It is for this rare, precious quality of truthfulness that I delight in many Dutch paintings, which lofty-minded people despise. I find a source of delicious sympathy in these faithful pictures of a monotonous homely existence, which has been the fate of so many more among my fellow-mortals than a life of pomp or of absolute indigence [...]. ‘Foh!’ says my idealistic friend, ‘what vulgar details! What good is there in taking all these pains to give an exact likeness of old women and clowns? What a low phase of life! — what clumsy, ugly people!’ But, bless us, things may be lovable that are not altogether handsome, I hope?” (ELIOT, 1985, p. 179).



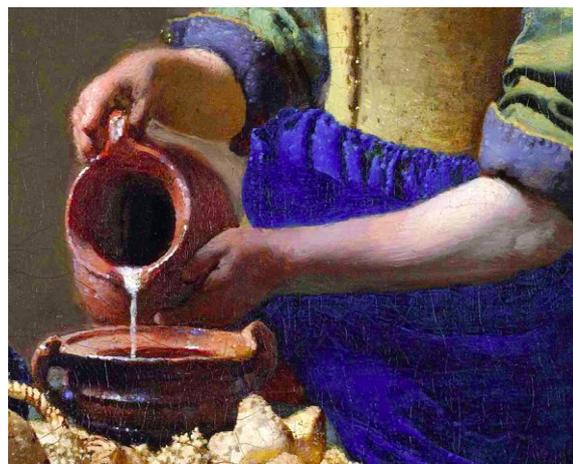
Retrato da mãe de Rembrandt, Rembrandt, c. 1629. Óleo sobre tela, 49.8 x 40.1cm, Wilton House, Wiltshire.



A Leiteira, Vermeer, c. 1660. Óleo sobre tela, 45,5 x 41cm, Rijksmuseum.



Detalhe de *Retrato da mãe de Rembrandt*, Rembrandt.



Detalhe de *A Leiteira*, Vermeer.

No caso de *Adam Bede*, a discussão em torno do realismo e sua relação com a escola holandesa ocorre dentro do próprio romance; ao imaginar um diálogo com seus possíveis críticos, cujas objeções mobilizam preceitos oriundos da tradição clássica, a autora cria uma ocasião para defender explicitamente um projeto estético alternativo, em cujo âmbito as pinturas servem como “um precedente visual conspícuo” (GUNN, 1992, p. 366), que opera na legitimação do tratamento sério de certos temas e classes sociais. Quanto a *Wuthering Heights*, o resenhista faz um movimento similar: procura atestar o status artístico do

romance, bem como sua obscura nobreza moral, por meio da comparação entre Emily Brontë e Rembrandt.

Tais discussões relacionam-se ao longo processo de dissolução da antiga regra de separação dos estilos, abordado com maestria por Auerbach em *Mimesis* (1971). Segundo esta regra, “a descrição realista do cotidiano seria inconciliável com o sublime e só teria lugar no cômico ou, em todo caso, cuidadosamente estilizado, no idílico” (AUERBACH, 1971, p. 19). Ela fixava “estreitos limites para o realismo”, de modo que não poderia constituir objeto de representação séria

qualquer ofício, qualquer posição social cotidiana — comerciantes, artesãos, camponeses, escravos —, qualquer cenário cotidiano — casa, oficina, loja, campo —, qualquer costume cotidiano — casamento, filhos, trabalho, alimentação —, numa palavra, o povo e sua vida (AUERBACH, 1971, p. 27).

Conforme Auerbach, essa dissolução funda o realismo moderno ocidental, que teria encontrado sua forma mais decisiva no século XIX, com Stendhal e Balzac, em cujas obras observamos a “irrupção da seriedade trágica e existencial no realismo” (AUERBACH, 1971, p. 420). No contexto britânico, porém, Emily Brontë e George Eliot estão entre as romancistas cujas obras contribuíram de modo expressivo para esse processo, ao dispensarem tratamento trágico a personagens de baixo estrato social.

Em *Wuthering Heights*, por exemplo, o protagonista Heathcliff é um órfão, tirado das ruas de Liverpool pelo sr. Earnshaw, um pequeno proprietário rural. A pele de Heathcliff é escura, ele não tem sobrenome nem lugar social: é um *outsider*, que passa a ser tratado como um criado na casa em que fora inicialmente introduzido como um filho adotivo. Após a morte do sr. Earnshaw, Hindley, seu filho biológico, rebaixa Heathcliff, destinando-lhe o trabalho pesado da propriedade — que dá título ao romance — e negando-lhe o direito à educação à convivência com a família. Catherine, irmã de Hindley, que acolhera Heathcliff como um amigo, revolta-se contra as injustiças cometidas pelo irmão:

“Eu nunca sonhei que Hindley um dia fosse me fazer chorar tanto!”, escreveu. “Minha cabeça dói tanto que não consigo mais mantê-la no travesseiro; mas, mesmo assim, não consigo parar. Pobre Heathcliff! Hindley o chama de vagabundo e não deixa que se sente ou que coma mais conosco; e disse que ele e eu não podemos mais brincar juntos, e ameaça expulsá-lo de casa se desobedecermos às suas ordens. Ele estava culpando nosso pai por tratar H. com generosidade demais (como ousou fazer isso?); e jurou que vai colocá-lo de novo no lugar certo...” (BRONTË, 2021, p. 73)⁶.

