



---

**Riso e poder: uma abordagem teórica da caricatura política**

**Autor(es):** Homem, Amadeu Carvalho

**Publicado por:** Imprensa da Universidade de Coimbra

**URL persistente:** URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/41641>

**DOI:** DOI:[https://doi.org/10.14195/2183-8925\\_28\\_25](https://doi.org/10.14195/2183-8925_28_25)

**Accessed :** 4-Jan-2022 19:13:48

---

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



REVISTA DE  
HISTÓRIA  
DAS IDEIAS



PORTUGAL

VOLUME 28, 2007

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS  
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

## RISO E PODER

### Uma abordagem teórica da caricatura política

#### 1. Imagem e imaginação

Que não se espere desta abordagem um tratamento científico do modo de produção das imagens no globo ocular. Mas espere-se deste texto uma interrogação sobre os modos de atribuição de significados subjectivos às imagens percebidas.

É bem sabido que aquilo que consideramos *objectivo* não é mais do que a construção particular de modelos representativos, modelados ou remodelados pela natureza dos nossos mecanismos perceptivos. Ver o mundo à maneira dos homens é bem diferente de ver o mundo à maneira das aves ou à maneira dos batráquios. As variações introduzidas na organização do meio pelos nossos dispositivos de adaptação levam-nos a concluir que o objecto é mais o pretexto do acto visual do que a condição prévia do apuramento de uma qualquer verdade geral e abstracta.

Se nada ou muito pouco podemos dizer sobre o significado das imagens a que se reportam as aves e os batráquios, alguma coisa podemos acrescentar sobre o significado das imagens para as comunidades humanas. Falamos assim, por estarmos convictos de que o acto de ver é o resultado - ou um dos resultados - de uma vivência colectiva ou, por assim dizer, civilizacional, e não tanto uma nua potencialidade do sujeito

\* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Centro de História da Sociedade e da Cultura.

individual. Se cada imagem, por mais "inocente" que se nos antolhe, anda associada, explícita ou implicitamente, à atribuição de um significado por parte do "sujeito vidente" (preferimos esta expressão à de "sujeito visual"), daqui decorre que a imaginação não é mais do que a teia de um conjunto de significações coerentes. Claro que esta coerência não resulta, uma vez mais, de presuntivas afinidades entre objectos, mas de padrões de unificação que lhe são atribuídos pelo "sujeito vidente" de que falávamos. Acreditamos que tais padrões ganhem a sua potencialidade organizadora e expressiva no interior de comunidades históricas dotadas de individualidade própria, ou até, se quisermos ser mais inclusivos, no seio de civilizações estabilizadas. Não é segredo para ninguém que há um modo romântico de *ver* ou de *ler* o mundo acentuadamente diferenciado da sua *visão* ou da sua *leitura* em termos realistas. A serem aceitáveis os nossos pontos de partida, poderemos então asseverar que nos alicerces de uma qualquer unidade imaginativa se encontram poderosos instrumentos formalizadores, eivados de simbolismo civilizacional, que conferem à matéria percebida o significado que lhes é próprio. Por isso, há que ser cauteloso quanto à ênfase colocada na subjectividade do significado perceptivo. Ela é subjectiva somente porque não dimana, em sentido estrito, do objecto; mas não se encontra irremediavelmente vinculada à individualidade do sujeito, uma vez que este não se furta - antes se submete - ao padrão geral e civilizacional que lhe confere unidade e sentido.

## 2. Sobre o imaginário risonho

A combinação unitária das imagens significativas, que se encontram na base do que chamamos imaginação, tanto pode fazer-se segundo caminhos que valorizem a solenidade, a gravidade, a sacralização e a sisudez, como segundo trilhos que promovam a zombaria, a sátira, a dessacralização e o riso. Ao lado de um imaginário grave podemos perfeitamente colocar um imaginário risonho.

Desde sempre que a tradição cultural do Ocidente se aplica à compreensão do riso. Os deuses da *Iliada* são mais risonhos do que os da *Odisseia*, mas em ambos perpassam brisas de mútuas mordacidades. Hipócrates preocupou-se com o riso de Demócrito de Abdera, aparentemente doentio, e diagnosticou que a causa dos seus males estaria na



hegemonia da bílis negra no organismo do padecente. A Idade Média perfilhou um recolhimento sumamente sério na sua vertente oficial, à imagem e semelhança do Deus terrífico do Antigo Testamento e mesmo de um Jesus Cristo que, a dar crédito aos exegetas do Novo Testamento, nunca teria rido. Porém, esta mesma Idade Média descompõe, nos folgedos populares da "festa dos tolos", da "festa do burro" ou do "riso pascal" a hierática e hierárquica postura dos poderes temporal e espiritual. Rabelais, em pleno século XVI, elevará o cómico grotesco à dimensão de uma filosofia de vida. O século XVII rirá palacianamente, entre as colunas das mansões, antes que Voltaire traga o riso para a praça pública, fustigando com ele a aliança entre um Altar ultramontano e um Trono absolutista. Mas será no século XIX que se assistirá ao processo de autoconsciência do riso. Baudelaire foi o autor que lhe tentou apurar a natureza mais íntima. E, à semelhança de uma outra obra sua, viu nele uma "flor do mal". A troça, a gargalhada, o motejo limitar-se-iam a denunciar a diabólica convicção de uma superioridade. Rimos dos demais porque nos consideramos superiores a eles, porque nos persuadimos que jamais incorreríamos nas mesmas inépcias, nos mesmos ridículos, nos mesmos primitivismos. O riso seria a expressão do satânico, embora de um satanismo intrinsecamente humano, porque completamente identificado com a forma perversa de encarar a alteridade. Aliás, é esta mesma imposição de alteridade que nos obriga a discernir entre o riso judicativo e condenatório, o tal riso diabólico, traduzível num *rir de*, por oposição a um riso de acolhimento ou de bonomia social, materializável num *rir para*, ou ainda a um riso de conluio, de cumplicidade, de convergência fraterna, consubstanciado num *rir com*. Ora, estas duas últimas dimensões do riso teriam sido completamente ignoradas por Baudelaire, o qual prolongou, em pleno século XIX, as prevenções que os Padres da Igreja projectaram sobre o acto de rir.

