

## Considerações sobre a Imagem Satírica

**Amadeu Carvalho Homem**

Universidade de Coimbra

### 1. Da imagem sacra à imagem mundana

Uma das mais significativas mudanças que se está a verificar no nosso tempo consiste na rotação de uma cultura de estimulação auditiva para uma cultura de estimulação visual. O que ocorreu no domínio da propaganda política, neste particular, comprova a afirmação inicial: passou o tempo do rasgo oratório, tão do agrado dos militantes oitocentistas, e chegou a época do aparato cénico e das paradas espectaculares, que por si mesmo se impõem, quase sem necessidade de palavras.

A valorização da imagem fez-se ao arrepio dos critérios que vigoraram nos períodos clássicos da Grécia e de Roma. Em ambos os casos se verifica uma maior valorização da palavra do que da imagem. Recordemos que aqueles a quem incumbia profissionalmente a produção de imagens – como os pintores, escultores, oleiros, ceramistas e metalúrgicos – eram vistos como artesãos, ocupando modestas hierarquias sociais. Platão expulsou os pintores da sua República ideal e sublinhou que os profissionais das belas artes, embora mais importantes que sofistas e tiranos, perdiam no confronto com filósofos, guerreiros e economistas. Também em Aristóteles se vislumbrava este desprezo pelo trabalho manual, tido como intrinsecamente servil e inadequado aos direitos da cidadania plena. É certo que o antropomorfismo

da religião grega garantiu o sustento de muitos dos que hoje designaríamos por “artistas plásticos”. No entanto, a imagem era encarada como uma funcionalidade ilustrativa do panteão politeísta e não como uma realidade dotada de uma autonomia plenamente justificada. A situação não era muito diferente na Roma republicana e imperial. Para Cícero, as “bonae artes” não eram senão as artes da palavra, distintas das demais, entendidas como “sordidiores”; por seu turno, Séneca, numa carta a Lucílio, excluía pintores, escultores ou talhadores de mármore do número dos que se dedicavam às mais prestigiadas “artes liberais”<sup>1</sup>.

O terreno mais propício ao conflito entre a comunicação pela palavra e a comunicação pela imagem foi, desde os tempos mais remotos, o da religiosidade. A divindade judaica do Antigo Testamento, que se designa através de um tetragrama impronunciável, YHWH (Iavé), embora criador de um homem à Sua imagem, adverte a criatura de que ela não poderá contemplar o Seu rosto sem que pereça. Os livros sagrados do Antigo Testamento, desde o *Êxodo* aos *Salmos* e ao *Deuteronomio*, estão recheados de prevenções e de restrições contra a fabricação de imagens, propiciatórias da idolatria. Sublinhe-se, aliás, que o pecado se encontra aqui vinculado ao acto de ver, mais do que ao acto de ouvir. Eva deixa-se deslumbrar pela *visão* do fruto da Árvore proibida, sucumbindo à tentação da serpente. A lascívia, mesmo a feminina, assenta fundamentalmente no olhar concupiscente de Dalila, de Salomé, de Putifar... Todo o Antigo Testamento é percorrido pelo pudor figurativo, no que se refere ao relacionamento entre o crente e a Divindade. Esta não raramente se apresenta de costas, ou se faz ouvir, noutros casos, por detrás de massas nebulosas ou de cortinas de fumo; Abraão e Isaac passaram a conhecer a vontade divina através de visões nocturnas ou de revelações contidas em sonhos<sup>2</sup>.

Este património religioso judaico não deixará de reflectir-se nos primeiros séculos da afirmação do cristianismo, no que toca à recusa das imagens. Tertuliano punha os crentes de sobreaviso contra o fascínio idolátrico das estátuas. Polemizando com o paganismo grego, Teófilo de Antioquia obtemperava: «parece-me risível que escultores, artistas plásticos, pintores

<sup>1</sup> Cfr. Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, pp. 240-243 e 248-249.

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 102-107.

ou fundidores modelem, pintem, esculpam, derretam e fabriquem deuses, que, enquanto estão nas mãos dos artífices, não lhes interessam em nada; mas quando são comprados por alguém e expostos no que chamam templos ou em alguma casa (...) os que os fabricaram e venderam acorrem com grande fervor e com toda a parafernália de sacrifícios e libações, adorando-os e tendo-os por deuses»<sup>3</sup>. Foi necessário que a crença cristã alcançasse o poder político para que, a partir do século IV, certas imagens obtivessem um estatuto de veneração. Tal mudança de perspectiva já se encontrava, nos séculos seguintes, plenamente adoptada por Teodósio e Justiniano, dentro de uma estratégia onde cabia simultaneamente o combate anti-judaico e a captação dos incrédulos politeístas.

A rejeição do culto das imagens recrudescêu a partir do século VIII, quando estalou no mundo bizantino o conflito entre os *iconómacos* ou *iconoclastas*, completamente avessos à veneração das imagens, e os *iconófilos* ou *iconódulos*, que a permitiam. A defesa da iconoclastia recrutou a maior parte dos seus militantes no clero secular, sendo a iconofilia sustentada por elementos do clero regular. Os argumentos iconoclastas assentavam na própria natureza do Divino: Deus seria, por definição e essência, a Imensidade, a Realidade Absoluta, Aquilo que não se pode circunscrever, limitar ou sequer representar em termos figurativos. Por isso, era taxativa a proibição de se figurar directamente Deus-Pai<sup>4</sup>. Por seu turno, os iconófilos seguiam de perto a argumentação produzida por Gregório, o Grande numa carta dirigida ao bispo iconoclasta de Marselha. As razões aduzidas – e longamente reiteradas no fio dos tempos pela Igreja ocidental – invocavam a rudeza e o analfabetismo dos pobres, incapazes de lerem as Escrituras, salientando consequentemente que a narração dos factos e episódios sacros através da iconografia materializava uma *Biblia pauperum* ou *Biblia idiotarum*.

<sup>3</sup> Cit. por Jacyntho Lins Brandão, «O rir dos Gregos», in *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias* [Coord. Carlos de Miguel Mora], Aveiro, Universidade de Aveiro-Centro de Línguas e Culturas, 2003, p. 19.

<sup>4</sup> Cfr. Jean Wirth, «L'interdit sur l'image du Dieu», in *Les interdits de l'image* (2e Colloque International Icône-Image. Musées d'Auxerre. 7-9 Juillet 2005), Chevillon, Obsidiane – Les trois P., 2006, pp.23-24.