⁶ As passagens citadas de *Wuthering Heights* se referem à tradução de Julia Romeu, editada pela Penguin-Companhia (2021).

Esse tratamento faz germinar, em Heathcliff, um desejo por vingança, que se intensifica quando Catherine trava relações com a família mais rica da região, os Linton, moradores de Trushcross Grange. Em seu encantamento pelo luxo e refinamento de seus vizinhos, Catherine passa a menosprezar a companhia de Heathcliff. A convivência dela com Edgar e Isabella Linton faz com que venha à tona o amor existente entre Heathcliff e Catherine, na medida em que Edgar se apresenta como um pretendente; Heathcliff presente, nele, um rival, e Catherine se vê às voltas com sentimentos contraditórios. Após ser humilhado por Hindley diante de Edgar e Isabella, Heathcliff descreve a vingança como um modo de se esquivar de sua dor:

“Estou tentando decidir como me vingar de Hindley. Não me importa quanto tempo demore, contanto que eu consiga isso um dia. Espero que ele não morra antes!” // “Que vergonha, Heathcliff!”, disse eu. “Deus é quem deve punir as pessoas malvadas. Nós devemos aprender a perdoar.” // “Não, Deus não vai ter a mesma satisfação que eu”, respondeu ele. “Só queria saber qual seria a melhor maneira! Deixe-me em paz, que eu vou planejar tudo. Enquanto penso nisso, não sinto dor” (BRONTË, 2021, p. 120).

Catherine se casa com Edgar, mas a separação de Heathcliff origina um sofrimento que irá consumir a vida dela e a de Heathcliff. No centro da ação trágica do romance, portanto, encontra-se uma problemática social: Catherine não pode se casar com Heathcliff porque essa união seria degradante; tendo sido privado de condições dignas de existência, ele não poderia lhe oferecer muito mais do que uma vida beirando a indigência. Entretanto, o sofrimento que deriva da perturbação daquela ordem — isto é, da presença de Heathcliff como um elemento estranho e do profundo amor entre ele e Catherine — acaba por ceifar a vida das personagens. Casada com Edgar Linton, Catherine enlouquece, num processo de alheamento de si mesma, e morre após dar à luz a sua primeira filha; Heathcliff, tomado pela dor, fica obcecado pelo desejo de se vingar daqueles que tornaram impossível sua união com Catherine, com uma ferocidade que, vale notar, não é estranha a personagens trágicas shakespearianas como Macbeth, Richard III ou Othelo. Tendo consumado sua vingança, porém, Heathcliff — que se tornou senhor das duas propriedades, Wuthering Heights e Trushcross Grange — não alcança nada semelhante à paz, pois a ausência de Catherine é uma tortura inescapável:

Não posso nem olhar para este chão, que vejo seu rosto nas lajes! Em cada nuvem, em cada árvore... sua imagem me cerca, impregnando o ar à noite e discernida em todos os objetos durante o dia! Os rostos mais comuns tanto de homens quanto de mulheres, e até as minhas próprias feições têm uma semelhança que zomba de mim. O mundo inteiro é

uma terrível coleção de lembranças de que ela existiu, e eu a perdi!
(BRONTË, 2021, p. 441).

Ele compreende, enfim, que o anseio que devorou sua vida desde a morte de Catherine não será satisfeito pelo triunfo de sua vingança. Resta apenas uma possibilidade de reunião com ela, que é a decomposição de seus corpos sob a mesma terra. Na conclusão do romance, é sugerido que Heathcliff se suicida por inanição, tendo dado ordens específicas quanto ao seu enterro junto à cova de Catherine.

De outro lado, em *Adam Bede*, o personagem que dá título ao romance é um carpinteiro. Ele nutre uma paixão quieta, mas intensa, por Hetty Sorrel. Ela é uma órfã, criada pelos tios, os Poyser, que também são trabalhadores rurais. Hetty auxilia na produção de laticínios, batendo a manteiga; sendo muito bonita, desperta a atenção de Arthur Donnithorne, o fidalgo herdeiro das terras da região. Sendo, além de bonita, fútil e tola, ela se envolve com Arthur, acreditando que suas atenções poderiam ser lícitas, isto é, que eles se casariam. Quando ele rompe o relacionamento, impellido por Adam — que, tendo uma consciência muito mais clara de como a hierarquia social determina a legitimidade das relações, sabe que Arthur jamais se casaria com uma moça de posição tão inferior —, Hetty sofre uma desilusão violenta.