A transição do século XIX para o século XX, deixando de lado a significação ética do riso, tentou aperceber-se do seu processo de produção, ou seja, do mecanismo da sua explicitação. Sem que tenhamos a pretensão de um inventário exaustivo, é obrigatório referir o contributo de dois autores cimeiros: Bergson e Freud. É precisamente de 1900 o pequeno mas fascinante ensaio de Bergson, *O Riso*, com o qual pretendeu apurar a significação do cómico. Segundo este filósofo, o riso desencadeia-se sempre que a flexibilidade comportamental necessária à resolução dos problemas da vida é substituída pela adopção de respostas maquinais,

de padrão uniforme. É esta incrustação do mecânico sobre o vivo que provoca, em quem vê tal inadequação, a resposta da hilariedade. Uma queda aparatosa e desastrada pode fazer rir porque o incauto cai como se fosse um espantalho a que faltaram, de súbito, os suportes. O que se junta à figura humana, que invariavelmente representamos em equilíbrio, é este aditamento maquinal e negador da correcta adaptação às condições concretas do viver. Freud, por seu turno, publicou em 1905 a obra *O Dito de Espírito e as suas relações com o Inconsciente*, que segue, como seria de esperar, os trilhos da sua análise psicológica dinâmica, ao nível dos processos mais profundos da sua elaboração. Assim, o chiste ou dito espirituoso é visto como a tardia explicitação de um jogo infantil, ao qual são aplicáveis os mesmos processos que norteiam os mecanismos do sonho. Tal como o sonho, o dito espirituoso é incoercível. Deriva de fortes pulsões inconscientes, submetidas a mecanismos de condensação, de deslocamento, de simbolização e de elaboração secundária, em termos muito semelhantes aos que comandam a representação onírica. Mas Freud não se limitou a caracterizar toda uma tecnologia psicológica de produção do dito espirituoso. Quis também pronunciar-se sobre a questão de fundo, ou seja, sobre a razão que determina a explosão de hilariedade. Fez notar que o autor do chiste não é o verdadeiro destinatário do mesmo. Pressupõe-se a presença de um terceiro ou de uma assembleia de fruidores e são estes que beneficiam do prazer da gargalhada. Observou também que todos os ouvintes mobilizam, com penalizações gradativamente diferentes, um *quantum* de energia psicológica ou mental, para assim poderem seguir a concatenação dos juízos do narrador. Ora, o dito espirituoso, pelo seu carácter repentino, fulminante, inesperado, dissolve a penosa tensão do ouvinte ou do auditório, saldando-se por uma poupança de energia psicológica. É o reconhecimento desta descompressão, desta poupança de energia espiritual que desencadeia a resposta do riso.

Seja como for, há imagens que facilmente reconhecemos como imagens prazenteiras, risonhas ou risíveis, e que, uma vez articuladas e unificadas pelo sujeito, conduzem à estruturação de um imaginário diferente do que é gerado por imagens soturnas, graves e solenes. O riso pode associar-se a uma ou a várias imagens significativas. Não será demasiadamente aventuroso afirmarmos que a representação de um qualquer objecto pode ser aclarada pela luminosidade do riso e que este possui uma tão potente capilaridade que se imiscui em quase todos os domínios.

Mas é possível discernir entre imaginários risonhos de finalidade lúdica ou gratuita, predispostos portanto a simples exercícios de diversão, e imaginários risonhos de finalidade militante, predispostos a pelejarem por objectivos nitidamente formulados e por causas bem determinadas. A militância política suscitou, desde o início do século XIX, a mobilização do imaginário satírico, o qual se aplicou a exercícios sistemáticos tendentes a toda a sorte de ataques e de contra-ataques em que é pródigo o sectarismo.

### 3. Imaginário e caricatura política

O Poder apresenta-se como sagrado e tem o rosto do chefe político correspondente. O riso militante desde cedo se apercebeu que a melhor estratégia de ataque ao grupo ou parcialidade oponente consistiria na dessacralização das respectivas figuras cimeiras. Todo o ser humano possui uma morfologia corpórea. Ressalvados os casos de exacerbado narcisismo ou de marcadas preferências estéticas, o corpo humano, desde que não se nos ofereça sob uma forma monstruosa, é encarado como o suporte accidental da existência. Queremos com isto dizer que a normal sociabilidade não se detém obsessivamente sobre os particularismos da figura humana. Mas a luta política não deixa conter-se nos varais da chamada "sociabilidade normal". O riso utilizado pelo sagitário político é um riso radicalmente baudelairiano. O que está em causa é a desqualificação, a vulgarização e a diabolização do adversário. É certo que este processo de desvalorização pode recorrer ao confronto de opiniões e à dialéctica dos juízos. A ironia de Eça de Queiroz e de Ramalho Ortigão, n'*As Farpas*, ou o ácido motejo de Fialho de Almeida n'*Os Gatos*, dão-nos a medida de estratégias que apenas se servem da palavra para destruir as defesas adversárias. Contudo, a aplicação imediata do riso à figura, ou seja, ao corpo, pode revelar-se de eficácia superior. O corpo é a matéria-prima com que trabalha o caricaturista.

Tem-se dito, com demasiada convicção, que a caricatura é a arte do exagero - de um exagero aplicado às diversas especificidades da morfologia humana. Se isto fosse uma irrefutável verdade, a primeira tarefa do caricaturista consistiria em esquadriñar o corpo humano, registando os menores desvios a um pretenso padrão de "normalidade" e ampliando com malevolência esses desvios na representação gráfica.

Este pendor para tornar monstruosas as singularidades morfológicas não deixa de caracterizar a arte de alguns caricaturistas. Cremos, contudo, que estamos aqui perante uma sobrevalorização, através da qual se subordina a verdade da imagem àquilo que é ou pode ser uma simples técnica representativa. Ora, a verdade da caricatura recusa conter-se na regra do exagero. Se analisarmos, por exemplo, a arte de Daumier, verificaremos que as suas pranchas não são admiráveis por seguirem tal regra. São-no por conseguirem a revelação de uma intimidade caracterial, por esse especial instinto divinatório que nos faz dizer "ah, é isso, ele é mesmo assim", alcançando tal resultado por uma subtil combinação de traços carregados e omitidos, por uma economia ou plétora de vias expressivas que conduzem à explicitação do implícito e à colocação na plena luz do que até então se encontrava em zonas de penumbra.

