Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Mestrado

A comédia satânica de Honoré Daumier:

a caricatura política na aurora da comunicação de massas

Pollyana Ferreira Rosa

São Paulo

2014

Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Mestrado

**A comédia satânica de Honoré Daumier:
a caricatura política na aurora da comunicação de massas**

Pesquisa de Mestrado parcialmente financiada pela
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
– FAPESP (proc. nº 2011/5224-9)

Pollyana Ferreira Rosa

São Paulo

2014

Pollyana Ferreira Rosa

A comédia satânica de Honoré Daumier:

A caricatura política na aurora da comunicação de massas

Dissertação apresentada como exigência para
obtenção do grau de Mestrado no Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de
Comunicações e Artes - Universidade de São
Paulo.

Orientadora: Profa. Dra. Monica Tavares

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, desde que citada a fonte.

email: pollyrosa@gmail.com

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rosa, Pollyana Ferreira

A comédia satânica de Honoré Daumier:: caricatura política
na aurora de comunicação de massas / Pollyana Ferreira
Rosa. -- São Paulo: P. F. Rosa, 2014.
160 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Monica Tavares

Bibliografia

1. Caricatura 2. Política 3. Comunicação de Massas 4.
História da França sec. XIX 5. Consciência de classes I.
Tavares, Monica II. Título.

CDD 21.ed. - 700

NOME Pollyana Ferreira Rosa

TÍTULO A comédia satânica de Honoré Daumier: a caricatura política na aurora da comunicação de massas

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Pesquisa parcialmente financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (proc. nº 2011/5224-9).

APROVADO EM

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ **Instituição** _____

Julgamento _____ **Assinatura** _____

Prof. Dr. _____ **Instituição** _____

Julgamento _____ **Assinatura** _____

Prof. Dr. _____ **Instituição** _____

Julgamento _____ **Assinatura** _____

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Nedina e Luiz Carlos,
e meu irmão Luiz Eduardo, por todo o amor e o apoio incondicional.

Aos/às companheiros e companheiras de luta da Associação de Pós-graduandos/as da
USP, presenças importantes nos momentos alegres e nos difíceis.

A todos e todas amigos e amigas que passaram a fazer parte da minha existência nesses
últimos anos, uma experiência excepcional e de muito aprendizado.

A todas e todos que me estenderam a mão nos períodos mais conturbados.

À minha orientadora Monica Tavares, por me acolher e apoiar.

E às amigas queridíssimas sem as quais esse projeto talvez não se houvesse realizado:

Clara, Larissa, Tina, Tai, Paula, Natália.

Gracias, gracias, gracias!

*A luta de classes, que um historiador escolado em Marx tem sempre diante dos olhos,
é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não há coisas finas e espirituais.*

*Apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classes
de outra maneira que a da representação de uma presa que toca ao vencedor.
Elas estão vivas nessa luta como confiança, como coragem, como humor, como astúcia,
como tenacidade, e elas retroagem ao fundo longínquo do tempo.*

*Elas porão incessantemente em questão cada vitória que couber aos dominantes.
Como flores que voltam suas corolas para o sol, assim o que foi aspira,
por um secreto heliotropismo, a voltar-se para o sol que está a se levantar no céu da história.
Essa mudança, a mais imperceptível de todas, o materialista histórico tem que saber discernir.*

W. Benjamin, Tese IV, *Sobre o conceito de história*

RESUMO

Destacaremos nessa pesquisa alguns aspectos da obra de Honoré Daumier na França no período da Monarquia de Julho (1830-1848) e da Segunda República (1848-1851). Mais especificamente: como o artista analisou e representou o período de 1830-35 e seus principais personagens e acontecimentos, momento de luta política aberta graças à liberdade de imprensa e caricatura; aspectos da “estética antiburguesa” de Daumier diante da forte censura, de 1835 a 1848, nos casos do personagem Robert Macaire e de cenas de contraposição trabalhador x burguês; e, o personagem Ratapoil, alegoria da ideologia bonapartista, durante o curto espaço da República, 1848-1851. Dado que esse período é marcado pelo processo de formação da consciência de classe dos trabalhadores franceses, bem como pela difusão da litografia como meio de reprodução imagens – a partir de então aptas a comentar o cotidiano como a imprensa escrita –, sugerimos que a caricatura, cuja função seria mostrar “o outro lado” do que retrata, tenha se tornado uma das armas políticas em condições de influenciar não apenas os debates, mas a mobilização política. Pois, durante tal processo, Daumier não apenas tomou parte ao lado dos movimentos trabalhadores e republicanos de maneira coerente. Mais que isso, desenvolveu uma estética caricatural realista ao extremo – sem fundar-se na representação mimética. Uma caricatura realista no sentido de calcada nos acontecimentos históricos e na introdução, nas imagens, de elementos reais que remetem a tais fatos ou personagens recentes, e apresenta-se em imagens alegóricas de fácil leitura. Tal desenvolvimento da caricatura ter-se-ia dado no intuito de comunicar ideias e análises políticas de modo claro e preciso e, assim, tentar *inverter* as versões e discursos “oficiais”, ou ainda, “contra-comunicar”.