Com Arthur ausente para cumprir suas funções no exército, Adam se sente suficientemente persuadido do afeto de Hetty para pedir sua mão em casamento. Ela o aceita, mas, descobrindo que está grávida de Arthur, abandona a casa de sua família para que ninguém descubra sua condição. Hetty enfrenta uma dura jornada, sozinha e com pouco dinheiro, à procura de Arthur, que não encontra; ela dá à luz entre estranhos e, profundamente angustiada com a irrevocabilidade de seu destino, abandona o bebê, que morre de frio. Ela é encarcerada a seguir e enfrenta julgamento pelo assassinato de seu filho.

Ao longo desses episódios, o narrador se demora no conflito íntimo de Hetty, descortinando a consciência e o mundo interior da personagem:

Como ela ansiava por estar novamente em seu lar seguro, querida e cuidada como sempre fora! [...] Poderia ela ser a mesma Hetty que costumava preparar a manteiga, com as rosas-de-gueldres espiando pela janela — ela, uma fugitiva para quem seus amigos não abririam suas portas de novo, deitada nesta cama estranha, com o conhecimento de que não tinha dinheiro para pagar pelo que recebia e que deveria oferecer àqueles estranhos algumas das roupas em sua cesta? [...] O que ela *poderia* fazer? Iria embora de Windsor — viajaria de novo, como fizera na semana anterior, e entraria nos campos planos e verdes com altas sebes ao redor, onde ninguém pudesse vê-la ou conhecê-la; e lá, talvez, quando não houvesse mais nada que pudesse fazer, ela criaria

coragem para se afogar em algum lago como aquele em Scantlands (ELIOT, 1985, p. 381-382, grifo da autora)⁷.

Ao leitor, é dado observar o desespero crescente de Hetty, seu desejo de se suicidar e sua incapacidade de fazê-lo, culminando em um esgotamento emocional e físico que leva a personagem a abandonar a criança. Mas o leitor também testemunha seu arrependimento: ouvindo o choro de seu filho, Hetty volta ao local onde o deixara, pretendendo resgatá-lo. Vale notar que, assim como a ferocidade de Heathcliff, a representação da culpa de Hetty evoca o trágico shakespeariano. Em *Macbeth*, consternada pela culpa pelo assassinio do rei Duncan, Lady Macbeth começa a delirar, vendo suas mãos sempre manchadas pelo sangue do rei — ainda que ela tente lavá-las obsessivamente. Hetty, por sua vez, escuta o choro incessante de seu bebê já morto, o que a leva a voltar ao lugar onde o abandonara, e a permanecer lá, mesmo não encontrando a criança, facilitando, assim, a própria prisão.

Este acontecimento gera consequências funestas na vida de outras personagens também. Adam, por exemplo, vê sua esperança de uma vida feliz ao lado de Hetty — tão acalentada — ser violentamente destruída. Mesmo em seu sofrimento, entretanto, ele é capaz de se compadecer de Hetty, ao contrário do Sr. Poyser — tio dela, que desempenhava o papel de pai, e que a rechaça. Além disso, com seu forte senso de justiça e ética, Adam vê em Arthur o real ofensor, revoltando-se contra aquela ordem social em que o pai da criança, sendo um aristocrata, sequer é convocado ao julgamento, e em que Hetty, uma camponesa sem meios, deve enfrentar sozinha as consequências de algo em que outros também tomaram parte:

Isso é um feito *dele* [...]. Se houve algum crime, foi na porta dele, não na dela. *Ele* a ensinou a enganar — *ele* me enganou primeiro. Deixe que o coloquem em seu julgamento — deixe-o ficar no tribunal ao lado dela, e eu lhes direi como ele se apoderou do coração dela, e a seduziu para o mal, e então mentiu para mim. Ficará *ele* livre, enquanto destinam toda a punição a ela... tão fraca e jovem? [...] E daí se ele não previu o que aconteceu? Previu o suficiente: não tinha o direito de esperar nada além de ofensa e vergonha para ela. E então ele quis suavizar tudo isso com mentiras. Não — há muitas coisas pelas quais as pessoas são enforcadas bem menos odiosas que isso: que um homem faça o que

⁷ “How she yearned to be back in her safe home again, cherished and cared for as she had always been! [...] Could she be the same Hetty that used to make up the butter in the dairy with the Gueldres roses peeping in at the window — she, a runaway whom her friends would not open their doors to again, lying in this strange bed, with the knowledge that she had no money to pay for what she received, and must offer those strangers some of the clothes in her basket? [...] What could she do? She would go away from Windsor — travel again as she had done the last week, and get among the flat green fields with the high hedges round them, where nobody could see her or know her; and there, perhaps, when there was nothing else she could do, she should get courage to drown herself in some pond like that in the Scantlands” (ELIOT, 1985, p. 381-382).

quiser, se sabe que ele próprio deve suportar a punição, não é tão ruim quanto um covarde egoísta e mesquinho que facilita as coisas para si mesmo, sabendo que a punição recairá sobre outra pessoa (ELIOT, 1985, p. 410-425, grifo da autora)⁸.