O caricaturista militante aplica-se, sobretudo, ao labor de desconjuntar a inteireza moral e o préstimo social dos adversários. Se percorrermos toda a obra de Rafael Bordalo Pinheiro e nos detivermos sobretudo nas colectâneas claramente políticas, como os jornais *O António Maria*, *Pontos nos ii* ou *A Paródia*, facilmente concluiremos que é intenção do desenhador republicano exautorar as personalidades, as instituições e os valores de uma sociedade dirigida pela coeva monarquia representativa. Excepcionalmente, dando rédea solta à sua bonomia e à tolerância do seu espírito, Rafael Bordalo Pinheiro poderá transigir com a revelação de episódios susceptíveis de favorecerem uma "leitura" positiva dos alvos visados pelo seu lápis satírico. Porém, a norma consiste na dessacralização das figuras do Poder, desde os monarcas D. Luís e D. Carlos, aos ministros Anselmo Braamcamp, António José de Ávila, Rodrigues Sampaio ou Mariano de Carvalho, com a figura de Fontes Pereira de Melo ocupando, sobretudo na primeira daquelas publicações, o cume das suas figurações arrasadoras.

#### 4. Caricatura política e estratégias de dessacralização

Foi afirmado, logo no início deste texto, que a percepção visual se nos afigurava vinculada a motes civilizacionais que lhe comandavam a lógica mais íntima. E acabámos de dizer que a caricatura política assenta inteiramente numa intencionalidade dessacralizadora do Poder instituído. É possível verificar, desde a mais remota Antiguidade aos nossos dias,

que a hierarquia dos Poderes, fossem eles espirituais ou temporais, sofria invariavelmente contestações diversas a partir do exterior, ou seja, a partir dos submetidos ao seu império ou à sua potestade. Mais: a "soberania das nações" soube concluir, avisada e sabiamente, que a transigência com tais modalidades de contestação funcionava como "válvula de segurança" e como caução de permanência, mesmo nos casos em que essas modalidades assumiam virulência notória. Na Roma Imperial, as cerimónias que exaltavam os triunfos bélicos não proibiam o exercício de sátiras que o populacho dirigia aos generais triunfadores. Na Idade Média, a hierarquia eclesiástica consentia que diáconos e profanos, em datas previamente estabelecidas, mofassem das bulas e dos breves expedidos pelo Pontífice, ridicularizassem aspectos nucleares dos cerimoniais sacros, entoassem ladainhas altamente ofensivas para personalidades e instâncias superiores e chegassem ao ponto de celebrar no interior dos templos rituais clamorosamente heréticos, se fossem avaliados de acordo com as regras vigentes em tempos normais. Por outro lado, o Carnaval assumiu na contemporaneidade o aspecto de uma "festa de descompressão", necessária para que se reforçassem os índices de sujeição que, fora do período carnavalesco, os cidadãos suportam galhardamente. Ou seja, a abolição de regras e de normas, essa tal *anomia* que se decreta em tempo festivo, é o tolerado garante com que os Poderes homologam a sua habitual competência regulamentar.

Em todos estes casos transparece a característica dessacralizadora, a qual corre em concomitância com a característica da desqualificação. Dessacralizar é rebaixar, é retirar aos mandantes a aura de dignidade que os envolve. E isto harmoniza-se perfeitamente com o maniqueísmo que vemos associada a toda e qualquer a prática política, nomeadamente com a que se detecta nos Estados de Direito do Ocidente europeu, de estirpe demo-liberal. Salientamos estes Estados por estarmos convictos de que a evolução histórico-cultural da Europa imprimiu neles poderosos arquétipos ou modelos formalizadores que condicionaram todo e qualquer acto de produção cultural, incluindo o acto de conceber e executar caricaturas.

A filosofia grega, o direito romano e a teologia medieval foram os principais cadinhos em que se gerou a aventura espiritual dos burgueses comerciantes da Renascença e do industrialismo contemporâneo. Pouco importa que as primeiras produções caricaturais pareçam negar o património valorativo a que nos reportamos, sobretudo na

parte respeitante ao combate anticlerical dos revolucionários de 1789 e dos seus continuadores. Supomos haver motivos para afirmar que esta ancestralidade cultural impôs à arte contemporânea ocidental um lastro espiritualista muito marcante. Importa fazer desde já uma ressalva. As considerações que vão seguir-se não pretendem arvorar-se numa qualquer "teoria geral da caricatura", mas tão só num viático de compreensão para alguns dos resultados que nos são submetidos por alguns dos seus artistas.

Dissemos que o corpo era a matéria-prima com que trabalha o caricaturista. Mas a velha tradição platónico-plotiniana, retomada depois por todos os Doutores da Igreja católica, lançou um anátema desvalorizador sobre a matéria, *maxime* sobre a matéria corpórea, sobre o homem físico. O corpo, mortal e perecível, não é mais do que o invólucro transitório da alma, imortal e eterna. E ele é também o móbil de todos os chamados "pecados carnis" e de todos os censuráveis e inconfessáveis apetites. A matéria rebaixa; o espírito eleva. As concessões ao estômago deprimem; a oração mental resgata. Esta dicotomia corpo-espírito encontra-se associada a uma geografia de lugares, a uma topologia, na qual o *alto* e o *baixo* andam associados a papéis simbólicos inequívocos. A imagem católica da salvação da alma é apresentada como uma *subida ao Céu*, do mesmo modo que a perdição da alma pecaminosa é figurada como uma *descida ao Inferno*. Como se sabe, a oração do "Credo" assegura-nos que Jesus Cristo, após a tragédia de Gólgota, *sobe ao Céu* e nele toma assento à direita de Deus Pai. Inversamente, toda a iconografia religiosa católica nos apresenta as *regiões inferiores* como o reino sulfúreo e ígneo dos demónios, relegados para o mais fundo ventre da espessa terra. A alma evola-se; o corpo atasca-se. A Bondade ocupa o *alto*; a Maldade, o *baixo*. A transposição desta topologia simbólica para a imagem, com a junção dos significados correspondentes, encontra-se especialmente ilustrada no domínio do cinema. Qualquer realizador principiante sabe que deve filmar *de baixo para cima*, como se estivesse a elevar a figura e a aproximá-la do céu, se deseja conferir a essa figura humana uma nota de especial nobreza e dignidade, do mesmo modo que a filmagem *de cima para baixo*, como se estivesse a empurrar tal figura para o raso da terra, ajuda a degradá-la e a deprimi-la. Na imagem caricatural, verificamos que a intencionalidade polémica e desvirtuadora se satisfaz mais facilmente com a rotundidade dos corpos do que com a magreza dos mesmos. Um corpo delgado e enxuto é mais dificilmente rebaixável do que um