Esta Bíblia visual era a única acessível a mentes primárias e iletradas.<sup>5</sup> O conflito arrastou-se bastante para além do ano de 787, altura em que o 2º Concílio de Niceia procurou fixar a doutrina que o mundo cristão deveria seguir. Tal doutrina representou uma completa inversão do princípio judaico, uma vez que determinou não ser idolátrica a veneração dos ícones de Cristo, da Virgem, dos anjos e dos santos, estatuinto também que a recusa iconoclasta se confundia com o próprio repúdio da Encarnação do Verbo Divino. A reverência icónica, de acordo com os padres de Niceia, suplantava a materialidade do ícone e homenageava o modelo original. Deste modo se concretizava uma efusão espiritual que ia do visível precário ao Invisível Absoluto (*per visibilia invisibilia*)<sup>6</sup>. A primazia da palavra, visível na tradição greco-latina e no judaísmo, sofre aqui um pesado revés.

Há em toda esta polémica, no entanto, um outro aspecto que merece ser enfatizado. A imagem irá constituir-se, progressivamente, num eixo polémico em torno do qual passam a gravitar estratégias de poder. A imagem passa a ser um instrumento, eventualmente muito polémico, no qual se plasmam ambições de domínio e planos de hegemonia e de subordinação. Queremos com isto dizer que a imagem se torna *política*, ainda que formalmente – e por enquanto – a argumentação seja de teor religioso.

O reformismo protestante do século XVI exemplifica amplamente a deriva política no contencioso das imagens. A posição de Lutero quanto aos ícones religiosos é cauta e equilibrada. Amigo dos artistas Lucas Cranach e Dürer, o primeiro dos quais lhe ilustrou a sua tradução do Novo Testamento, Lutero admitiu que as imagens sagradas coadjuvassem uma pedagogia de piedade e de edificação. Na sua juventude, porém, esgrimira contra a estatuária religiosa com o mesmo tipo de argumentação que viria a ser também utilizada, em plena crise reformista, por Andreas Carlstadt,

<sup>5</sup> Cfr. Cécile Bertin-Elisabeth, « Iconicité et pouvoir: le cas des représentations des Rois mages et de leur évolution dans l'art espagnol du XVe au XVIIe siècle », in *Image et Pouvoir*, Lyon, Le Grimoire / LCE-Grimmia – Université Lumière-Lyon 2, [2004] (Actes du 4º Congrès International du GRIMH, Lyon, 18-19-20 novembre 2004), pp. 130-131.

<sup>6</sup> Cfr. Régis Debray, *ob. cit.*, pp. 107-113.

Leo Jud e Antoine Foment: melhor seria que os vultuosos meios económicos dispendidos pela Igreja na aquisição das estátuas fossem aplicados para mitigar as fomes e as dificuldades materiais dos mais pobres. A posição de Calvino foi muito mais radical. Ele só consentia que a mediação com o Divino fosse feita através de Jesus Cristo, pelo que repeliu indignadamente o culto às relíquias dos santos ou a veneração para com Virgens pintadas. Para ele, as orações dirigidas aos santos eram intoleráveis e insultuosas para a dignidade divina. Embora transigisse com o uso privado e meramente profano das imagens, opinou que os lugares de culto deviam ser delas completamente expurgados, tanto mais que a representação artística, nascida do engenho humano, se revelava impotente para alcançar as mais altas regiões da espiritualidade. As opiniões de Ulrich Zuínglio, reformista de Zurique, não diferiam sensivelmente das teses de Calvino, dado que eram tidas como idolátricas todas as imagens às quais fossem prestados quaisquer cultos. O protestantismo, neste magno conflito com a Igreja católica romana, haveria de ter na Suiça alguns dos seus mais notórios bastiões. E neles singrou uma filosofia de rigor iconoclasta. Mas como o confronto com Roma era vivido apaixonadamente, daqui resultaram comportamentos destrutivos e vandalizadores, interpretados por crentes anónimos e não por personalidades religiosas de topo. A vivacidade do confronto deu ocasião a episódios de iconoclastia popular, no decurso dos quais foram impostos martírios e destruições indiscriminadas a numerosas pinturas e esculturas. É de supor que tenham grassado nos círculos políticos as mais fundadas preocupações, decorrentes da espontaneidade de um movimento que parecia escapar à tutela dos poderes instalados. Por isso, passaram a reservar-se competências, em matéria de iconoclastia, aos eleitores que se encontrassem representados nos Grandes Conselhos das cidades. Assim, foi já o Grande Conselho de Zurique a decidir da destruição e afastamento das imagens e objectos cultuais, tendo as suas deliberações sido executadas em Junho e Julho de 1524. Anos mais tarde, em Maio de 1536, reuniram-se os eleitores do Grande Conselho da cidade de Genève, tendo decidido que se purificassem as missas e as cerimónias religiosas, se recusassem os abusos do papado romano e se repudiassem, sem subtis distinções, imagens e ídolos. Ainda no prolongamento desta mesma linha, verificamos que o título dado ao capítulo IV da *Confession Helvétique postérieure*, texto crucial da reforma

protestante dessa região, apresentava a seguinte redacção: “Des idoles ou images de Dieu, de Christ et des saints”<sup>7</sup>.

Como seria de esperar, a Contra Reforma católica rebateu os fundamentos da iconoclastia protestante através de uma cerrada argumentação teológica. Foram invocadas as razões pragmáticas e pedagógicas da *Biblia pauperum*; interpretou-se em sentido favorável o anátema anti-figurativo de muitas das passagens bíblicas, sustentando-se que estas não se opunham a que se fizessem imagens da Divindade ou mesmo dos santos reconhecidos, mas apenas fulminavam aqueles que as faziam com intenções idólatras; declarou-se que se Deus-Pai permitira o sacrifício de Cristo, através da Encarnação, a visibilidade da tragédia do Calvário era a mais insofismável prova da permissão mediadora das imagens edificantes. Quando o Concílio de Trento encerrou, em Dezembro de 1563, o “Decreto sobre as santas imagens”, nele aprovado, não se limitou a dar réplica às reticências ou intolerâncias icónicas do reformismo protestante mas representou uma completa reabilitação e sagração das imagens religiosas. O século XVII continuaria incansavelmente, no contexto do mundo católico, este esforço resgatador<sup>8</sup>.