Hetty é considerada culpada e é condenada à morte no julgamento, mas, no último instante, recebe um perdão — por intervenção de Arthur — que atenua a sentença e que determina seu exílio. Não obstante, ela morre antes de retornar à Inglaterra. Adam e Dinah, prima de Hetty, aproximam-se pela sua dor comum, apaixonam-se e, ao final da obra, casam-se.

Para além de os romances terem como protagonistas figuras de um baixo estrato social, às quais se dispensa dignidade estética, na medida em que são representadas em uma chave trágica, há outro aspecto a ser levado em conta na comparação entre esses romances e os quadros holandeses. Trata-se de um paralelo que pode ser estabelecido entre o registro realista na representação *física* das figuras nessas pinturas — que admite elementos como a velhice, a irregularidade e a feiura, em oposição à beleza neoclássica idealizada, como se vê de modo característico, por exemplo, nas madonas de Rafael (1482-1520) — e o retrato realista de personagens *moralmente* imperfeitas dos romances. Gombrich afirma a respeito de Rembrandt que, ao contrário de seus contemporâneos italianos e franceses, o pintor holandês “parece não dar importância alguma à beleza nem mesmo evitar a fealdade nua e crua”, atribuindo “um valor muito mais alto à verdade e sinceridade do que à harmonia e beleza” (GOMBRICH, 1985, p. 335). Nos romances comentados, por sua vez, admitem-se personagens complexas, não idealizadas, que têm inúmeras falhas morais convivendo com boas qualidades.

Em *Wuthering Heights*, por exemplo, é representado um mundo em que quase todos os caracteres são brutalizados pelo sofrimento. As personagens são violentas, grosseiras e egoístas, alimentam seus vícios e blasfemam, embora também sejam capazes de amar de um modo muito profundo. Já em *Adam Bede*, Hetty é tola e fútil; o reverendo Irwine, que é uma figura paternal para Arthur Donnithorne, apesar de seus méritos, é muito indulgente com o fidalgo, eximindo-se de tomar uma atitude incisiva que poderia ter evitado o desenrolar dos eventos relacionados a Hetty; e mesmo personagens justas e, no geral, virtuosas, como Adam e Dinah, têm suas falhas: o primeiro é intransigente, e a

⁸ “It’s his doing [...]. if there’s been any crime, it’s at his door, not at hers. He taught her to deceive—he deceived me first. Let ’em put him on his trial—let him stand in court beside her, and I’ll tell ’em how he got hold of her heart, and ’ticed her t’ evil, and then lied to me. Is he to go free, while they lay all the punishment on her... so weak and young? [...] What if he didn’t foresee what’s happened? He foresaw enough: he’d no right to expect anything but harm and shame to her. And then he wanted to smooth it off wi’ lies. No—there’s plenty o’ things folks are hanged for, not half so hateful as that: let a man do what he will, if he knows he’s to bear the punishment himself, he isn’t half so bad as a mean selfish coward as makes things easy t’ himself, and knows all the while the punishment ’ll fall on somebody else” (ELIOT, 1985, p. 410-425).

segunda, excessivamente austera. Novamente, a referência aos quadros parece estabelecer uma espécie de precedente visual, em que a não idealização na representação da aparência física das figuras se alinha à não idealização do caráter das personagens nos romances.



Madona com menino, Rafael, c. 1505. Óleo sobre madeira, 59,5 x 40 cm, National Gallery of Art, Washington DC.



Mulher velha rezando, Rembrandt, c. 1630. Óleo sobre cobre, 15,5 x 12,2 cm, Residenzgalerie, Salzburg.

Esta espécie de realismo, caracterizado pela recusa da idealização, é informado, ainda, por uma moralidade cristã: Cristo, afinal, “pregara aos pobres, famintos e tristes, e a pobreza, fome e lágrimas não são belas” (GOMBRICH, 1985, p. 335). Em *Adam Bede*, o narrador se endereça a essa questão, ao afirmar que não somos capazes de embelezar nem de corrigir as pessoas reais e, portanto, devemos aceitá-las e amá-las mesmo em suas falhas:

Esses semelhantes mortais, todos eles, devem ser aceitos como são: você não pode endireitar seus narizes, nem iluminar sua inteligência, nem retificar suas disposições; e são essas pessoas — entre as quais sua vida é passada — que você deve tolerar, por quem deve ter compaixão e a quem deve amar: são essas pessoas mais ou menos feias, estúpidas e inconsistentes cujos movimentos de bondade você deve ser capaz de

admirar — por quem você deve nutrir todas as esperanças possíveis, toda a paciência possível (ELIOT, 1985, p. 178)⁹.