Palavras-chave: Honoré Daumier; caricatura; política; comunicação de massas; luta de classes, História da França séc. XIX, consciência de classe

ABSTRACT

This dissertation highlights aspect of the work of Honoré Daumier in France during the July Monarchy (1830-1848) and the Second Republic (1848-1851). Particular emphasis was placed on: how the artist analyzed and represented the period from 1830 to 1835, the main characters and events of these years, a time of open political struggle thanks to freedom of press and thanks to the use of caricature; aspects of the "anti-bourgeois aesthetic" of Daumier and its strong opposition to censorship from 1835 to 1848, with the character Robert Macaire and scenes of conflict between the bourgeoisie and the proletariat; and aspects of the character Ratapoil, an allegory of the Bonapartist ideology, during the short period of the Republic, 1848-1851. Considering the fact that this period is marked by the formation of class consciousness of the French workers as well as by the spread of lithography as a means of image reproduction -- henceforth fit to comment on daily life as the written press was -- it is suggested that caricature, which has the function of showing "the other side" of what it portrays, became one of the political weapons able to influence not only the political debates, but the political mobilizations. That is so because during such process Daumier not only took part alongside the workers movement and the Republicans, but he also developed a extremely realistic cartoon aesthetic -- not based in mimetic representational forms. His caricature was realistic in the sense that it was grounded in historical events and the use of real elements that made reference to events or characters of the time, and is presented in allegorical pictures of easy reading. This could be the result of the artist's intention to communicate ideas and political analyzes in a clear and precise manner, and thus invert "official" discourses and versions, or even "counter-communicate".

Keywords: Honoré Daumier; caricature; politics; mass media, French History 19th century, class struggle; class consciousness

LISTA DE IMAGENS

<i>Imagem 1 Romeyn de Hooghe, abertura do livro Le Triomphe royal [...] à la Haye, à l'honneur de Guillaume III [...], séc. XVII.</i>	15
<i>Imagem 2 William Hogarth, Characters and Caricaturas, abril 1743.</i>	16
<i>Imagem 3 Francisco de Goya Miren que grabes!, 1797-98. Publicado em Los Caprichos, 1799.</i>	17
<i>Imagem 4 Jacques Callot, figura de capa do álbum Varie figure gobbi di lacopo Jacques Callot fatto in Firenze l'anno 1616. (Publicado ca.1621-1625). The Metropolitan Museum of Art, disponível em:</i>	
<i><http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/409922></i>	18
<i>Imagem 5 Honoré Daumier, sem título, publicada na Le Charivari em 22.10.1837.</i>	25
<i>Imagem 6 Honoré Daumier, Máscaras de 1831, Publicada em La Caricature, em 8 de março de 1832.</i>	32
<i>Imagem 7 Honoré Daumier, O passado, o presente, o futuro, 1834. Publicado em La Caricature, janeiro de 1834.</i>	33
<i>Imagem 8 Honoré Daumier, Le Rua Transnonain, o 15 de abril 1834, Publicado em l'Association Mensuelle, outubro de 1834.</i>	35
<i>Imagem 9 Honoré Daumier, Liberdade de Imprensa – Não toqueis nela!!, 1834. Publicado em L'Association Mensuelle, março de 1834</i>	52
<i>Imagem 10 Honoré Daumier, O Repouso da França, 1834. Publicado em La Caricature, agosto de 1834</i>	53
<i>Imagem 11 Atualidades. Ratapoil espalha a propaganda: – Se você ama sua esposa, sua casa, sua terra, sua vaca e bezerro, inscreva-se, você não deve perder um minuto... Publicado em Le Charivari, junho de 1851.</i>	60
<i>Imagem 12 Honoré Daumier, Gargantua, La Caricature, 16.12.1831</i>	63
<i>Imagem 13 Honoré Daumier LIBERTÉ DE LA PRESSE - NE VOUS Y FROTTEZ PAS!! (Liberdade de imprensa: não toqueis nela!!), Publicado em l'Association Mensuelle 03.1834</i>	73
<i>Imagem 14 Girard, F.s. Graveur, Hersent, L.. Peintre du modèle. Louis Philippe 1.er Roi des Français, gravura, 1831-1832. Uma imagem oficial do rei Luís Felipe, a título de comparação com as caricaturas.</i>	77
<i>Imagem 15 Honoré Daumier, Le passé, le présent, l'Avenir (O passado, o presente, o futuro), 1834, publicada em La Caricature, 9 de janeiro de 1834.</i>	77
<i>Imagem 16 Honoré Daumier, Récompense honnête aux électeurs obéissants.(Recompensa honesta a eleitores obedientes).La Caricature, 17.07.1834.</i>	77
<i>Imagem 17 Honoré Daumier, Repós de la France (Repouso da França), 1834.</i>	78
<i>Imagem 18 Anônimo, 1789-90.</i>	80

<i>Imagem 19 Anônimo, 1789-90.</i>	80
<i>Imagem 20 Honoré Daumier, Baissez le rideau, la farce est jouée, La Caricature, 11.09.1834.</i>	84
<i>Imagem 21 Honoré Daumier, Celui-là, on peut le mettre en liberté! il n'est plus dangereux, La Caricature, 11.09.1834.</i>	84
<i>Imagem 22 Honoré Daumier, Dieu mène la France, Le Charivari, 16.09.1834.</i>	85
<i>Imagem 23 Honoré Daumier, Rua Transnonain, o 15 de abril 1834, Publicado por l'Association Mensuelle, outubro de 1834.</i>	89
<i>Imagem 24 Très bien! très bien! vous vous êtes parfaitement conduits! l'on va vous diriger sur Beaulieu, sur Poissy, sur Bicêtre, je suis content de vous. La Caricature, 6.11.1834.</i>	94
<i>Imagem 25 Moderne Galilée. Et pourtant elle marche. (O Galileu moderno. E mesmo assim ele marcha, se move), La Caricature, 6.11.1834.</i>	95
<i>Imagem 26 Principal acteur d'un Imbroglia-tragi-comique Principal ator dum Imbróglio tragicômico, Le Charivari, 29.03.183.</i>	95
<i>Imagem 27... Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre(Você tem a palavra, explique-se, você é livre) La Caricature 14.05.1835</i>	96
<i>Imagem 28 Honoré Daumier e Charles Philipon, Bertrand, j'adore l'industrie... La Caricature, 28.08.1834</i>	103
<i>Imagem 29 Honoré Daumier, Petits! petits! petits! ... venez! venez! venez! venez donc Dindons!, La Caricature, 27.11.1834</i>	104
<i>Imagem 30 Honoré Daumier, PROUDHON. Apôtre du socialisme, ennemi de la propriété et son destructeur breveté (sans garantie du gouvernement). Le Charivari, 06.01.1849</i>	107
<i>Imagem 31 Honoré Daumier e Charles Philipon, Robert-Macaire Médecin.</i>	108
<i>Imagem 32 Honoré Daumier e Charles Philipon Robert-Macaire Avocat. Mon cher Bertrand, donne moi cent écus, je te fais acquitter d'emblée. – J'ai pas d'argent. – Hé bien donne moi 100F - pas le sou - tu n'as pas dix francs?.... pas un liard! alors donne moi tes bottes je plaiderai la circonstance atténuante. Le Charivari 25.10.1836.</i>	109
<i>Imagem 33 Honoré Daumier e Charles Philipon, C'est tout de même flatteur d'avoir fait tant d'élèves !....Mais c'est embêtant, y en a de trop, la concurrence tue le commerce et pour peu que ça continue nous serons</i>	110
<i>Imagem 34 Honoré Daumier e Charles Philipon, Robert-Macaire. – Je ne sais pas ce qu'on peut trouver d'amusant à toutes ces bêtises là.... – Bertrand, je ne vois pas ce qu'on y trouve de piquant... - Robert-Macaire, C'est dégoûtant ! C'est calomnier la société.... – Bertrand, La gendarmerie ne devrait pas souffrir de pareils</i>	