outro, nédio e pregueado. É sabido que o pintor espanhol de origem grega Domenico Theotocópulos, que ficou conhecido por El Greco, adelgaçava as figuras para lhes reforçar a espiritualidade. O pintor Pieter Brueghel, a quem também denominaram "o camponês" ou "o cómico" - para o distinguirem de outros pintores homónimos da sua família - concluiu, por volta de 1559, o antológico quadro *Luta entre o Carnaval e a Quaresma*. A figura alegórica do Carnaval é representada por um homem obeso, triunfalmente escarranchado numa pipa, que se propõe lutar com a Quaresma, uma esquelética e alucinada contendora, a que o pintor deu assento numa cadeira vulgar. As duas figuras apresentam-se, em nosso entender, como tipos caricaturais de validade intemporal (Imagem 1). É muito comum que o caricaturista trabalhe a representação física no sentido que melhor o sirva. Se se trata de desqualificar o caricaturado apresentando-o como alguém que se encontra rendido aos prazeres da mesa e às imposições da gula, os contornos do corpo serão avantajados, como meio de sublinhar a sua rotundidade. Se, pelo contrário, for pretendido deprimir uma alienação espiritualista, potenciada até à demência, como acontece em certas representações de D. Quixote de la Mancha, então haverá que adelgaçar as formas físicas correspondentes. Porém, é incontestavelmente mais frequente a conquista do sorriso ou da franca gargalhada por via da acentuação do nédio do que através da enfatização do esquelético.

Da valorização espiritualista e cristã a que se encontrou secularmente submetida a cultura ocidental resultaram inferências representativas que, projectadas na plasticidade do imaginário, lhe definiram a tendência exaltante ou o sestro rebaixante. Ora, como a lógica das imagens caricaturais é, como já se referiu, uma lógica de dessacralização, não espanta que esta assente fundamentalmente na instrumentalização exegética dos "três reinos": do reino animal, do reino vegetal e até do reino mineral. A *animalização* da figura humana como meio de alcançar eficácia cómica é quase tão velha como a história da imagem satírica. A caricatura revolucionária francesa imediatamente subsequente à conflagração social de 1789 adornou reiteradamente a figura do Jesuíta com orelhas de burro. À margem do combate especificamente anticlerical, mas não do radical confronto político, encontramos na Collection de Vinck uma figuração simbólica da despótica camada nobiliárquica, sob a forma de um Gigante Iscariotes aristocrata (*Le Géant Iscariotte aristocrate*). Nesta água-forte colorida, anónima, o gigante alegórico apresenta uma cabeleira de

serpentes, uma dentição canina e os pés e as mãos convertidos em garras de tigre (Imagem 2). Mas se nestes casos podemos falar em alegorias da imagem - operando sobre generalizações abstractas como o são o Jesuíta ou o Despotismo Aristocrático - outros há em que o processo de animalização é aplicado ao concreto das personalidades históricas. Quando foi conhecida a fuga de Luís XVI, que haveria de abortar em Varennes, Desmoulins publicou no jornal *Les Révolutions de France et de Brabant* uma notícia que prevenia os cidadãos de que "um porco gordo tinha fugido das Tulherias". Foi o mote para que tivessem surgido, entre Junho de 1791 e Junho de 1792 uma dezena e meia de caricaturas onde o rei, a rainha Maria Antonieta, o delfim e outras individualidades do círculo aristocrata ou da família real são desenhados com o corpo de porcos, a que apenas acresce a cabeça humana identificadora (Imagem 3).

Também no campo contra-revolucionário se assinala a presença de uma animalização dessacralizante e de um bestiário desvalorizador. Um dos jornais de que se serviram os defensores do Antigo Regime para a divulgação das suas caricaturas foi o *Journal de la Cour et de la Ville*. Aí se estampou toda uma iconografia satírica aplicada aos vultos que mais se distinguiram, ao tempo, na defesa da nova ordem social. Avancemos com alguns exemplos: Bailly, *maire* de Paris, foi aí representado como um galo, a quem a mulher chamava *coco*; La Fayette, então comandante da Guarda Nacional, odiadíssimo pelos realistas, que o acusavam de felonía e traição, foi desenhado no referido jornal como um centauro, isto é, metade homem e metade cavalo; o pastor protestante e membro da Assembleia Constituinte Rabaut-Saint-Étienne, símbolo daquela duplicidade viperina que o catolicismo legitimista imputava ao protestantismo, assumiu a forma de uma serpente; o Ministro da Guerra Narbonne, cuja capacidade intelectual os oponentes tinham por limitada, passou a ser mencionado com a expressão *tête de linotte* e quase sempre representado com uma cabeça de pássaro. Inaugurada assim, na alvorada da caricatura política, a tradição da animalização e do bestiário satírico, iremos verificar outras reincidências ao longo do subsequente processo histórico europeu. Como é sabido, a experiência revolucionária francesa, de intenção populista, ainda dinâmica sob o Directorio, irá declinar na vigência do Consulado e estará liquidada, no imediato, após o golpe do Brumário de Napoleão Bonaparte. O projecto imperialista napoleónico irá confrontar-se com a resistência militar e diplomática de uma Grã-Bretanha que também soube utilizar com notável eficácia as armas



da imagem risível. Os aristocratas emigrados que atravessaram o canal da Mancha para se furtarem à perseguição, encontraram em solo britânico o conforto e a *verve* gráfica de George Cruikshank e de James Gillray, decididos a vulgarizar a imagem do Imperador, retirando-lhe a aura majestática e a dignidade sacral, que lhe fora atribuída, nomeadamente, pelas telas apologéticas do pintor David. Ora, a caricatura inglesa anti-napoleónica insistirá no processo dessacralizador da animalização. Num gravura, talvez de 1814, intitulada "Saute pour le roi", é possível contemplar Napoleão sob uma forma híbrida, entre o homem e o cão, saltando como animal amestrado, de Fontainebleu para a Ilha de Elba, através de um arco empunhado por um realista-domador (Imagem 4). Numa outra caricatura, gravada em 1815 por Louis François Charon, o Imperador, já definitivamente vencido, é-nos apresentado como um cão na sua casota, da qual é impedido de sair por um oficial britânico - talvez o seu carcereiro, Hudson-Lowe -, brandindo um chicote. O propósito assumidamente vexatório é ainda mais amplificado pelo título dado ao desenho: "César dans son palais" (Imagem 5)... Não menos amesquinhante é uma outra gravura da mesma data, da autoria de Louis, intitulada "Le tigre enchainé", que representa o tigre Napoleão, acorrentado pelo pescoço e apoiado nas patas, completamente submetido à vontade do seu dono, o mesmo Hudson-Lowe. Ai dos vencidos!