Assim, algumas das maiores polémicas desencadeadas na Europa, tendo a imagem como alvo, resultaram de opções religiosas diferenciadas. O tema era grave, sisudo e apaixonante, bem nos antípodas de tudo aquilo que poderia fazer da imagem uma arma ligeira e risonha. Pode dizer-se que entre a descoberta da imprensa de caracteres móveis, de Gutemberg, nos meados do século XV, e a resposta católica contra-reformista, se verificaram mutações económicas, técnicas e culturais que irão repercutir-se sobre o modo de produção e sobre o estatuto das imagens. Anteriormente à capital descoberta de Gutemberg podemos falar em *imagens-ídolo*, representativas de uma transcendência sagrada que nelas se encontra coagulada, produzidas por artífices que procuram mimetizar e servir um conjunto de referências culturais e sobrenaturais, materializados nos duros suportes da pedra,

<sup>7</sup> Cfr. Jérôme Cottin, « Les iconoclastes réformés et l'esthétique contemporaine du vide », in *Les interdits de l'image* (2e Colloque International Icône-Image. Musées d'Auxerre. 7-9 Juillet 2005), Chevillon, Obsidiane – Les trois P., 2006, pp.37-42.

<sup>8</sup> Cfr. Edgard Samper, « L'idéologie tridentine et le pouvoir de l'iconographie religieuse: la représentation édifiante du saint-jérôme de Zurbarán », in *Image et Pouvoir*, cit., pp. 151-152.

do mármore ou da madeira, que lhes conferiam solenidade e nobreza. O protestantismo, porém, foi um dos sinais inconfundíveis da nova era individualista, que já não aceitava a veneração cega de valores tradicionais e, pelo contrário, impunha ao crente o direito e o dever de os analisar e reflectir nos limites da sua consciência pessoal. Era um golpe formidável que a nova realidade desferia sobre o dogmatismo da crença tradicional. E, do mesmo modo que os crentes eram impelidos para o livre exame dos livros sagrados, assim os mercadores eram lançados para o livre curso do vasto mundo, onde se anichavam as promessas económicas que iriam florir nos centros urbanos do primeiro capitalismo, ou seja, em Veneza, Florença, Bruges, Amesterdão... É natural que a mentalidade popular tenha ficado ligada, ainda por muito tempo, ao carácter solenè e sumamente sagrado das *imagens-ídolo*, circunscritas à exemplaridade do seu simbolismo metafísico. Mas é também de crer que os mandadores e demandadores das riquezas do globo tenham lentamente descoberto nas imagens um acrescido deleite estético, em paralelo com o decréscimo ou com a atenuação do anterior significado religioso. Era nos templos que se venerava Deus e os seus anjos e santos. Mas foi nas casas, sobretudo nas mais opulentas, que passou a prestar-se o culto ao Belo. A imagem tornou-se cada vez mais mundana, volvendo-se de *imagem-ídolo* em *imagem-arte*. O fundamento, a razão de ser, a função desta última prescindia dos arrimos do Além e encontrava em si própria uma justificação cabal. O artista deixava de ser o serventário de uma casta sacerdotal ou o obreiro de qualquer mandato divinal para se converter num artesão que plasmava na obra a sua particular visão do mundo. Por isso a passava a assinar, sendo essa assinatura a impressão digital do seu espírito e do seu talento. Imagem de Deus (ou dos deuses)? Decerto. Mas, cada vez mais, imagem histórica, não teológica, de homens que revolviam o mundo para mais facilmente nele se poderem reconhecer.

A pintura flamenga e holandesa dos séculos XV e XVI é bem a prova de uma irreversível dessacralização, operada, nomeadamente, através da recriação descritiva da natureza e da reconstituição de episódios burgueses, muitos deles domésticos, cheios do mais humano intimismo. As reticências ou interdições lançadas sobre as imagens pias alentaram a aproximação ao imediato, ao particular, à vida quotidiana, aos afazeres profissionais ou ocasionais, mais libertos, agora, das intemporalidades da Revelação e da

Graça cristãs. Esta libertação do contexto sagrado, afastando um pouco mais o homem de Deus, permitiu que esse mesmo homem se afastasse um pouco menos do seu semelhante. Tal oscilação permitiu que se revalorizasse a representação pictórica do retrato e do auto-retrato. Por outro lado, a tutela da actividade artística foi-se emancipando dos círculos espirituais e clericais, transitando para as áreas do poder temporal. Ou seja: a representação pictórica, que outrora recebia a sua legitimação das hierarquias eclesiásticas, iria ficar sob a alçada do poder político<sup>9</sup>.

## **2. Imagem satírica e poder político: o arranque da caricatura contemporânea**

Se o reformismo protestante representou o triunfo do individualismo no plano das crenças religiosas, a revolução francesa de 1789 obedeceu ao mesmo impulso, mas agora no plano da hegemonia temporal. O poder burguês que o liberalismo instalou na Europa, a partir do modelo do jacobinismo francês, era mais vulnerável às formas de crítica baseadas no riso e na ridicularização. As sociedades passaram a ser geridas, em larga medida, através da força da opinião pública, sempre atenta e reactiva a motejos e zombarias. Recorrendo a tais meios, tornava-se possível dessacralizar os agentes que serviam o poder instalado e penalizar severamente o sistema hegemónico vigente.

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. É 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 grupal resultará, portanto, da submissão de cada um ao

<sup>9</sup> Cfr. Régis Debray, *ob.cit.*, pp. 268-275 e 292-293.



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 de tal 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 excepcionalidade 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 reverencial 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<sup>10</sup>.

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

<sup>10</sup> Cfr. Michel Meyer, *De l'insolence. Essai sur la morale et la politique*, [Paris], Éditions Grasset & Fasquelle, 1995, pp. 16-17.

tutela. Porém, todos os que pretendam dismantelar-lhes a aura sacral irão pôr em marcha a mais vasta panóplia de mecanismos de desqualificação, de vulgarização e de rebaixamento<sup>11</sup>.

Estes mecanismos de dessacralização tornaram-se nucleares no interior de uma sociedade que já não traduzia uma unidade orgânica de obediências baseadas em éditos providenciais, mas antes ganhava todo o sentido colectivo através do confronto entre opiniões e interesses conflitantes. Pelo que se reporta à imagem, é certo que já em tempos muito anteriores ao liberalismo se exercia através dela uma actividade crítica e desqualificadora. Basta evocar todo o tipo de sátiras que gravuras coetâneas moveram aos intervenientes da Guerra dos Trinta Anos, ou que os círculos afectos a Luís XIV dispararam contra o jansenismo ou ainda que certas publicações dos fins do Antigo Regime fizeram vibrar contra personalidades ou usos mais risíveis. Mas a análise da sátira gráfica e caricatural que se produziu ao longo da Revolução Francesa de 1789 torna-se verdadeiramente decisiva, pois define os primórdios de um movimento imparável, que reservaria para a iconografia política o mais auspicioso dos destinos.