<i>coquins !.... Robert-Macaire, De qui parlez-vous, imbécile ?..... – Bertrand, Je parle des caricaturistes.... –</i>	
<i>Robert-Macaire, A la bonne heure !!! Le Charivari em 22.10.1837</i>	112
<i>Imagem 35 Honoré Daumier e Charles Philipon Monsieur Daumier, votre série des Robert-Macaires est une chose charmante !... C'est la peinture exacte des voleries de notre époque Le Charivari 08.04.1838. ____</i>	113
<i>Imagem 36 Honoré Daumier, Sont-ils fade! . . . regarde donc comme ils s'en sauvent! . . . ce que c'est de ne pas vivre dans une chose!!! . . . Mes petits amours, quand vous repasserez faudra prévenir, on vous brûlera des pastilles du Sérail. . . .Le Charivari 14.07.1839.</i>	117
<i>Imagem 37 Honoré Daumier, Fichtre!... que ces êtres-là sont sciant!... Puxa! Que seras irritantes! Le Charivari 1.11.1839</i>	118
<i>Imagem 38 Honoré Daumier, Un dernier bain! O último banho! Le Charivari, 07.06.1840. ____</i>	120
<i>Imagem 39 Honoré Daumier, Ouvrier et Bourgeois. Não publicada oficialmente, 1848. ____</i>	122
<i>Imagem 40 Honoré Daumier, Dernier conseil des ex-ministres (Última reunião dos ex-ministros). 9.03.1848.</i>	125
<i>Imagem 41 Gustave Le Gray, Portrait de Louis-Napoléon Bonaparte en Prince-Président 1852. Apresentamos a fotografia de Luís Napoleão a título de comparação com o personagem Ratapoil ____</i>	129
<i>Imagem 42 Honoré Daumier, Ratapoil faisant de la propagande. (Ratapoil espalha a propaganda – Se você ama sua esposa, sua casa, sua terra, sua vaca e bezerro, inscreva-se, você não deve perder um minuto...) Le Charivari, 15.06.1851. ____</i>	130
<i>Imagem 43 Honoré Daumier, UN JOUR DE REVUE. RATAPOIL ET SON ÉTAT-MAJOR. - Vive l'Empereur! Le Charivari, 01.07.1851. ____</i>	132
<i>Imagem 44 Honoré Daumier, Nouveau joujou dédié par Ratapoil aux enfants des Décembristes. Le Charivari, 16.10.1851. ____</i>	133
<i>Imagem 45 William Hogarth, Credulidade, Superstição e Fanatismo, 1761. ____</i>	137
<i>Imagem 46 Jean Louis Bezaud, La France defend la Charte - Juillet 1830, de 1835. ____</i>	146
<i>Imagem 47 François Edouard Picot, La Verite, Accompagnée de la Justice et de La Sagesse, protegeant la France contre l'Hypocrisie, le Fanatisme et la Discorde, de 1835</i>	147

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Sobre as origens e desenvolvimento da sátira gráfica	13
Conceito de caricatura no Século XIX	19
Uma linguagem de <i>inversão</i>	21
O contexto histórico	22
A comédia satânica de Daumier	23
CAPÍTULO I – O impacto da circulação urbana da caricatura no comentário político e social	25
1.1. A Litografia	27
1.2. Imprensa e caricatura na França	30
1.3. A imprensa satírica na França	32
1.4. Caricatura política e censura	37
1.5. Caricatura já é ação, não liberdade de expressão	38
CAPÍTULO II – A Comédia Satânica de Daumier	43
2.1. Revolução de 1848 e consciência de classe trabalhadora em Marx	43
2.1.1. Acerca da Revolução de 1848 na França	43
2.2. Sobre a obra de Daumier	49
2.2.1. Argan: Não se pode separar o artista do militante político	49
2.2.2. Dolf Oehler: Estética antiburguesa	50
2.2.2.1. Sobre a imagem do burguês	50
2.2.3. T.J.Clark: As imagens da República	56
2.3. A comédia satânica de Daumier	60
2.3.1. 1830-35: A luta política aberta	61
2.3.2. O processo de autoconscientização de classe do proletariado francês na caricatura de Daumier	64
2.3.3. As cenas da repressão e a denúncia do Rei como representante da classe burguesa	75
2.3.4. 1835-48: A luta política “subterrânea”	96
2.3.4.1. Os cento e um Robert Macaire	101
2.3.4.2. As cenas de oposição entre burguês e trabalhador	115
2.3.5. 1848-52: O personagem Ratapoil como alegoria do bonapartismo	126
CAPÍTULO III Alegoria “Realista”?	136
3.1. Alegoria e realismo	136
3.1.1. Alegoria “realista”?	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	150