Delinea-se enfim, aqui, a pretensão moral desse projeto estético. O neoclassicismo consolidara, desde o Renascimento, a concepção de que a poesia — e, por extensão, a ficção — é instrutiva na medida em que é capaz de deleitar o leitor exibindo os melhores exemplos e as mais altas virtudes e, assim, inspirá-lo e mesmo incitá-lo à emulação da ação virtuosa. No contexto britânico, tal concepção permeara a atividade crítica em torno do romance ao longo de todo o processo de sua ascensão como gênero dominante, relacionando-se, inclusive, ao perigo que foi atribuído a essa forma literária. O próprio potencial didático do romance, contido em sua capacidade de mover as paixões dos leitores, evidenciava a necessidade de cautela: segundo Samuel Johnson, em ensaio no *The Rambler* n. 4, de 1750, “se o poder do exemplo é tão forte, de modo a tomar a memória por meio de uma espécie de violência e produzir efeitos quase sem a intervenção da vontade, é preciso cuidar que [...] apenas os melhores exemplos sejam exibidos” (JOHNSON, 2009, p. 175)¹⁰.

Muitos críticos, leitores e romancistas compartilhavam a convicção de que os romances deveriam edificar por meio de lições de conduta. Evidentemente, obras como *Wuthering Heights* e *Adam Bede* seriam criticadas de modo negativo segundo esses critérios. Nesse panorama, o que é sugerido pelo resenhista de Emily Brontë e afirmado categoricamente por George Eliot é que a forma romanesca contém outra possibilidade de ensinamento moral: a ampliação das simpatias do leitor. Nesta concepção alternativa de mimesis, que se pode designar como romântica, a arte pode aprimorar o indivíduo de uma forma indireta, por meio de um exercício imaginativo que, ao projetar o leitor na experiência emocional de personagens diversas, favorece a empatia e a compaixão, alargando sua tolerância. E essa educação para a tolerância, sim, poderia se refletir na conduta prática dos leitores, produzindo ações morais.

Trata-se, portanto, de uma questão não apenas estética, mas de cunho político e social. Em um ensaio de 1856, George Eliot manifesta seu próprio engajamento nessa questão ao acentuar a importância da representação fidedigna dos caracteres particularmente no que concerne à vida do “Povo”:

⁹ “These fellow-mortals, every one, must be accepted as they are: you can neither straighten their noses, nor brighten their wit, nor rectify their dispositions; and it is these people — amongst whom your life is passed — that it is needful you should tolerate, pity, and love: it is these more or less ugly, stupid, inconsistent people whose movements of goodness you should be able to admire — for whom you should cherish all possible hopes, all possible patience” (ELIOT, 1985, p. 178).

¹⁰ “if the power of example is so great, as to take possession of the memory by a kind of violence, and produce effects almost without the intervention of the will, care ought to be taken that [...] the best examples only should be exhibited” (JOHNSON, 2009, p. 175).

A arte é o que há de mais próximo da vida; é um modo de amplificar a experiência e estender o contato com nossos semelhantes além dos limites de nossa sorte pessoal. Tanto mais sagrada é a tarefa do artista quando se compromete a pintar a vida do Povo. A falsificação aqui é muito mais pernicioso do que nos aspectos mais artificiais da vida. Não é tão sério que tenhamos falsas ideias sobre modas evanescentes — sobre as maneiras e conversas de namorados e duquesas; mas é sério que nossa simpatia pelas alegrias e lutas perenes, pela labuta, pela tragédia e pelo humor na vida de nossos semelhantes mais oprimidos seja pervertida, voltando-se para um objeto falso em vez do verdadeiro (ELIOT, 1992, p. 263-24)¹¹.

Para a romancista, assim, a opressão da pobreza é precisamente o que torna a vida popular merecedora de dignidade estética. Representar com simpatia e realismo a vida cotidiana daqueles que não gozam dos privilégios de uma alta posição social — esta é, segundo George Eliot, a tarefa moral do romancista.

Em meados do século XIX, tais concepções encontravam eco na atividade do maior crítico de arte da Era Vitoriana, John Ruskin (1819-1900). É possível, assim, ampliar as relações entre romances e pinturas para além de sua relação com os artistas holandeses seiscentistas. Na esfera das artes visuais, John Ruskin é o expoente de ideias análogas às de George Eliot. Em seu trabalho na *Westminster Review*, Eliot tivera ocasião de resenhar o Volume III de *Modern Painters* — obra monumental de Ruskin, publicada em cinco volumes a partir de 1847, que o alçara rapidamente à condição prestigiosa de que gozou até o final do século —, elogiando a defesa do realismo que nela se encontra: “A verdade de valor infinito que ele ensina é o *realismo* — a doutrina de que toda verdade e beleza devem ser alcançadas por um humilde e fiel estudo da natureza” (ELIOT, 1992, p. 248, grifo da autora)¹².

De fato, incomodado com o que julgava ser uma prática artística estéril e decadente, Ruskin denunciara, em seus escritos, as convenções acadêmicas de pintura, derivadas de ideais renascentistas. Para o crítico, a ânsia de perfeição do Renascimento havia desempenhado um papel repressor, constituindo “o próprio sinal da decadência consumada, pois significava o triunfo da uniformidade, do conhecimento racional, do conhecido e aprendido sobre a irregularidade

¹¹ “Art is the nearest thing to life; it is a mode of amplifying experience and extending our contact with our fellow-men beyond the bounds of our personal lot. All the more sacred is the task of the artist when he undertakes to paint the life of the People. Falsification here is far more pernicious than in the more artificial aspects of life. It is not so very serious that we should have false ideas about evanescent fashions – about the manners and conversation of beaux and duchesses; but it is serious that our sympathy with the perennial joys and struggles, the toil, the tragedy, and the humour in the life of our more heavily-laden fellow-men, should be perverted, and turned towards a false object instead of the true one” (ELIOT, 1992, p. 263-24).