Não foi por acaso que o contra-reformismo católico do século XVI e XVII considerou o ícone, a imagem dos santos, a figuração dos seus martírios, a materialização na tela, na pedra, no mármore ou na madeira da história sagrada, uma espécie de Bíblia visível ou de “Bíblia dos pobres”. Assentando as imagens num conjunto de estímulos ou sinais não linguísticos, elas próprias se transformavam em modos de comunicação através dos quais se superava ou encurtava o abismo entre doutos e ignorantes. Estávamos perante uma proto-linguagem universal. Significa isto que quanto maior fosse a necessidade de mobilizar, em quaisquer sentidos, camadas ignaras ou boçais, mais imperioso se tornaria o recurso aos ícones.

A imagem do Poder foi desde sempre solene e majestática. As gravuras dos séculos XVII e XVIII, integradas ainda num conceito de *arte oficial* ou de *grande arte*, exaltavam invariavelmente as figuras hegemónicas dos monarcas, dos seus áulicos, dos sábios da sua corte e dos poderosos aristocratas do tempo. Essas imagens gravadas, encaradas na sua produção quantitativa, sorriam pouco. É certo que em França, pelo fim do século

<sup>11</sup> *Idem*, pp. 18-25.

XVI, já se usava, embora raramente, a afixação de imagens nas paredes, à maneira de cartazes, podendo estes vir na companhia de textos virulentos<sup>12</sup>. Mas nessa mesma França, no decénio que fluiu entre 1740 e 1750, as imagens vinculadas à piedade religiosa representavam a terça parte da produção total de estampas<sup>13</sup>. É de presumir que as representações naturalistas ou bucólicas avocassem por igual uma robusta percentagem. Sobravam as zombarias gráficas sobre os ridículos da moda, sobre um ou outro acontecimento mundano mais retumbante ou sobre certas rivalidades artístico-literárias. As imagens satíricas incidentes sobre fenómenos estritamente políticos eram muito raras e meramente circunstanciais. Mesmo nos meios vincadamente populares, a imagem encontrava-se muitas vezes ligada a práticas narrativas mais trágicas do que prazenteiras. Nos séculos XVII e XVIII comprovam-se as movimentações, por desvairadas feiras e lugares, de vendedores ambulantes de historietas, quase sempre lacrimosas, contadas através do recurso a peças musicais conhecidas. Os lances dramáticos da narrativa cantada eram visualizados através de pranchas pintadas, com que se ilustravam os lancinantes episódios. Finda a apresentação, o mercador e o seu ajudante tratavam de procurar vender a versão impressa da canção ao populacho basbaque<sup>14</sup>. Estas práticas mercantis comprovavam que o essencial daquele acto de comércio incidia sobre a venda de textos – no caso, sobre a venda de canções impressas –, aparecendo as imagens como simples meios complementares, facilitadores das transacções.

Ao tempo, a imagem ainda não se tinha democratizado. Até ao século XVII, as estampas, desde que de boa dimensão e de afiançada qualidade, eram mercadorias caras, só acessíveis à aristocracia dominante ou a estratos burgueses bem sucedidos. É certo que se desenvolveram neste século alguns aperfeiçoamentos técnicos que já prenunciavam o futuro embaratecimento. Estava neste caso a água-forte a talhe doce, que permitia que as incisões, indutoras do desenho pretendido, fossem feitas sobre uma fina camada

<sup>12</sup> Cfr. Annie Duprat, *Histoire de la France par la caricature*, Paris, Larousse, 1999, p. 15.

<sup>13</sup> Cfr. Antoine de Baecque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988, p. 39.

<sup>14</sup> Cfr. Claude Langlois, *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988, p. 31.

de cera, que recobria as placas de cobre. Estas iriam ser corroídas por um ácido que actuava sobre o metal, em concordância com os traçados que uma ponta ou um escopro tinham feito sobre a cera. Mas o interesse de mais vastas camadas da população por reproduções gravadas de pinturas célebres, em crescendo ao longo do século XVIII, permitindo levar para os domicílios réplicas de obras-primas originais, irá ampliar e requintar os juízos de gosto.

A junção do riso e da imagem deu origem não apenas à figuração de cenas que se enquadram no chamado “cómico de situação” como à aplicação intencional de exageros no modo de representação da figura humana. Esse exagero, esse *caricare*, foi ganhando um significado extensivo e passou a designar tudo o que hoje conhecemos sob o conceito de *caricatura*. Há autores, porém, que reservam a expressão *desenho satírico* para a menção das situações cómicas anteriormente mencionadas, guardando a noção de *caricatura* para a distorção de aspectos anatómicos ou fisionómicos do ser humano<sup>15</sup>. No entanto, adoptamos neste estudo o sentido mais abrangente.

Não se pode dizer que a história da representação caricatural se inicie com as revoluções liberais contemporâneas e seja o seu natural corolário. A utilização do exagero representativo para a obtenção de efeitos cómicos é quase tão velha quanto a arte de desenhar da espécie humana. Caricatural, no sentido que atribuímos ao termo, é o famoso *graffiti de Alexameno*, provavelmente do século III da nossa era.

Trata-se de uma descoberta arqueológica feita em 1857, quando foi desenterrada, no Monte Palatino, em Roma, a *Domus Gelotiana*, edifício que havia sido comprado por Calígula e transformado em palácio imperial. Nele se descobriu, numa parede, o desenho que apresentamos, o qual remonta ao século III, segundo toda a probabilidade. Nele se vê a figura de um ser humano crucificado, mas com a particularidade de ostentar uma cabeça de asno. À esquerda do crucificado aparece-nos um ser humano em atitude reverente. A inscrição, irregular e em grego antigo, combinando minúsculas com maiúsculas, reza assim: “Alexameno venera [o seu] deus”. Estamos perante uma sátira pagã à morte de Jesus Cristo na cruz.

---

<sup>15</sup> Cfr. Christian Delporte, *Les crayons de la propagande*, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 9.



Ilustração 1 - Graffiti de Alaxameno  
(c. sec. III)

A opinião pagã da época considerava o cristianismo nascente como uma seita malévola, praticante de ritos tenebrosos, nos quais cabiam o canibalismo e o infanticídio. Por outro lado, tal seita era vista como uma simples variante do judaísmo, sobre o qual impendiam calúnias várias, asseverando uma delas que os judeus se davam à adoração de um asno. Torna-se portanto transparente o alcance desta sátira pictórica.