INTRODUÇÃO

No artigo *Eduard Fuchs: Historiador e Colecionador*, publicado originalmente em 1937, Walter Benjamin aponta como uma das principais contribuições desse “pioneiro da análise materialista da arte”¹ a atenção aos aspectos tecnológicos da produção artística, sobretudo ao desenvolvimento das técnicas de reprodução de imagens. Colecionador de imagens satíricas, Fuchs propôs que a caricatura era, essencialmente, uma arte que só poderia existir se reproduzida e distribuída em escala. Nas palavras de Benjamin:

A caricatura, diz ele, é arte de massas. Não há como existir qualquer caricatura sem distribuição massiva de seus produtos. Distribuição em massa significa distribuição a custos baixos.²

A dedução seguinte de Fuchs, apresentada por Benjamin, parece-nos contestável: a Antiguidade não teria conhecido a caricatura pela falta de meios baratos de reprodução de imagens – pois demasiado focada na técnica de reprodução. Entretanto não invalida, a nosso ver, a relevante conexão proposta por Fuchs entre caricatura e circulação de massa, que interessa-nos por ter duas implicações a serem desenvolvidas nesse trabalho.

Em primeiro lugar pois, se consideramos equivocada tamanha ênfase na tecnologia, a inclusão da questão técnica na análise parece-nos essencial para que compreendamos a caricatura francesa da primeira metade do século XIX e especialmente a de Honoré

¹ BENJAMIN, W. “Eduard Fuchs: Collector and Historian”. *New German Critique*, n. 5 Spring 1975, p. 27–58. Duke University Press, 2010. p.27.

² BENJAMIN, W. “Eduard Fuchs: Collector and Historian”. *New German Critique*, n. 5 Spring 1975, p. 27–58. Duke University Press, 2010. p.57.

Daumier, nosso objeto. Dado que, como observou Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-6), a litografia, desenvolvida na virada do século XVIII para o XIX, representou uma nova fase da reprodução técnica de imagens, tendo propiciado à caricatura comentar os acontecimentos políticos e cotidianos tal como a imprensa - por meio de publicações periódicas, semanais e mesmo diárias. E com uma vantagem sobre ela: a imagem pode, muitas vezes, ser compreendida sem que se saiba ler.

Em segundo, porque entendemos que a descrição de Fuchs incorpora um fundamento da sátira gráfica que se difundia pela Europa a partir do século XVII: a técnica demanda o público a cumprir sua função essencial: extrair da *deformação* ou do exagero humorísticos a “verdade” e”, o “caráter” ocultos pelas aparências e discursos.

Sobre as origens e desenvolvimentos da sátira gráfica

A caricatura, entendida como técnica de deformação de um modelo com fins satíricos, foi desenvolvida por Annibale Carracci (1560-1609) na Itália, a partir de estudos de “tipos” populares, observados na cidade de Bolonha. A ideia central por trás da técnica era apresentar uma imagem mais “verdadeira” de uma pessoa por meio da deformação de certos aspectos de sua fisionomia. Eis uma das primeiras tentativas de conceituar artisticamente a caricatura, por Carracci:

A tarefa do caricaturista não é a mesma do artista clássico? Os dois vêem a verdade final por baixo da superfície da mera aparência exterior. Os dois tentam ajudar a natureza a realizar seu plano. Um pode lutar para visualizar a forma perfeita e executá-la em sua obra, o outro luta para alcançar a deformidade perfeita, e assim revelar a essência de uma

personalidade. Uma boa caricatura, como toda obra de arte, é mais verdadeira à vida que a própria realidade.³

Data da mesma época a difusão pela Europa de charges, cujo contraste com a noção de caricatura reside apenas na inexistência de deformação da imagem para obter-se o efeito cômico. Podemos citar como um dos precursores da charge o holandês Romain De Hooghe (1645-1708), artista e proprietário de uma oficina de gravuras. As relativamente grandes tiragens para a época circulavam entre as cortes esclarecidas europeias em gravuras avulsas ou compondo livros. O chargista pioneiro produziu mais de 3,5 mil gravuras, entre as quais representações de grandes acontecimentos históricos, ataques políticos satíricos e algumas caricaturas do povo com distorção da imagem. Entre as mais conhecidas imagens satíricas de De Hooghe estão aquelas executadas em apoio a William de Orange (William III of England, 1650 -1702), contra a França e o “rei-sol” Luís XIV (1638-1715). (img. 1)

³ FEAVER, 1981, pp. 21-23 *apud* NERY, 2006, p. 29.

Imagem 1 Romeyn de Hooghe, abertura do livro *Le Triomphe royal [...] à la Haye, à l'honneur de Guillaume III [...]*, séc. XVII.

A imagem trata da entrada de Willelm III da Inglaterra em La Haye, a 5 fevereiro de 1691, durante a Guerra dos Nove Anos (1688–97), uma vitória sobre a França. Note-se que a França é representada como um pequeno dragão com cabeça de galo, o símbolo do povo francês, sob o pé direito do rei da Inglaterra. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet. Disponível em <http://www.purl.org/yoolib/inha/12282>.

Faz-se necessário registrar que, se a sátira gráfica – ou seja, que fundamenta-se no cômico com vias a expressar “o outro lado” do tema – surgiu apenas no século XVII, outros tipos de gravuras circulavam a partir de pelo menos o século XV. Tais imagens tratavam de temas de costumes, políticos e religiosos, e eram, num primeiro momento, xilogravuras (madeira); depois, gravuras em metal, a partir das técnicas água-forte e água-tinta, que proporcionavam maior precisão e gradações de cinza.