A título de exemplo nacional, diremos que Rafael Bórdalo Pinheiro, nas numerosíssimas sátiras com que foi desvalorizando a imagem pública e política de Fontes Pereira de Melo, o desenhou, nomeadamente, sob a forma de um galo, de um cágado, de um sapo, do boi Ápis e até de um aborto metido num frasco (Imagens 6, 7, 8 e 9).

Todos estes exemplos nos comprovam que os objectivos dessacralizantes da caricatura política, desde os seus primórdios históricos, se realizam através de uma depreciação da figura humana, ou seja, através de uma espécie de degenerescência na escala dos seres, que rebaixa a imagem corporal e a remete para os mais primários escalões da animalidade.

São de referir também os numerosos casos de hibridismo vegetal. As vegetalizações caricaturais adequavam-se a certas formas benévolas de crítica e, em regra, não revelavam a virulência que se associava às figurações animais. Mas isto não significa que o Poder político tivesse ficado sempre indiferente ou divertido perante tais imagens. Uma das primeiras e mais famosas metamorfoses vegetais foi a que Charles Philippon fez derivar,

em 1835, da efígie do rei francês Luís Filipe, num dos seus jornais dos inícios da monarquia orleanista. Através de um processo progressivo de estilização e de simplificação do rosto do monarca, Philipon converteu-o numa pêra (Imagem 10). A realeza, assim ridicularizada, deu mostras de um fraco sentido de humor: o autor do desenho foi querelado judicialmente, não tendo escapado à prisão e ao pagamento de uma severa multa. No entanto, o exemplo de Charles Philipon acabaria por fazer escola em França. Na vigência do Segundo Império, o caricaturista Gill converteu em melões todos os parlamentares subservientes, que se prestavam, sob um regime autocrático, a sofismar as regras do princípio representativo, desnaturando a liberdade crítica que lhe deveria ser inerente. E Alfred le Petit, por seu turno, já sob a Comuna de Paris, irá apresentar uma interessante galeria de retratos caricaturados, incidentes sobre os notáveis políticos daquela difícil conjuntura, sob a designação geral de *Fleurs, fruits et légumes du jour*; aqui nos aparece Thiers sob a forma de uma pêra, Gambetta convertido em girassol, Jules Simon reduzido a ervilha-de-cheiro, Picard transfigurado em abóbora, etc.

Retomando ao nosso Rafael Bordalo Pinheiro, também nele verificaremos o recurso a este expediente satírico. O seu lápis transformou o inevitável Fontes, nomeadamente, numa vagem, num ananás, na corola de uma flor e até na árvore do constitucionalismo português (Imagem 11).

Será também possível que o riso seja alcançado mediante a aproximação da imagem humana à Natureza inerte? A petrificação da figura não é, em si mesma, ridícula. Bem pelo contrário. Converter uma personalidade em estátua ou em baixo-relevo funerário, foi o meio encontrado pelas mais diversas civilizações para vencer a dissolução memorial, inexoravelmente provocada pela morte. Bergson formulou a este respeito uma reflexão pertinente, quando assegurou que a pura e simples contemplação do espectáculo da Natureza não desencadeava nenhuma forma de reacção hilariante. Por outras palavras, a Natureza não é cómica em si própria. Só poderá vir a sê-lo se nela forem descobertas similitudes com imagens animais ou humanas - *maxime*, se estas se prestarem ao motejo, implícita ou explicitamente. Ou seja: a Natureza é silente, não ri, e a atribuição de um sentido satírico depende sempre de quem a vê e de quem nela se projecta prazenteiramente. Esta atribuição de significado - que, de resto, é indissociável de todo o acto de apropriação visual (e coincidente com o mesmo) -, impõe-se mais

exigentemente a todas as modalidades de conversão do *ser* em *coisa*, ou seja, a todos os processos de *reificação*.

Ora, a conversão de um ser humano numa coisa, eventualmente pertencente ao reino mineral - ou ao domínio mais amplo do inerte, do abiótico, do não vivo - postula uma das mais radicais desvalorizações e dessacralizações que podem abater-se sobre o "objecto" a deprimir. A questão é que a intenção zombadora se encontre formulada de maneira perceptível. Aqui, a profanação do humano é obtida através de uma aparência que comprova, através dela mesma, a retirada do privilégio da Consciência. Por isso, os processos de reificação acontecem com frequência na imagem satírica de índole política. É como se o caricaturista estivesse a garantir à opinião pública a completa inépcia do visado para funções que supõem e impõem clareza de juízos, discriminação de situações, ponderação de interesses e decisões de meridiano bom senso. Por vezes, o significado subjacente a esta reificação é ainda mais aprofundado quando a coisa, despojada de livre-arbítrio, vê esta condição agravada por se atribuir a terceiros a sua ilusória aparência de vontade. Exemplifiquemos: um títere, movido por cordéis, necessita de um manipulador para ganhar a expressividade de uma falsa animação; uma carta de jogar depende inteiramente do modo como é preparado pelo jogador o lance em que a carta toma parte. Aqui, o vexame é duplo. A coisa não é apenas inerte e sem vontade; ela própria explicita uma alienação, uma vez que está posta ao serviço de uma intenção ou de um projecto de que é simples instrumento. Fazer, portanto, de um chefe temporal uma peça de um maqumismo exógeno, ou um polichinelo movido por fios, ou a carta de jogar de um baralho qualquer, é levar ao cúmulo a imputação do desprezo. São incontáveis os exemplos de recurso a este expediente caricatural. Citemos apenas dois ou três exemplos, por ordem cronológica. A 6 de Março de 1792, o *Journal de la cour et de la ville*, folha contra-revolucionária a que já nos referimos, imprimiu a figura de Filipe de Orleães como uma carta de jogar, o rei de espadas (Imagem 12). Este aristocrata era abominado pelos círculos realistas, talvez injustamente. Apesar de todos os seus esforços para manter com a realeza de Luís XVI uma relação cordial, jamais lhe seria perdoado o seu liberalismo, o qual fez crescer a suspeita de que acalentava o projecto de vir a ser o futuro monarca constitucional de França. Acima de tudo, foi-lhe rudemente censurado o gesto de se separar da sua própria Ordem, nos Estados Gerais de Junho de 1789, fazendo