Fica assim provado que a intenção caricatural foi uma constante ao longo da evolução histórica. É verdade, no entanto, que a emergência liberal das “sociedades de opinião” e a radicação generalizada da actividade cívica, tal como então começou a praticar-se, conferiram à caricatura um papel de especial destaque. Por outro lado, os mecanismos de legitimação do Poder trivializaram-se e perderam a antiga aura de intangibilidade, uma vez que transitaram de uma fundamentação providencialista, de cariz teológico e metafísico, para uma fundamentação contratualista, mais imanente e naturalizada. Era diferente, com efeito, assegurar que o poder dos mandantes resultava de uma dádiva da Vontade suprema da divindade ou que era apenas o resultado de um contrato social celebrado entre cidadãos livres e iguais perante a lei. Rir dos escolhidos por Deus quase se singularizava como um acto herético. Rir dos representantes nacionais passava a ser visto, pelo contrário, como o exercício legítimo da racionalidade crítica.

Esta maior permissividade reforçou o florescimento dos mais diversos libelos e com isso muito ganhou também o libelo sarcástico de base figurativa. É portanto imperioso que nos detenhamos no estudo da caricatura relativa à revolução francesa de 1789, uma vez que esta lhe confere, no âmbito do espaço europeu, um ímpar e decisivo protagonismo. Não nos restam quaisquer dúvidas de que só a partir desse momento serão lançados os alicerces de uma sistemática sátira gráfica ao serviço de um projecto de transformação social. Na matéria-prima desta arrancada liberal e burguesa já se contêm todos os ingredientes necessários à elaboração de uma futura teoria geral da caricatura política.

Quando as facções em confronto, no decurso do período revolucionário, se aperceberam da eficácia da imagem satírica, a produção de estampas caricaturais aumentou muito. Não obstante, continuarão a preponderar largamente as formas de riso desencadeadas por textos escritos sobre aquelas que se subordinaram à descodificação das imagens. Confinando-nos exclusivamente ao campo revolucionário, bastará dizer que chegaram até nós seiscentas caricaturas relativas ao período que medeia entre a primavera de 1789 e o verão de 1792, ao passo que se referenciam, em relação ao mesmo lapso temporal, cerca de dez mil libelos e panfletos originais<sup>16</sup>.

A esmagadora maioria das imagens caricaturais produzidas neste período são anónimas. Várias razões concorreram para isso. O desenhador de caricaturas, ao tempo, não era considerado verdadeiramente um artista, mas antes um simples executante de um trabalho menor, não gozando sequer do estatuto de consideração concedido a um artífice qualificado. O recurso ao anonimato decorria, portanto, do pudor ligado ao exercício de uma “habilidade” pouco valorizada socialmente.

Por outro lado, a revolução iniciou-se sob os auspícios da mais grave sisudez: uma deliberação de 6 de Junho de 1789 proscovia o riso das sessões dos Estado Gerais franceses, sob a alegação de que as formas de ironia ou de desfrute não quadravam a um conclave onde as dissimulações e zombarias só poderiam ser vistas como atentados àquele sério e responsável espírito de cidadania que se procurava impor. Por isso, o riso ficou mais adstrito aos sectores aristocráticos que se batiam pelo realismo. É certo que

<sup>16</sup> Cfr. Antoine de Baecque, *ob.cit.*, p. 23.

esta proibição espantosa não iria resistir à prova do tempo e que os debates parlamentares travados na primeira Assembleia Nacional já utilizaram com largueza a hilariedade<sup>17</sup>. Desta maneira, tendo sido circunspectos, comedidos e graves os primórdios da revolução, daqui teria resultado um modelo de revolucionário pouco atreito ao riso e ainda menos à sonora gargalhada. É provável que os produtores de caricaturas não desejassem contrariar este padrão, para não correrem o risco de serem questionado o seu civismo. Os rigores da censura, as demandas judiciais e as perseguições eventualmente desencadeadas por autoridades locais ou municipais actuaram também como elementos dissuasores de autorias claramente assumidas. E como eram frequentes os exemplos de contrafacção, sobretudo nos casos em que as estampas se revelaram muito vendáveis e apetecidas pela clientela, os falsificadores acobertaram-se sob a protecção de um anonimato tão conveniente e cauto quão desresponsabilizante.

Nos dois decénios anteriores à deflagração revolucionária de 1789 assiste-se, tanto em França como na Grã-Bretanha, a um crescendo de interesse pela caricatura. Quem as concebia encontrava-se mais liberto para formular reparos, advertências ou críticas, atendendo ao facto de não estarem as estampas sujeitas á mesma vigilância com que eram tutelados os textos. Com efeito, estas podiam ser divulgadas e adquiridas à margem de prévias autorizações régias ou da sanção de privilégios aristocráticos. A tutela do Poder exercia-se *a posteriori*, sendo imposta a retirada às que viessem a ser consideradas ofensivas ou acintosas para a realeza ou para a sua administração. Em ambos os países se conceberam caricaturas políticas, estampadas em folhas volantes e vendidas à unidade por bufarinheiros, mercadores e livreiros instalados. Já dissemos que o texto – mesmo o texto polémico que se produziu sob a forma de panfleto – foi mantendo na Europa o seu tradicional primado. Foi através dele que se cumpriu, ao longo dos tempos, a função social do registo dos eventos relevantes e do acompanhamento crítico da vida política. Mas com o desenvolvimento e a vulgarização das técnicas da gravura, os “regimes de opinião” banalizam a democratização da Arte, possibilitando agora aos sectores da média

---

<sup>17</sup> Cfr. Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Éditions Fayard, 2001, pp. 421-427.

burguesia a propriedade e detenção doméstica de reproduções de obras-primas. Foi também a gravura que levou ao público o conhecimento físico e fisionómico de monarcas, estadistas, financeiros e demais gente grada. Até então, uma grande parte da população dos diversos países europeus apenas referenciava tais personalidades pela invocação do nome. Vem até a operar-se uma curiosa inversão: se anteriormente a imagem aparecia como o aditamento à mensagem auditiva resultante de um texto, doravante será o texto que cumprirá a missão de complementar a informação visual canalizada pela imagem<sup>18</sup>.