¹² “The truth of infinite value that he teaches is realism – the doctrine that all truth and beauty are to be attained by a humble and faithful study of nature [...]” (ELIOT, 1992, p. 248).

imbuída de vida, o conhecimento instintivo, o sentido e o sonhado” (RUSKIN, 1964, p. xii-xvi)¹³.

Essa concepção contrastava cabalmente com os ensinamentos de Sir Joshua Reynolds, primeiro presidente da *Royal Academy of Arts* inglesa. Em seus *Discourses on Art* (1778) — texto que constituía o único corpus de teoria de arte na Inglaterra antes da publicação de *Modern Painters* —, Reynolds “consagrou e propagou toda a ideia da tradição acadêmica de arte pós-Renascença” (HILTON, 1976, p. 26). Enquanto Reynolds defendia que “a própria natureza não deve ser copiada muito de perto”, porque suas obras são “cheias de desproporção e não alcançam o ideal verdadeiro de beleza” (REYNOLDS, 2000, n.p.)¹⁴, Ruskin orientava o artista a observar a natureza com simplicidade,

não tendo nenhum pensamento a não ser a melhor forma de penetrar em seu significado e de lembrar-se de sua instrução, não rejeitando nada, não selecionando nada e não desprezando nada; acreditando que todas as coisas são certas e boas, e regozijando-se sempre na verdade (RUSKIN, 2009, n.p.)¹⁵.

Orientado por tais princípios, em 1851, mesmo ano da resenha de *Wuthering Heights* supracitada, Ruskin se posicionou em favor da Irmandade dos Pré-Rafaelitas, sociedade de jovens artistas cujos membros mais notáveis eram John Everett Millais (1829-1896), William Holman Hunt (1827-1910) e Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Partilhando de incômodos similares aos de Ruskin, esses jovens se reuniram, em 1848, com o objetivo de ressuscitar a simplicidade estética e a sinceridade moral da arte europeia anterior a Rafael (MANCOFF, 2018, p. 6), o que pretendiam fazer por meio da observação atenta da natureza. A primeira recepção de seus quadros marcados com a sigla “PRB” [*Pre-Raphaelite Brotherhood*] foi bastante negativa (HILTON, 1976, p. 52). Um de seus críticos severos foi Charles Dickens, que publicou, em seu próprio jornal, *Household Words*, uma resenha feroz de *Christ in the House of His Parents* (“*The Carpenters’ Shop*”) (1850), de Millais, quadro reproduzido a seguir.

¹³ “the very sign of accomplished decadence, for it meant the triumph of uniformity, rational knowledge, of the known and learned over life-imbued irregularity, instinctive knowledge, the felt and the dreamed” (RUSKIN, 1964, p. xii-xvi).

¹⁴ “nature herself is not to be closely copied”; “[...] the works of nature are full of disproportion, and fall very short of the true standard of beauty” (REYNOLDS, 2000, n.p.).

¹⁵ “having no other thoughts but how best to penetrate her meaning, and remember her instruction, rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing; believing all things to be right and good, and rejoicing always in the truth” (RUSKIN, 2009, n.p.).



Christ in the House of His Parents ('*The Carpenters' Shop*'), Millais, 1850. Óleo sobre tela, 86,4 × 139,7 cm, Tate Britain, London.



Detalhes de *Christ in the House of His Parents* ('*The Carpenters' Shop*'), Millais.

Neste quadro, Millais retratou a família sagrada em uma cena desprovida de idealização, dispensando um tratamento realista e insólito ao tema. O cenário é uma oficina de carpinteiro, bagunçada e suja; as quatro magras figuras em torno da mesa de madeira estão posicionadas de modo a direcionar o olhar do observador para o centro da tela, onde Maria, com o rosto enrugado, expressando sofrimento ou preocupação, recebe um beijo de Cristo. O menino exibe a mão cortada, ao que se sugere, por um prego — uma representação simbólica das chagas de Cristo. À direita, José se inclina para a criança, segurando-lhe a mão machucada e exibindo os braços de um trabalhador: as mãos avermelhadas lembram *A Leiteira* de Vermeer, mas, aqui, são visíveis até as veias azuladas,

proeminentes devido ao esforço físico. Em sua resenha, Dickens sugere que esse tratamento realista de um tema sagrado era inadmissível:

Você contempla o interior de uma carpintaria. No primeiro plano dessa carpintaria, está um menino hediondo, de pescoço torto, choroso e ruivo, de camisola, que parece ter recebido uma cutucada na mão da bengala de outro menino com quem esteve brincando em uma sarjeta adjacente, e estar exibindo a ferida para a contemplação de uma mulher ajoelhada, tão horrível em sua feiura, que (supondo que qualquer criatura humana pudesse existir por um momento com aquela garganta deslocada) ela se destacaria do resto do grupo como um Monstro, no cabaré mais vil da França ou na loja de gin mais vulgar da Inglaterra (*Household Words*, 15 de junho de 1850)¹⁶.