ostensivamente causa comum com o Terceiro Estado. Acusaram-no, na corte, de maquinar motins e movimentos populares sediciosos e de preparar ou encorajar a própria tomada da Bastilha. Viria a aceitar o título de "Cidadão Igualdade". E de presumir que a sua inclusão no baralho, como rei de espadas, repercute esta fama de manobrador demagogo, sendo certo que em toda a demagogia fica sempre por saber quem maneja e quem é manejado, quem domina o curso dos acontecimentos e quem é ultrapassado por eles. Em Setembro de 1793, em França, o Comité de Salvação Pública, que via nos desenhos caricaturais "uma espécie de escrita falada e colorida, convindo à maravilha aos iletrados", tratou de mobilizar os serviços de alguns artistas, como Dupuis, Mailly, Dubois e Naigeon. Não se esqueceu de apelar igualmente para o pintor David, encomendando-lhe sátiras apologéticas, destinadas a alimentar o fervor patriótico. David executou, por sua conta, duas *charges* contra os ingleses. Uma delas refigura o exército inglês do rei George e intitula-se *L'armée Royal-Cruche*, cuja tradução literal nos dá algo de parecido com *O exército Real-Cântaro* ou *O exército Real-Bilha*. Não devemos esquecer que o vocábulo *cruche*, na sua acepção familiar, tem igualmente o significado de *tolo*, *idiota* ou *burro*. Encontramo-nos perante um exemplo acabado de reificação iconográfica e de imagem-fantoches. George, cujo tronco não é mais do que uma bojuda bilha, ostenta umas enormes orelhas de burro. Do seu nariz pendem dois tirantes, espécie de arreata manobrada por um peru, que o obriga a uma locomoção síncrona da sua: a ave de capoeira levanta a pata direita e o monarca avança o pé direito. Por detrás do rei surgem duas formações de militares, todos com os troncos em forma de bilhas, reproduzindo mecanicamente a passada imposta pelo peru. Os troféus na ponta de varas compridas, que emergem dessa dupla fila de soldados, reforçam o ridículo, pois são a cabeça coroada de um porco e a cabeça de um bobo com guizos. Uma pequena vanguarda de soldados-bilha está a ser devastada, junto a uma porta de recorte neo-clássico, pelos dejectos fecais lançados, à maneira de projecteis, por quatro pares de nádegas acoradas, pertencentes a quatro revolucionários resistentes, devidamente adornados com barretes frígios. Estamos perante uma imagem compósita, a qual combina a reificação das bilhas com a animalização das orelhas asininas, da cabeça de porco e do peru, não prescindindo ainda de alusões escatológicas, ou seja, de apontamentos oriundos da utilização gráfica de fezes ou excrementos (Imagem 13).

Quando a estrela da sorte de Napoleão já empalidecia, surgiu em Londres, em 30 de Março de 1814, uma caricatura da autoria presumível de George Cruikshank, na qual o Imperador dos franceses aparecia representado como um pião assustado; o susto resultava dos açoites de chicote aplicados pelos generais inimigos, o russo Voronzoff, o prussiano Blücher, o austríaco Schwarzenberg e o inglês Wellington. Da implacável punição já resultara a perda de uma perna, onde se podiam ler as palavras "Itália" e "Suíça" e dos dois braços, um deles simbolizando Portugal e Espanha e o outro aludindo à própria França. Amputado do espaço territorial do Império, Napoleão Bonaparte era agora um brinquete infantil, à mercê das fúrias vingativas dos seus émulos (Imagem 14). Também o nosso inevitável Rafael Bordalo Pinheiro não se coibiu de apresentar o não menos inevitável Fontes Pereira de Melo, primordial alvo das suas sátiras, como um boneco movido por cordéis, espécie de brinquedo manipulável por crianças (Imagem 15).

## 5. Conclusões

A imagem satírica de imprensa, quando se encontra ao serviço de uma estratégia de dessacralização política, joga a sua força de denúncia através da instrumentalização de uma simbologia topológica. O herói que se divisa na *parte cimeira* da estampa, mostrando a sua exemplar majestade na auréola do radioso *céu*, é o contraponto do vilão que se contorce *no fundo* da mesma estampa, identificando a sua malevolência com os fumos sulfúreos e satânicos que se exalam do infemal ventre da *terra*. A antinomia aqui assinalada, entre um *céu* promotor de glórias e uma terra reveladora de baixezas, prolonga-se na antítese que contrapõe uma pretensa superioridade do *espírito* a uma suposta inferioridade do *corpo*, ou seja, desse túmulo material onde a alma transitoriamente se acolhe.

Por outro lado, a dignificação da actividade política e dos agentes que a realizam tem sido feita, desde sempre, através da enfatização de adequados exercícios de racionalidade, remetidos para o ideal da consumação de um sacerdócio altruísta, de uma filantropia de Bem Público. Não é de espantar, portanto, que a despromoção dessa mesma actividade e a dos seus serventúrios se opere através de expedientes figurativos capazes de sublinhar a inanidade daquela e a irracionalidade destes.