Na Inglaterra setecentista, William Hogarth (1697-1794) via a distorção da caricatura como algo monstruoso, uma degradação a ser combatida como a degradação moral, principal tema de suas *Modern Moral Subjects*, tornadas públicas a partir de 1731. Dessa posição, é notória a gravura *Characters and Caricature* (1743) (Imagem 2), na qual o artista empenhou-se para expor a diferença entre sua técnica artística

satírica edificante e a caricatura. Não obstante, o inglês é considerado pelo historiador da arte E. Gombrich o criador da caricatura artística - especialmente por introduzir a experimentação formal da caricatura à pintura, o que abriria caminho para as explorações da arte moderna. De todo modo, Hogarth era proprietário de uma oficina de impressão, tendo ele próprio gravado e publicado suas águas-fortes - método bem mais dispendioso, porém mais preciso que a xilografia. As gravuras eram geralmente cópias de suas séries de pinturas.

Imagem 2 William Hogarth, *Characters and Caricatures*, abril 1743.

Do lado esquerdo, Hogarth desenha tipos, “expressões” humanas em contraposição às caricaturas, em que estas são levadas ao grotesco, abaixo, à direita. The Metropolitan Museum of Art, disponível em <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/392594>>

Já na Espanha, Francisco de Goya (1746-1828) escolheu a caricatura para comentar aquela que figurava entre as mais obscurantistas cortes da Europa. No álbum de oitenta gravuras *Os Caprichos* (1799), Goya, leitor dos iluministas, expunha criticamente todas as camadas da sociedade espanhola por meio da distorção ao nível do grotesco.

Contrapunha ao “belo ideal” iluminista uma “realidade do feio”⁴ (*Imagem 3*). Eram produzidas em técnicas de água-forte e água-tinta e retocadas com bico de pena. Da primeira tiragem, de 300 cópias, apenas quatro haviam sido vendidas 14 dias depois, quando o artista recolheu-as, temendo acusações da Santa Inquisição.

Imagem 3 Francisco de Goya *Miren que graves!*, 1797-98. Publicado em *Los Caprichos*, 1799.

Na França, as imagens do gravurista Jacques Callot (c. 1592-1635) demonstram que a caricatura fora experimentada ao menos desde o início do século XVII. (*Imagem 4*) Entretanto, a grande maioria das impressões tratavam de temas bíblicos ou de acontecimentos históricos recentes. À corte francesa, relata-se que a caricatura foi apresentada por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), em 1665, quando o artista italiano

⁴ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 40.

esteve em Paris e propôs-se a caricaturar o rei Luís XIV. Como não havia conhecimento a respeito da técnica, teria sido essa a explicação: “eram retratos que faziam aparecer o feio e o ridículo”⁵, criados apenas para o divertimento.

Imagem 4 Jacques Callot, figura de capa do álbum *Varie figure gobbi di Iacopo Jacques Callot fatto in Firenze l'anno 1616*. (Publicado ca.1621-1625). The Metropolitan Museum of Art, disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/409922>>

No século XVIII, a sátira gráfica aparece em duas entradas na *Encyclopédie*, obra de grande influência nos círculos de intelectuais “esclarecidos” europeus, publicada entre 1765 e 1772 pelos franceses Denis Diderot (1713-1784) e Jean-Baptiste D'Alembert (1717-1783). Tratam-se de *Caricatura* e *Charge*. A caricatura é algo vulgar, descrita como uma forma de charge que lança mão da deformação grotesca, à qual deve-se permitir um artista apenas por libertinagem. Já a charge é entendida como técnica artística, cuja definição centra-se no uso do “ridículo” para revelar algo oculto por “preconceito real ou de opinião já existente”. Vejamos:

CARICATURA, s.f. (Pintura) A palavra francesa vem do italiano caricatura, e é o que se chama também de charge. Aplica-se principalmente a figuras grotescas e extremamente desproporcionadas,

⁵ MINOIS, George. *História do Riso e do Escárnio*, 2003, p.433.

seja no todo, seja nas partes que um pintor, um escultor ou um gravador realizaram intencionalmente para se divertir e fazer rir. Callot foi excelente no gênero. Mas há um pouco de burlesco tanto em pintura como em poesia; é uma espécie de libertinagem da imaginação que só se pode permitir apenas para diversão.

CHARGE, (Pintura e Belas Letras) é a representação sobre tela ou papel, por meio de cores, de uma pessoa, de uma ação ou mais geralmente de um tema, na qual a verdade e a semelhança exatas são alteradas apenas pelo excesso de ridículo. A arte consiste em desmanchar o preconceito real ou de opinião já existente, e levá-lo, pela expressão, até um ponto de exagero no qual, entretanto, ainda se reconheça a coisa, e além do qual não a reconheçamos mais; aí a charge é a mais forte possível.⁶

O conceito de caricatura no século XIX

Por volta do fim do século XVIII, a diferenciação entre caricatura e charge não parecia mais importante. Com o início do que tornar-se-ia uma tradição de compêndios sobre a caricatura, a polêmica contra a distorção deu lugar à generalização: toda imagem de toda época cuja descrição pudesse encaixar-se entre a deformação grotesca e o ridículo era vista como caricatura. Os primeiros tratados apresentavam-na como mera ilustração, geralmente ingênua, de eventos históricos e costumes populares.

Dentre outros, debruçaram-se sobre o tema o francês Jules Champfleury (1820-1889), com a série de cinco volumes *Histoire de la caricature*, da antiga à moderna, publicada entre 1865 e 1880⁷, e o inglês Thomas Wright (1810-1877) *History of Caricature*, de 1865. Nesses estudos, como nos anteriores, a caricatura era entendida de

⁶ DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. L., *Encyclopédie*, disponível em: <https://encyclopedia.uchicago.edu/> (inglês) e <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/> (francês).