A premissa subjacente em tais comentários de Dickens é que a feiura não é digna e, mais que isso, ela anuncia a corrupção moral; assim, a fealdade de Maria sinalizaria sua condição ignóbil como uma prostituta. Significativamente, a reação do romancista ao quadro de Millais é similar àquela dos leitores reais e projetados de *Wuthering Heights* e de *Adam Bede*, relacionando-se ao conflito entre duas concepções de imitação da natureza — neoclássica e romântica — que vimos discutindo até o momento.

Nessa conjuntura, o posicionamento de Ruskin, que em 1851 já era uma figura de grande autoridade, foi crucial para legitimar as ideias dos jovens artistas. Em uma carta ao *The Times*, ele afirmou que, precisamente por que esses artistas “desenharão o que veem ou o que supõem que possam ter sido os fatos reais da cena que desejam representar, independentemente de quaisquer regras convencionais de criação de pintura”, eles poderiam, à medida que ganhassem experiência, “estabelecer em nossa Inglaterra as fundações de uma escola de arte mais nobre do que o que o mundo tem visto em trezentos anos” (RUSKIN, 1964, p. 374-378)¹⁷. Aliás, a despeito do alvoroço inicial provocado pelos Pré-Rafaelitas, Millais se tornaria um dos pintores mais importantes e bem-sucedidos da Era Vitoriana. Em 1882, um artigo intitulado “Why is Mr. Millais our Popular Painter?” justificaria seu sucesso dizendo que a natureza lhe concedera “o dom de ver [...] de modo tão vívido e tão verdadeiro que a tradução que ele faz na pintura não pode deixar de atingir o olho do espectador mais comum como uma

¹⁶ “You behold the interior of a carpenter’s shop. In the foreground of that carpenter’s shop is a hideous, wry-necked, blubbering, red-headed boy, in a bed-gown, who appears to have received a poke in the hand, from the stick of another boy with whom he has been playing in an adjacent gutter, and to be holding it up for the contemplation of a kneeling woman, so horrible in her ugliness, that (supposing it were possible for any human creature to exist for a moment with that dislocated throat) she would stand out from the rest of the company as a Monster, in the vilest cabaret in France, or the lowest ginshop in England.” (*Household Words*, 15th June 1850).

¹⁷ “they will draw either what they see, or what they suppose might have been the actual facts of the scene they desire to represent, irrespective of any conventional rules of picture-making”; “[...] lay in our England the foundations of a school of art nobler than the world has seen for three hundred years” (RUSKIN, 1964, p. 374-378).

semelhança verdadeira e convincente da realidade” (*Fortnightly Review*, julho de 1882)¹⁸.

Note-se, por fim, um último aspecto da concepção de mimesis romântica, referente a uma possível tensão entre realismo e imaginação. Tanto para Ruskin quanto para George Eliot, a fidelidade à natureza deveria ser o fundamento a partir do qual age a imaginação do artista, que reproduz sua impressão dos objetos, mediada por sua própria subjetividade. Não há, nesse sentido, nenhum antagonismo entre realismo e imaginação. Em *Adam Bede*, por exemplo, o narrador admite a dificuldade de dizer uma verdade simples, na medida em que a subjetividade daquele que fala se imiscuirá, de um modo ou de outro, a um relato que se deseja imparcial:

meu maior esforço é [...] oferecer um relato fiel de homens e coisas como eles se espelharam em minha mente. O espelho é sem dúvida defeituoso, os contornos às vezes serão perturbados, o reflexo, fraco ou confuso; mas me sinto obrigado a dizer-lhe tão precisamente quanto posso o que é esse reflexo, como se eu estivesse no banco das testemunhas, narrando minha experiência sob juramento (ELIOT, 1985, p. 177)¹⁹.

É preciso que o artista e o escritor sejam sinceros, admitindo essa postura reverente em relação à natureza como uma questão de ordem moral. Assim, eles serão capazes de, por meio de suas obras, comunicar verdades profundas, referentes à natureza do ser humano e sua relação com o mundo, que nem a ciência nem a filosofia poderiam alcançar (LANDOW, 2015, p. 61). Concilia-se, desse modo, o que poderia parecer paradoxal: que se possa qualificar como realistas — nesse sentido que implica uma postura reverente do artista diante da natureza — trabalhos profundamente imaginativos, como é o caso de *Wuthering Heights* ou, mesmo, dos quadros de J. M. W. Turner (1775-1851), o pintor contemporâneo mais admirado por John Ruskin²⁰. Eis, aqui, outro aspecto moral implicado nesse projeto estético romântico.