Chegados a este ponto, analisemos o significado da sacralização das formas instituídas do Poder, para que seguidamente se tornem mais perceptíveis os mecanismos da dessacralização. Não traz novidade a afirmação de que toda a sociedade organizada colhe a sua identidade a partir da instauração de um foco de Poder. O grupo reconhece a sua coerência a partir da sua anuência a uma proposta de legitimação que promana de um instituidor, ou seja, de um legitimador originário. E este contrato social que unifica a colectividade e se opõe a todas as tendências dispersivas que dentro dela possam manifestar-se. O cimento agregador da homogeneidade grupai resultará, portanto, da submissão de cada um ao conjunto das normas obrigatórias para todos. Mas o instituidor, proponente do contrato social, *quebra esta regra da igualdade no próprio momento em que a propõe*. Atentemos no facto da legitimidade do instituidor não ser colhida a partir do exterior, isto é, a partir da sua subordinação a uma proposta exógena, diferenciada de si mesmo, vista como outra, mas ser estruturada a partir do seu reduto interior, da sua vontade endógena, sentida como intrinsecamente sua. O Poder do instituidor assenta, portanto, na *diferença*, mesmo quando a sua intenção primordial proclama o propósito de aniquilar todas as diferenças individuais. O titular do Poder é encarado, portanto, como diferente. Ele furta-se aos próprios princípios de legitimação de que foi proponente. Na realidade, todos se submeteram à sua vontade e se moldaram aos seus pressupostos. A percepção deste estatuto de diferenciação e de excepionalidade provoca nos demais um conjunto de reacções típicas de pasmo e de assombro. Esse titular ilegítimo da fundamentação social legitimadora - dizemos ilegítimo, porque se limitou, originalmente, a um exercício de auto-legitimação -, longe de ser punido pela sua *diferença* ostensiva, é compensado pela outorga e investidura de uma condição de superioridade. O colectivo, o todo tribal doravante homogéneo, reconhece-se unificado por um potente acto de vontade que o transcendeu e que se situou fora dele e para além dele. O significado de tudo isto é transparente: o Poder ganhou dimensões sacrais e expressões de religiosidade. O respeito, a mesura, o reverenciai temor que o sagrado implica, sendo reconhecidos como potentes instrumentos de submissão social, fornecerão aos usufrutuários do Poder uma legitimação *a posteriori* indisputada e indiscutível.

A postura hierática e grave que apresentam os detentores do Poder, associada a um incoercível apego ao mando, que lhes comanda o apetite

de perenização, dão-nos a explicação para a dificuldade de suportarem as manifestações de comicidade, humor, ironia ou zombaria que os tome como objecto. Conscientes de que o riso comporta a forte possibilidade de desmantelamento da sacralidade, que subjaz à *auctoritas*, os mandantes, quer se tenham situado no plano da hegemonia temporal, quer no plano do pontificado espiritual, procuraram exercer sobre ele uma vigilante tutela. Porém, todos os que pretendam desmantelar-lhes a aura sacral irão pôr em marcha a mais vasta panóplia de mecanismos de desqualificação, de vulgarização e de rebaixamento. É isto que confere às estratégias de reificação o seu alcance próprio. E quer estas operem por via das vegetalizações, quer pela mediação de bestiários ou de representações escatológicas, a intencionalidade é sempre a de significar, como na velha e conhecida história tradicional, que "o rei vai nu", irreparavelmente nu, e que nada pode fazer contra as estrepitosas gargalhadas que lhe vão na peugada.

### Ilustrações\*



Imagem 1 - Detalhes do quadro de Pieter Brueghel, *Luta entre o Carnaval e a Quaresma*. Oposição entre a obesidade do Carnaval e a figura esquelética da Quaresma.

\* Fotografias de Sérgio Azenha.



Imagem 2 - *Le Géant Iscariote aristocrate* é uma água-forte colorida, anónima. Pertence à Collection de Vinck, nº 3659. E um acabado exemplo de desqualificação alegórica da aristocracia, sob a forma de uma síntese delirante de animalizações.



Imagem 3 - *La Famille des cochons ramenée dans l'étable* é uma água-forte colorida, anónima. Pertence à Collection de Vinck, nº 3985.





Imagem 4 - *Saute pour le Roi* é uma água-forte colorida, anônima, aparecida depois de 2 de Abril de 1814. Pertence à Collection de Vinck, nº 8982.

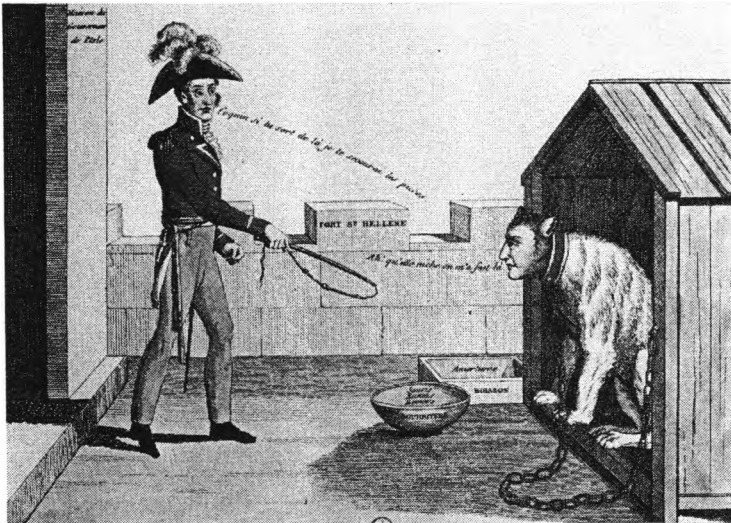


Imagem 5 - *César dans son Palais*, água-forte colorida gravada por Louis François Charon, teve depósito legal em 6 de Outubro de 1815. Pertence à Collection de Caricatures Françaises, Tf 22 in-folio, p. 18.



Imagem 6 - "A capoeira eleitoral", caricatura da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro, *O António Maria*, 16 de Outubro de 1879, p. 148.

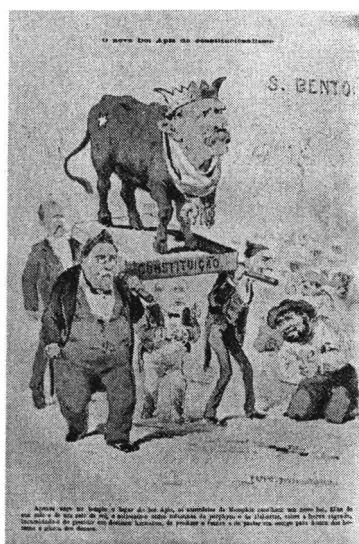


Imagem 7 - "O novo boi Ápis do constitucionalismo", caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro, *O António Maria*, 12 de Maio de 1881, p. 152.



Imagem 8 - "A Actualidade. Tres Kagados", caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro, *O António Maria*, 21 de Dezembro de 1882, p. 505.