⁷ *Histoire de la caricature moderne* (1865); *Histoire de la caricature antique* (1867); *Histoire de la caricature au Moyen Âge* (1870); *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration* (1877); *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue. Louis XIII à Louis XVI* (1880).

maneira generalista e interpretada como manifestação dos sentimentos populares sobre suas tradições e/ou os acontecimentos históricos⁸.

Entrementes, de 1855 a 1857, Charles Baudelaire (1821-1867) publicou três textos sobre caricatura escritos a partir de 1844: *Da essência do riso, e de um modo geral, do cômico nas artes plásticas* (1855), *Alguns caricaturistas estrangeiros* (1857) e *Alguns caricaturistas franceses* (1857). Baudelaire propôs uma distinção entre a “caricatura artística” e a “jornalística”, efêmera, interessante apenas pelo fato histórico que representa. Escreveu Baudelaire:

[As caricaturas], das quais quero especialmente me ocupar, contêm um elemento misterioso, duradouro, eterno, que as recomenda à atenção dos artistas. Coisa curiosa e verdadeiramente digna de atenção é a introdução, mesmo nas obras destinadas a apresentar ao homem a sua própria fealdade moral e física, desse impalpável elemento do belo! E, coisa não menos misteriosa, esse espetáculo lamentável provoca nele uma hilaridade imortal e incorrigível.⁹

No escrito, Baudelaire propõe, para analisar a caricatura artística, as categorias cômico significativo e cômico absoluto. O cômico significativo constituía-se numa imagem construída sob a dualidade “a arte e a idéia moral”; já o absoluto, de caráter “uno”, em que o cômico manifesta-se imediatamente, referia-se ao cômico grotesco ou inocente. Ambos os tipos de cômico não seriam excludentes na obra de um artista, mas interpenetráveis¹⁰. A obra de Daumier, para Baudelaire, era essencialmente significativa. Interessa-nos aqui apontar que Baudelaire propõe uma nova descrição da

⁸ NERY, Laura Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2006, p.24.

⁹ BAUDELAIRE, Charles. (Támen, Pedro. org.) *A Invenção da Modernidade*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006. p. 31-32

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. (Támen, Pedro. org.) *A Invenção da Modernidade*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006. pp. 46-7.

caricatura, sem, contudo, deixar de referir-se à função de revelar o que é dissimulado, nas suas palavras “apresentar ao homem a sua própria fealdade moral”.

Uma linguagem de *inversão*

A descrição das linguagens e técnicas da caricatura interessa-nos aqui sobretudo para que possamos entendê-la como técnica de *inversão*, partindo da acepção de Dolf Oehler em *Quadros Parisienses: estética antiburguesa 1830-1848* (1979). O autor sustenta que os modos discursivos literários que extraem de si a *inversão*, ou seja, atuam dialeticamente, expondo o contrário, o outro lado daquilo que tematizam, são convenientes ao embate político. Pois operam de modo similar ao materialismo histórico. Nas palavras de Oehler:

Uma vez que o dinheiro, como conceito vivo e efetivo de valor de todas as coisas, confunde e mistura, a confusão e a mistura universal de todas as coisas – portanto o mundo às avessas – é a confusão e a mistura de todas as qualidades naturais e humanas”, afirma Marx. Disso poderíamos deduzir a seguinte diretriz básica de uma estética moderna e contemporânea: a inversão da distorção, pela qual poderão se impor todos os modos discursivos que extraem a inversão de si próprios, a exemplo do que, na realidade, cabe à dialética histórica fazer: ironia, paródia, sarcasmo, estranhamento, satanismo etc ¹¹.

Portanto, segundo as acepções supracitadas, a sátira gráfica, - seja por meio da distorção da forma ou do ridículo – opera também por meio da dialética da *inversão*: tenciona expressar o "real" caráter de uma pessoa, dissimulado pelas aparências e discursos, ou contra-informação, outra versão dos acontecimentos, em oposição às

¹¹ OEHLER, *Quadros Parisienses*. 1997, p.158.

interpretações dominantes. Mostra-se, assim, uma boa “ferramenta” estética para a luta política.

O contexto histórico

Tal função da caricatura parece ter-se evidenciado útil e, pode-se dizer, até certo ponto eficaz, no período de grande efervescência política de que nos ocupamos, a França de 1830 a 1851. O historiador Eric Hobsbawn descreve o ano de 1830 como o da vitória definitiva da burguesia sobre a aristocracia na Europa Ocidental, e do aparecimento da classe trabalhadora como uma "força política autoconsciente e independente"¹².

Na França, 1830 foi marcado pela Revolução de Julho, a qual derrubou a Restauração dos Bourbon, na figura do rei Carlos X (1757-1836), e levou ao poder o “rei burguês”, da casa orleanista, Luís Filipe (1773-1850). A liberdade de expressão e imprensa foi estabelecida na Constituição, permitindo liberdades à imprensa, ao teatro e à caricatura. No mesmo ano, surgiu a primeira revista satírica a publicar caricaturas regularmente: a *La Caricature*, de Charles Philipon (1800-1861).

O fortalecimento de movimentos de trabalhadores e republicanos (que tinham várias intersecções) deixou as autoridades em pânico, e, entre 1834 e 1835, foram aprovadas as mais duras leis de imprensa e associação da Monarquia de Julho, que restabeleciam a censura e limitavam drasticamente os direitos de reunião e associação política. Houve, até 1848, um arrefecimento nas mobilizações abertas contra o governo, contudo também deu-se a proliferação de sociedades secretas e publicações ilegais.

¹² HOBBSBAWM, Eric J., A Era das Revoluções 1789-1848, trad. M. T. Lopes Teixeira e M. Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p.162.