¹⁸ “the gift of seeing [...] so vividly and so truly that the translation he makes in paint cannot but fail to strike the eye of the most ordinary spectator as a forcible truthful likeness of the reality” (*Fortnightly Review*, July 1882).

¹⁹ “my strongest effort is to [...] give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective, the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box, narrating my experience on oath” (ELIOT, 1985, p. 177).

²⁰ A obra de John Ruskin supracitada, *Modern Painters*, foi iniciada como uma defesa do gênio de J. M. W. Turner e de sua prática artística contra as acusações de que o artista desrespeitava a natureza em seus quadros, tendo tomado proporções mais abrangentes à medida que o crítico escrevia. Vale notar que, cerca de uma década antes, aos 17 anos, Ruskin redigira uma longa carta defendendo Turner, em resposta a uma crítica negativa do quadro *Juliet and her nurse* (1836) que saíra na *Blackwood Magazine*, na qual ele louva a “poderosa imaginação shakespeariana” do pintor (SCHAMA, 2010, p. 301). A carta não foi publicada, pois o próprio Turner desestimulou, com bom humor, uma defesa tão ardorosa, mas ela já continha os princípios que posteriormente balizariam os cinco volumes de *Modern Painters*.



Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth, J. M. W. Turner, 1842. Óleo sobre tela, 91 x 122 cm, Tate, London.

Considerações finais

Do Renascimento ao século XIX, a premissa de uma irmandade entre as artes, que remonta à tradição clássica — mencione-se as conhecidas símileas “*muta poesis, eloquens pictura*” [a pintura é poesia muda, a poesia é pintura eloquente], de Simônides de Céos, e “*ut pictura poesis*” [tal como na pintura, na poesia], de Horácio —, passara por importantes ressignificações. Na Grã-Bretanha oitocentista, a analogia entre pintura e poesia não se restringia a uma concepção de poesia como verso, abrangendo a prosa ficcional no domínio da concepção de literatura que se formava àquele período. Essa premissa surge, assim, nas discussões em torno do gênero romance, seja no âmbito das próprias obras, seja na esfera da atividade crítica.

Nesse sentido, um olhar atento para o modo como romancistas, artistas e críticos estabeleciam relações entre pinturas e romances pode revelar aspectos importantes do processo de consolidação de uma concepção romântica de imitação, modelo alternativo à mimesis neoclássica. Embora ainda se trate de compreender a arte enquanto imitação da natureza, o novo modelo valoriza uma ideia de fidelidade que não despreza, na natureza, aquilo que é particular e irregular. Pretende substituir a postura do artista neoclássico, o qual busca selecionar, enobrecer ou embelezar aquilo que representa. A mimesis romântica

se relaciona, assim, ao processo de dissolução da regra dos estilos, abrindo espaço para a representação séria e trágica de objetos até então considerados vulgares, obscenos ou baixos e relegados ao tratamento cômico, engendrando, ainda, um novo ideal artístico potencialmente democrático, que dignifica figuras de um baixo estrato social e valoriza a originalidade na produção artística. Essa nova concepção de imitação da natureza instituiu os fundamentos de alguns dos critérios mais significativos da crítica de romances na Grã-Bretanha oitocentista e informou a própria composição das obras, como se procurou demonstrar, neste artigo, com os exemplos de *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, e de *Adam Bede*, de George Eliot.

Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

ELIOT, George. *Adam Bede*. Edited with an Introduction by Stephen Gill. London: Penguin Classics, 1985.

ELIOT, George. *Selected Critical Writings*. Edited by Rosemary Ashton. Oxford: Oxford University Press, 1992.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. 4. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

GUNN, Daniel P. Dutch painting and the simple truth in “Adam Bede”. *Studies in the Novel*, winter 1992, v. 24, n. 4 (winter 1992), p. 366-380. Published by The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/29532893>>. Acesso em: 01/04/2023.

HILTON, Timothy. *The Pre-Raphaelites*. London: Thames and Hudson, 1976.

JOHNSON, Samuel. *Selected writings*. A tercentenary celebration. Edited by Peter Martin. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

LANDOW, George P. *Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin*. New Jersey: Princeton University Press, 2015.

MANCOFF, Debra N. *The Pre-Raphaelite Language of Flowers*. London: Prestel Publishing, 2018.

REYNOLDS, Joshua. *Seven discourses on art*. Project Gutenberg, 2000. E-book. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/2176>>. Acesso em: 01/04/2023.

RIDING, Christine. *John Everett Millais*. British Artists. London: Tate Publishing, 2012.

RUSKIN, John. *The Art Criticism of John Ruskin*. Selected, edited, and with an Introduction by Robert L. Herbert. New York: Anchor Books, 1964.

RUSKIN, John. *Modern Painters*. Vol. I (of V). Project Gutenberg, 2009. E-book. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/29907>>. Acesso em: 01/04/2023.

SCHAMA, Simon. *O Poder da Arte*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Periódicos

London Daily News [18 de junho de 1851]; *Household Words* [15 de junho de 1850]; *Fortnightly Review* [julho de 1882].