As condições de elaboração e de produção das estampas satíricas mantiveram-se estáveis durante a fase mais intensa do período revolucionário. Por maior que fosse o ritmo introduzido nas oficinas de impressão, as tiragens iriam manter-se necessariamente exíguas. Dadas as condições técnicas da execução, era impossível a ultrapassagem de um número máximo de exemplares, o qual oscilava, tanto em França como na Inglaterra, entre as quinze e as vinte unidades por hora<sup>19</sup>. A edição total só ultrapassava a centena, em média, quando o público pagante ficava completamente rendido à obra, passando a procurá-la com avidez. Nestes casos de evidente sucesso, iriam ser feitas sucessivas reimpressões. A gravação a talhe doce identificava-se com uma fórmula de trabalho essencialmente manual. Além disso, pressupunha operações preparatórias delicadas e não muito rápidas, como a distribuição homogénea da cera sobre a placa de cobre. Retenhamos, para já, que a invenção da litografia por Aloys Senefelder, que simplificou e embarateceu os custos produtivos e acelerou notoriamente as tiragens, remonta a 1796. Nesta altura já o sector contra-revolucionário tinha sido completamente desbaratado e já há muito havia cessado a “guerra das caricaturas”. Ou seja: esta guerra ainda se travou com as técnicas gráficas que haviam acompanhado a evolução do Antigo Regime. Aliás, este ainda resiste e se mostra quase simbolicamente através da dominância, quer na caricatura revolucionária, quer na contra-revolucionária, de certo imaginário arcaico, alegórico, eivado de referências a animalizações ou

<sup>18</sup> Cfr. Michel Jouve, *L'âge d'or de la caricature anglaise*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1983, pp. 17-22 e 145-146.

<sup>19</sup> Cfr. Antoine de Baecque, *cit.*, p. 27; Michel Jouve, *cit.*, p. 26.



a grotescas morfologias, evocativas dos *fabliaux*, dos terrores profundos e dos bestiários medievais<sup>20</sup>. Vejamos como exemplo demonstrativo, na Ilustração 2, a estranha alegoria, seguramente proveniente de meios adversos ao absolutismo, de um “gigante aristocrata” cuja cabeleira é formada por serpentes, e apresentando ainda orelhas asininas, dentes de cão e garras de tigre nos pés e mãos.



Ilustração 2 - Le Géant Iscariotte aristocrate.  
(águas-fortes coloridas, anónima; Coleção de Vinck, nº 3659)

Esta feição alegórica e supra-individual esteve muito presente na representação caricatural do início do processo revolucionário francês. São numerosas as estampas satíricas que preferem representar abstracta e genericamente o tipo colectivo do aristocrata enfatuado, do monge sensual, devasso, cúvido e glutão ou do injustiçado homem do Terceiro Estado. A revolução desencadeou, baseada na caricatura, uma verdadeira “campanha de desrespeito”, através da qual se almejaram derribar as formas de vida e os sistemas de valores do Antigo Regime. Tratava-se de fomentar a

<sup>20</sup> Cfr. Annie Duprat, *ob. cit.*, p. 15.

aceitação colectiva e consensual de novas regras e práticas, sendo estas apresentadas como aquisições definitivas de uma sociedade integralmente refeita. As imagens satíricas colocavam-se ao serviço de uma estratégia que tudo fazia para divulgar a ideia da caducidade irreversível e definitiva das práticas sociais anteriores<sup>21</sup>. Instalava-se, de alguma forma, uma inversão de perspectivas. Ora é sabido que um dos processos indutores do fenómeno cómico radica na súbita transposição de realidades, no câmbio inesperado de funções ou estatutos sociais, na troca surpreendente de cenários habituais, fomentando-se desta maneira a encenação de um “mundo ao contrário”<sup>22</sup>. É isto que se nos dá, por exemplo, numa gravura intitulada “A boa Justiça”, onde se vê uma mãe plebeia que amamenta uma criança, penhor do futuro da pátria, e se faz transportar às costas de uma aristocrata, sob as vistas compungidas de uma religiosa<sup>23</sup>.

Podemos portanto sustentar que uma boa parte da produção caricatural revolucionária foi, de início, programática. Tornou-se mais individualizada num segundo momento, não apenas por se considerar implicitamente que as massas já tinham interiorizado o essencial dos novos valores, mas também porque o embate político concreto obrigou à definição de alvos oponentes e bem referenciados. Aliás, esta exigência de individualização explica que os desenhadores do tempo, ao reportarem-se a figuras históricas intervenientes, não tenham recorrido a significativas alterações fisionómicas, ou seja, ao exagero inerente ao próprio conceito de *caricare*. É que, desconhecendo a esmagadora maioria da população as linhas do rosto dos protagonistas históricos, mesmo dos mais importantes, os caricaturistas tiveram de precaver-se das tentações de deformação cómica, para não correrem o risco de suscitar nos destinatários perplexidades de identificação.

Embora muito menos dispendiosas do que as gravuras com pretensões artísticas, as estampas caricaturais não se encontravam ao alcance de todas as bolsas. As mais cuidadas e bem gravadas podiam custar cerca de metade de um dia de trabalho de um pequeno artesão, tornando-se, por isso,

<sup>21</sup> Cfr. Claude Langlois, *ob. cit.*, p. 23.

<sup>22</sup> Cfr. Henri Bergson, *O riso. Ensaio sobre o significado do cómico*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, 2ª edição, pp. 72-74; Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1995, 2ª edição, pp. 28-31.

<sup>23</sup> Cfr. Annie Duprat, *ob. cit.*, p. 44.

apenas acessíveis a aristocratas, burgueses e mesteiros qualificados. Numa comparação certamente grosseira, poderemos afirmar que o preço de uma boa caricatura colorida equivaleria ao de um bom livro de hoje, em equidistância das edições de bolso e das de luxo. Aqueles que, devido a apertos económicos, as não podiam adquirir, gozavam, pelo menos, da magra compensação de as poderem ver nos mostruários das lojas das casas editoras, onde eram mostradas e periodicamente renovadas<sup>24</sup>.

Quando a temperatura revolucionária aqueceu, trazendo à tona os diferendos dos interesses e das vontades, os grupos em presença arregimentaram-se sob o comando de jornais com tendências distintas. Camille Desmoulins, o patriota revolucionário que muitos tomaram como exemplo, ligou o seu nome ao jornal *Les Révolutions de France et de Brabant*, logo surgido em 1789; mais tarde, em 1793, encorajou uma outra folha, *Le Vieux Cordelier*, ligada ao clubismo popular da época. As caricaturas que faziam a apologia da revolução estamparam-se sobretudo em jornais desta índole, devendo igualmente mencionar-se *Les Révolutions de Paris*, com idêntica orientação. O mais conhecido e laborioso editor de caricaturas revolucionárias foi o gravador Villeneuve, com abordagens próximas da sensibilidade jacobina. Outros existiam, ainda que menos notórios, como Basset e Chéreau<sup>25</sup>. A venda de uma parte das gravuras constituía o modo de vida de mercadores ambulantes, sendo a outra parte transaccionada por negociantes com estabelecimentos fixos, localizados, em regra, na margem esquerda do Sena. Curiosamente, os locais de venda das caricaturas pró-realistas iriam situar-se na margem direita do rio, especialmente no Palais Royal.