Em 24 de fevereiro de 1848, o proletariado e a burguesia unidos pela bandeira republicana derrubaram o rei Luís Felipe e instauraram a Segunda República Francesa, restabelecendo a liberdade de imprensa e da caricatura e o voto universal. Não tardariam a mostrar-se contraditórios os interesses das duas classes e, no dia 23 de junho os trabalhadores insurgiram-se contra os rumos da nova república, que os excluía do processo político e desprezava suas demandas.

Descrito como o “trauma de junho de 1848”, nos dias seguintes, ao menos 3 mil trabalhadores insurgentes foram fuzilados e outros 15 mil exilados sem julgamento. Para Marx, as jornadas de junho marcaram a completa clivagem social, a clara oposição entre as classes burguesa e trabalhadora.

A república vivia em estado de sítio quando, em 10 de dezembro daquele ano, Luís Napoleão Bonaparte (1808-1873), sobrinho de Napoleão, foi eleito presidente com apoio do Partido da Ordem¹³. Em pouco tempo, estava instaurada uma ditadura que culminou com a supressão do sufrágio universal, em maio de 1850. Em 1851, pouco antes de encerrado seu mandato presidencial, Luís Napoleão executou um golpe de estado e no ano seguinte instituiu-se o Imperador Napoleão III.

A comédia satânica de Daumier

Destacaremos nessa pesquisa alguns aspectos da obra de Daumier no referido contexto. Mais especificamente: como o artista analisou e representou o período de 1830-35 e seus principais personagens, momento de luta política aberta graças à liberdade de imprensa e caricatura; aspectos da estratégia de Daumier diante da forte

13 Aliança de monarquistas legitimistas (representantes da aristocracia rural e do alto clero) e orleanistas (representantes da aristocracia financeira e da alta burguesia) e bonapartistas.

censura, de 1835 a 1848, a que Oehler chama “estética antiburguesa”, sobretudo o personagem Robert Macaire e as cenas de contraposição trabalhador x burguês; e o personagem Ratapoil, metáfora da ideologia bonapartista, durante o curto espaço da República, 1848-1851.

Passamos por todas essas questões para sugerir que a caricatura teria encontrado, só a partir do início do século XIX, o meio de reprodução que atenderia de fato à sua demanda por distribuição em massa, a *litografia*. Pois a técnica, de precisão similar à do desenho a lápis, permite, como vimos, não apenas a distribuição a custos relativamente baixos, mas também que as imagens comentem os fatos políticos na mesma periodicidade da imprensa.

Assim, no contexto histórico francês de que nos ocupamos, sugerimos que a caricatura teria se tornado uma das armas políticas do momento em condições de influenciar não apenas os debates, mas a mobilização política, no que a produção de Honoré Daumier destacou-se. Pois, como buscaremos evidenciar, durante o processo de formação da autoconsciência de classe dos trabalhadores franceses, Daumier não apenas tomou parte ao lado de seus movimentos de maneira coerente. Mais que isso: desenvolveu uma estética que lança mão de um realismo não mimético – uma caricatura realista no sentido de calcada nos acontecimentos históricos – que apresenta-se em imagens alegóricas. Tal desenvolvimento da caricatura ter-se-ia dado no intuito de comunicar ideias e análises políticas de modo claro e preciso e, assim, tentar *inverter* as versões e discursos “oficiais”, ou ainda, “contra-comunicar”.

CAPÍTULO 1 – O impacto da circulação urbana da caricatura no comentário político e social

Imagem 5 Honoré Daumier, sem título, publicada na *Le Charivari* em 22.10.1837.

Robert-Macaire. – Je ne sais pas ce qu'on peut trouver d'amusant à toutes ces bêtises là.... – Bertrand, je ne vois pas ce qu'on y trouve de piquant... – Robert-Macaire, C'est dégoûtant ! C'est calomnier la société.... – Bertrand, La gendarmerie ne devrait pas souffrir de pareils coquins !.... Robert-Macaire, De qui parlez-vous, imbécile ?..... – Bertrand, Je parle des caricaturistes.... – Robert-Macaire, A la bonne heure !!!

Diante de uma vitrine repleta de caricaturas (img. 5), Robert Macaire, olhos arregalados e sobrancelhas franzidas, reclama com Bertrand, seu parceiro de vilanias: “Não sei o que se pode encontrar de engraçado em todas essas bobagens... Bertrand, não vejo o que se pode haver de picante...”. A que Bertrand responde: “Robert-Macaire, é

nojento! É calúnia contra a sociedade!”. Um grande aglomerado de pessoas observa as caricaturas que representam o próprio Macaire, entre as quais podem ver a mesma cena na imagem disposta ao centro da vitrine, bem acima dos protagonistas.

Os personagens Robert Macaire e Bertrand foram publicados de agosto de 1836 a novembro de 1838 no jornal satírico *Le Charivari*, com desenhos de Daumier e textos de Charles Philippon (1800-1861), jornalista e caricaturista. Foram alçados do teatro de comédia, no qual baseiam-se no mote do bandido “esperto”, de boa lábia, em contraste com o “idiota”, que é quem acaba sofrendo as consequências das vilanias de ambos.

A série de Robert Macaire representou a tentativa de Daumier e Philippon seguirem com a crítica política de modo disfarçado, em período de grande restrição à imprensa e sobretudo à caricatura. Ela estava proibida de tematizar o rei e as autoridades do governo e comentar os julgamentos e os debates da Assembleia, por exemplo. Macaire representava, na caricatura, a burguesia financista e os golpes e trapaças atribuídos a ela, e tornou-se bastante popular.

Trataremos de Macaire mais adiante, no capítulo 2. Interessa-nos agora, naquela caricatura de 1838, mais que a condenação explícita da burguesia financista – representada pelos personagens – a cena de fundo. A vitrine diante da qual apinham-se observadores. Essa era uma das formas de “consumo” público da caricatura: todas as imagens publicadas por Philippon, diretor dos principais jornais satíricos do período, eram publicadas na vitrine da editora, no centro cultural de Paris.