Imagem 9 - "Os Abortos", caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro, *Pontos nos ii*, 7 de Outubro de 1886, p. 592.

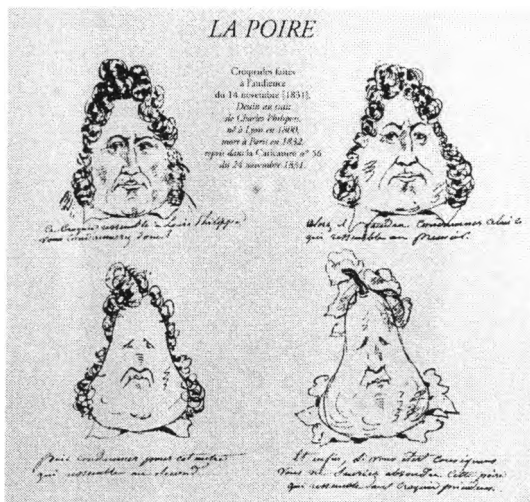


Imagem 10 - *La Poire*, esboços feitos por Charles Philippon na audiência de 14 de Novembro de 1831, também reproduzidos em *La Caricature*, n° 56, de 24 de Novembro de 1831.

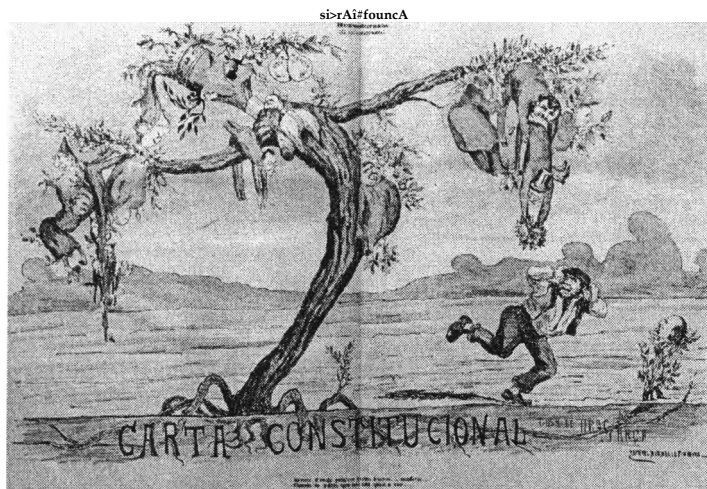


Imagem 11 - "Botanica Politica. Rex-madurazia (O Rei da Madureza)", caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro, *O António Maria*, 11 de Janeiro de 1883, pp. 12-13.



Imagem 12 - [Filipe de Orléans como rei de espadas], caricatura aparecida no *Journal de la cour et de la ville*, em 6 de Março de 1792. Existe, nomeadamente, na Collection de Vinck, n° 5789.

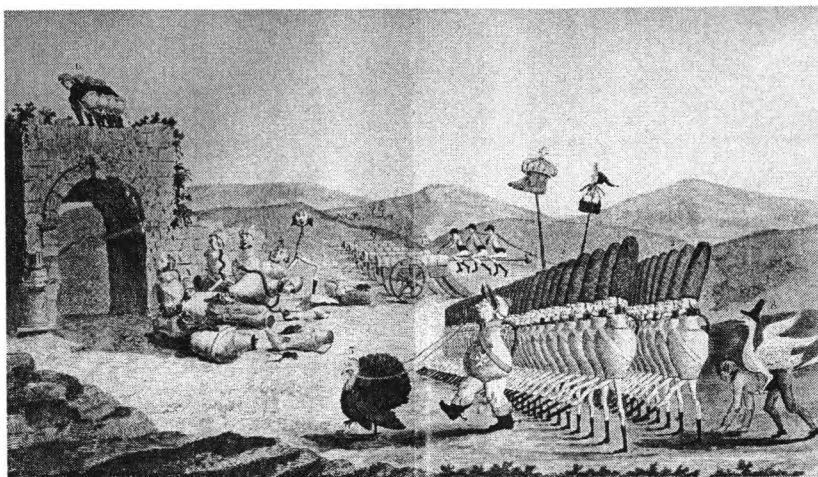


Imagem 13 - *L'armée Royal-Cruche*, água-forte colorida atribuída a David, sob encomenda do Comité de Salut Public. Pertence à Collection de Vinck, n° 4391.



Imagem 14 - *Le sabot corse en pleine déroute*. Esta estampa, aparecida em Abril de 1814, conheceu duas versões, sendo uma a cores e outra a preto e branco. O original é inglês, mas conhecem-se versões francesas. Existe, nomeadamente, na Collection de Vinck, n° 8980.



Imagem 15 - [Fontes Pereira de Melo, boneco de armar], caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro, *O António Maria*, 21 de Fevereiro de 1884, pp. 60-61.

## Bibliografia Básica

- BAECQUE, Antoine de - *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.
- BAKTHINE, Mikhaïl - *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles - *Da essência do riso*, Almada, fman Edições, 2001.
- BERGSON, Henri - *O riso. Ensaio sobre o significado do cómico*, Lisboa, Guimaraes Editores, 1993, 2ª edição.
- CLERC, Catherine - *La caricature contre Napoléon*, Paris, Éditions Promodis, 1985.
- CUNHAL, Álvaro - *A arte, o artista e a sociedade*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, 2ª ed..
- ESCARPIT, Robert - *L'humour*, Paris, PUF, 1963, 3ª ed..
- FREUD, Sigmund - *Os chistes e a sua relação com o Inconsciente*, Rio de Janeiro, Imago Editora Lda, 1977 (voi. Vili da edição 'standard' brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).
- JOUVE, Michel - *L'âge d'or de la caricature anglaise*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1983.
- LANGLOIS, Claude - *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.
- MEYER, Michel - *De l'insolence. Essai sur la morale et la politique*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1995.
- MINOIS, Georges - *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Éditions Fayard, 2001.
- PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira - *O significado do riso nos poemas homéricos*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra - Instituto de Estudos Clássicos, Coimbra, 1959 (Separata da revista "Hvmanitas", voi. Vili da nova série).
- TILLIER, Bertrand - *La République. La caricature politique en France. 1870-1914*, Paris, CNRS Éditions, 2002.