Que temas e figuras foram tratados pela caricatura revolucionária? Numa primeira fase, não estando ainda completamente dilaceradas a credibilidade e a reverência para com a monarquia, os desenhos trataram de formular uma crítica abstracta aos fundamentos da sociedade “antiga”. Assim, carregaram-se os traços sobre a preguiçosa opulência e sobre a insensibilidade social da nobreza, sobre a contradição entre os princípios

<sup>24</sup> Cfr. Michel Jouve, *ob. cit.*, pp. 41-44.

<sup>25</sup> Cfr. Gilbert Rozon, *Le Rire*, Toulouse, Éditions Milan, 1998, p. 40 e Claude Langlois, *ob. cit.*, p. 31.

teoricamente proclamados pelos homens e pelas mulheres da Igreja e as visíveis e censuráveis práticas dissonantes. Paralelamente, traçou-se uma visão trágica e desalentadora da plebe, que aparece, nas figurações gráficas, como espoliada, sujeita a toda a sorte de humilhações e desprezada nas formas mais elementares do seu direito à vida. Esta feição impessoal e genérica da imagem caricatural haveria de sofrer uma inversão quase completa quando o monarca e os seus familiares mais próximos decidiram tentar, na noite de 21 para 22 de Junho de 1791, uma fuga para fora das fronteiras de França. Tendo sido reconhecidos, foram presos em Varennes e reconduzidos debaixo de armas a Paris. A “fuga de Varennes” eliminou em definitivo a margem de boa-vontade com que ainda contava a realeza em meios revolucionários menos radicais. Luís XVI foi imediatamente acusado pela opinião pública adversa de conspirar contra o seu próprio país, tentando alcançar o solo de potências estrangeiras, consigo secretamente conluídas, para desferir, a partir delas, ataques militares fatais à nova ordem das coisas. A partir deste episódio, as caricaturas revolucionárias deixam de ser meramente programáticas e convertem-se em desenhos *ad hominem*. O rei irá ser apresentado como um ogre revoltante, cúbido e dado à bebida, dúplice nos seus comportamentos e incapaz, sequer, de vingar os seus brios de marido atraído. Maria Antonieta será representada como uma espécie de Messalina devassa, pouco exigente na escolha de parceiros sexuais e sobretudo em completo dissídio com os mais caros interesses da França. Por esta via se irá compondo o retrato pouco lisonjeiro da *austriaca*, labéu que a acompanhará até ao suplício da guilhotina. Atijam-se e incrementam-se os ataques contra os aristocratas emigrados, como Polignac ou o Conde d’Artois, tornando-se também mais ferozes os juízos, nomeadamente acerca de Mauri ou de D’Éprémessnil, chefes do “partido realista”.

Mas nem a evolução do processo político nem a intenção de satisfazer anseios colectivos se revelavam auspiciosas para o campo dos revolucionários. A Constituição de 1791, que iniciou a sua vigência já após a comoção nacional provocada pela “fuga de Varennes”, definiu os termos de uma difícil coabitação entre um poder legislativo formado por deputados oriundos de clubes em compita – como os *jacobinos* e os *feuillants* – e um poder régio enfraquecido e desprestigiado. Eram inúmeras as reticências que se faziam ouvir contra destacadas personalidades oficiais: o novo *maire* da cidade de

Paris, Pétion, via a sua legitimidade questionada por ter sido eleito por uma minoria de votantes; havia quem duvidasse da justiça com que os marechais Luckner e Rochambeau tinham alcançado os cumes da hierarquia militar, interrogando-se muitos sobre a eficácia e adestramento do exército francês; o novo ministro da Guerra, Narbonne, sofria as zombarias daqueles que o consideravam dotado de uma inteligência de passarinho; o chefe da Guarda Nacional, La Fayette, gozava da fama reservada a manobreadores ambiciosos, prontos a mudar de campo ao sabor das conveniências ou dos golpes casuais da sorte; a economia revelava a contínua e imparável depreciação dos *assignats*, cédulas monetárias com curso legal forçado em que se espelhavam as destituições de uma inflação galopante<sup>26</sup>.

Esta preocupante situação já merecera a mordacidade crítica de alguns desenhadores caricaturistas ingleses, como Isaac Cruikshank, James Gillray ou Thomas Rowlandson, que faziam as delícias dos emigrados realistas refugiados do outro lado da Mancha. Como estes emigrados definiam um mercado ávido e dispunham de significativos recursos económicos, algumas das gravuras foram legendadas em inglês e em francês. Muitos dos trabalhos destes caricaturistas deram resposta a encomendas que lhes eram dirigidas por grupos britânicos, inimigos do revolucionarismo francês. A *Crown and Anchor Society*, por exemplo, encarregou Rowlandson de executar várias destas gravuras<sup>27</sup>.

Mas agora, no momento exacto em que pareciam esmorecer os arroubos revolucionários em França, irá verificar-se a ofensiva das caricaturas desfavoráveis à revolução. O verão de 1791 rompeu as hostilidades, com o aparecimento em Paris do *Le Chant du Coq*, jornal mural indefectivelmente contra-revolucionário. Uma elementar contagem do número das caricaturas pró-realistas, estampadas em jornais dominados por esta facção, revela que o grosso da produção se concentrou entre Dezembro de 1791 e Maio de 1792, antecedendo a queda da monarquia. Temos nos jornalistas Gautier de Syonnet e Jacques Marie Boyer, mais conhecido por Boyer de Nîmes ou Boyer-Brun, os protagonistas cimeiros desta campanha. O primeiro ligou-se ao jornal *Le Petit Gautier*, tendo o segundo redigido anonimamente o *Journal*

<sup>26</sup> Cfr. Claude Langlois, *ob. cit.*, p. 41.

<sup>27</sup> Cfr. Georges Minois, *ob. cit.*, pp. 428-431 e Michel Jouve, *ob. cit.*, p. 30.

*Général de la France* e tendo sido também o responsável pelo aparecimento, em 1792, do *Journal du Peuple*. O livreiro-editor Michel Weibert difundiu largamente tal produção. Outros órgãos da imprensa que não podem ser omitidos no elenco das folhas defensoras do realismo foram o *Les Actes des Apôtres* e o *Journal de la Cour et de la Ville*.

Tais caricaturas contra-revolucionárias não possuem, em regra, a exuberância gráfica das suas congéneres do arraial oposto. Assumiam muitas vezes a forma de medalhões parecidos com vinhetas de livros, nas quais se inscreviam, mais no princípio do que depois, canções satíricas em voga. Podem apontar-se, como temas dominantes aí tratados, a apologia do tradicionalismo religioso católico, associada ao indignado repúdio pelo protestantismo, ao qual se assacam largas responsabilidades no aluimento das instituições antigas; o vertiginoso agravamento das condições económicas, apresentando-se o inflacionado *assignat* como a prova mais cabal desse descalabro; a ridicularização do exército francês, considerado como incapaz de resistir às ofensivas externas, e a minimização das respectivas chefias militares, entendidas como vaidosas, incompetentes e desmotivadas; o antiparlamentarismo, apresentado sob a forma de indignos e rapaces deputados; o anticonstitucionalismo, figurado através da Constituição de 1791, a qual se define como o produto de um parto monstruoso de mais de dois anos e se designa como a *targetine* ou filha do deputado Target, legista verboso; o arbítrio de uma Justiça sectária, cruel e cruenta, dada a ímpetus selvagens e a canibalismos cegos, etc., etc..

É interessante sublinhar que foram diferentes os momentos em que cada um dos campos em presença considerou a oportunidade da apresentação de colectâneas de caricaturas. Tais momentos tendem a identificar ou a reconhecer cumes de cansaço ou até de esgotamento de certos projectos colectivos. Só então surge a necessidade de inventariar ou de recapitular. Ora, o momento dos inventários ou das recapitulações surgiu mais cedo no bastião revolucionário do que no reduto da contra-revolução. Foi por meados de 1791 que Villeneuve publicou a *Collection Générale des Caricatures de la Révolution Française* e que surgiram os *Tableaux de la Révolution Française*, com texto de Fauchet e desenhos de Prieur. Mas só um ano depois irá aparecer, sob a responsabilidade do realista Boyer de Nîmes, a *Histoire des Caricatures de la Revolte des Français*, publicação periódica

que apresentava a particularidade de inserir em cada número uma caricatura realista ao lado de uma outra revolucionária. Assim se simulava uma aparência de neutralidade, inexistente no concreto, dadas as fortes simpatias monárquicas do jornalista. Também o inglês Francis Grose publicou, ao tempo, umas *Rules for Drawing Caricatures*, tentativa ainda tateante de codificação das regras a que se submetia esta produção<sup>28</sup>.

Com a radicalização dos acontecimentos, as caricaturas e os ataques escritos ficaram sujeitas às prevenções e prescrições da censura. Um decreto, de 21 de Julho de 1792, cominou várias restrições e sanções em relação aos libelos e às caricaturas; na primavera de 1793 surgiu um outro, de teor muito mais severo, que impunha drásticas punições – podendo chegar-se à imposição da pena de morte – a “todos os que provocassem pelos seus escritos o assassinato ou a violação das propriedades”<sup>29</sup>. É evidente que tais disposições reduziram ao silêncio e à inacção o campo realista. Mas o patriotismo revolucionário continuou a servir-se das caricaturas como uma das poderosas armas dissuasoras. As tarefas de propaganda eram geridas sobretudo pelo Comité de Salvação Pública, que dispunha de avultados fundos secretos para o efeito. Este Comité quis contar com poetas e artistas para aquilo que era, em seu entender, o “esclarecimento do povo”. Em Setembro de 1793, considerando a caricatura “uma espécie de escrita falada e colorida que convinha maravilhosamente aos iletrados”, tratou de pedir ao já famoso pintor Jacques-Louis David que empregasse “os seus talentos e os meios que estão em seu poder para multiplicar as gravuras e as caricaturas que podem acordar o espírito público e fazer sentir quanto são atroz e ridículos os inimigos da liberdade e da república”<sup>30</sup>. Pretendia-se, sobretudo, replicar aos ataques vindos do outro lado da Mancha, mediante o desenvolvimento de toda uma lógica anti-britânica. Além de David, foram igualmente instados outros artistas, como Mailly, Dubois, Dupuis e Naigeon, para colaborar na campanha propagandística. A tiragem média de cada uma das estampas satíricas então executadas elevou-se a cerca

<sup>28</sup> Cfr. Claude Langlois, *ob. cit.*, pp. 15-19.

<sup>29</sup> Cfr. Antoine de Baecque, *ob. cit.*, p. 37.

<sup>30</sup> *Idem*, pp. 34-35.

de mil exemplares, número deveras elevado, ao tempo, para mercadorias deste jaez.

Só em 1796 será inventado um novo processo de reprodução das gravuras, a litografia, momento importante na história das artes gráficas. A glória do feito pertenceu, como já foi dito, a Aloys Senefelder. O custo da produção das estampas desagravou-se, uma vez que o artista passou a poder dispensar o gravador, dominando por si próprio todo o processo de reprodução. Outra consequência favorável adveio da maior rapidez de tiragem. Senefelder reconhecia, em 1809, que o seu invento tornara o desenho extraordinariamente barato. Tal passo foi, por isso, fundamental. Com ele se inaugura, verdadeiramente, a democratização da imagem, depois prosseguida com a técnica de gravura sobre madeira e com a zincografia. Este primeiro avanço foi assinalado por Gustave Flaubert, ao declarar, na sua *Educação Sentimental*, que a litografia equivalia, na sociedade oitocentista, à “delícia do burguês”<sup>31</sup>.

Deste impulso inicial iria resultar a “sociedade da imagem” dos nossos dias. Omnipresente nos espaços público e privado, disseminada pelos campos e estradas sob a forma de cartaz publicitário, invasora dos lares e escritórios sob a metamorfose do quadro ou do retrato, sacralizada em ministérios, em gabinetes públicos, em avenidas e em jardins através da estatuária decorativa ou comemorativa, devolvida ao deleite visual do lazer através do cinema e à informação noticiosa através da televisão, tornada interactiva e virtual através dos novíssimos *media*, aplicada ao combate cívico, à conquista do eleitorado e à defesa de projectos colectivos de vida através do “desenho político de imprensa”<sup>32</sup>, a imagem impõe as suas formas de imperialismo a tudo o que a cerca, numa plétora sob a qual lateja a sua glória ou a sua paixão.

<sup>31</sup> Gustave Flaubert, *L'Éducation Sentimentale*, Paris, Folio, 1988, p. 43.

<sup>32</sup> A expressão é de Christian Delporte, sendo também adoptada por René Rémond in “Préface” à obra de Delporte, *Les Crayons de la Propagande*, cit., p. 6.