Na verdade, tal exposição era a regra, inúmeros estabelecimentos como cafés e livrarias também expunham as imagens. Além disso, elas também podiam ser vistas e comentadas em reuniões de sociedades literárias e clubes de leitura. Ou seja: não era necessário comprar uma edição do *Le Charivari*, que tinha na época uma tiragem de cerca de 2,7 mil exemplares, para ter-se acesso às suas imagens. O que implica que a

circulação de caricaturas devia ser bem mais impactante que a tiragem pode fazer parecer.

As principais condições necessárias para o afloramento da caricatura naqueles anos parecem-nos relacionadas especialmente a três aspectos. A impressão litográfica, que permitiu ao desenho comentar os acontecimentos políticos com o mesmo “frescor” característico da imprensa. A linguagem da caricatura, por suas peculiaridades: demandar ser posta em público; constituir-se uma linguagem de inversão, por meio da qual pode-se extrair o contrário daquilo que representa-se; além de permitir a fácil compreensão da imagem, sem a obrigatoriedade de saber-se ler. E, evidente, o contexto histórico: é o momento do crescimento da industrialização na França, bem como de sucessivas revoluções e golpes de estado; e no qual desenvolve-se a “consciência de classe” dos trabalhadores franceses, proliferam-se mobilizações em defesa de direitos trabalhistas e da República e intensifica-se também a repressão política.

Tratemos, então, dos meios de produção e distribuição da caricatura na França, a partir da instauração da Monarquia Constitucional de Luís Felipe, entronado após a Revolução de Julho de 1830.

1.1 A litografia

Acerca da técnica litográfica, escreveu Benjamin em *“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”* (1935-36):

com a litografia, a técnica de reprodução alcança uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso, que distingue a transcrição do desenho numa pedra, de sua incisão sobre um bloco de madeira, ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções, não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas.

Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível da imprensa¹⁴.

Em outras palavras, a “etapa essencialmente nova” à qual a litografia abre as portas caracteriza-se, segundo o autor, pelo nível de precisão da impressão litográfica e pela grande capacidade de gerar muitas cópias em pouco tempo a custos baixos.

A técnica foi inventada em 1796, na busca de Johann Alois Senefelder (1771-1834) por um meio barato para reproduzir suas partituras musicais e peças de teatro que os disponíveis em metal. A técnica consiste em escrever ou desenhar sobre uma matriz de pedra de calcário com um material gorduroso, para em seguida fixá-lo com soluções químicas e água.

A impressão litográfica é mais precisa não apenas por permitir cópias idênticas com riqueza de detalhes, mas por sua similaridade com o desenho feito direto no papel: pode-se explorar toda a expressividade da linha e obter gradações de cinza. O mais próximo que se havia chegado disso conseguia-se por meio por técnicas de gravura em metal, a partir de sulcos feitos numa chapa de cobre, cujos preços eram elevados. Entretanto, as cópias eram menos regulares. Goya, por exemplo, retocou a bico de pena sua série *Os Caprichos*, impressas em água-forte e água-tinta.

Entretanto, talvez possamos dizer que o principal impacto social da litografia deveu-se ao fato de permitir muitas cópias a custos baixos e acelerar a produção e impressão de imagens, pois tais características permitiram a elas serem divulgadas numa periodicidade similar à do texto escrito da imprensa. Para o historiador Robert Goldstein, em estudo sobre a censura política às artes e à imprensa na França do século

¹⁴ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (primeira versão). In *Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 166-7.

XIX, a caricatura política emergiu nesses anos como um “meio verdadeiramente de massas”¹⁵.

E podemos acrescentar que apresentando uma grande vantagem em relação aos textos jornalísticos: a recepção da mensagem prescindia, em parte, da capacidade de leitura, podendo ser compreendida poucos segundos após ser vista. Estimativas recentes¹⁶ apontam que, em 1854, sabiam ler e escrever ou apenas ler cerca de 68,4% dos homens e 52,6% de mulheres, totalizando 60,5% da população francesa. Os números podem ser vistos como relativamente altos – os índices caíram drasticamente da metade para o final do século XIX. Entretanto, considerando-se que a maioria dos iletrados pertencia às classes mais baixas, compostas por aproximadamente 2/3 dos franceses, a caricatura, ao que tudo indica, permitiu a grupos marginalizados socialmente ampliarem suas fontes de opinião política e mesmo integrarem as discussões. Outra consideração parece-nos importante aqui: na França, em 1851, apenas 21% da população vivia em cidades com mais de 2 mil habitantes, apenas 4,6% em uma metrópole como Paris, com mais de 100 mil pessoas¹⁷. Ainda que as caricaturas chegassem ao interior, deve-se considerar sua difusão como meio de massas apenas nas áreas urbanas. Não obstante, é sobretudo nesses centros urbanos que emergirão os movimentos revolucionários de trabalhadores e republicanos.

¹⁵ GOLDSTEIN, Robert J. “France”, in *War for the public mind: political censorship in 19th-century Europe*. Westport, CT, USA: Greenwood Press, 2000. pp. 125-182. p. 143.

¹⁶ Cf. FURET, François e SACHS, Wladimir « La croissance de l’alphabétisation en France (XVIIIe-XIXe siècle) » In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 29e année, N. 3, 1974. pp. 714-737, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1974_num_29_3_293505; e PELISSIER, Jean-Pierre, et REBAUDO, Danièle, « Une approche de l’illettrisme en France : La signature des actes de mariage au XIXe siècle dans « l’enquête 3 000 familles » ». *Histoire & mesure* [En ligne], XIX - 1/2 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2007, consulté le 19 juin 2014. URL : <http://histoiremesure.revues.org/816>.

¹⁷ SCOTT, Joan e TILLY, Louise. *Women, work and Family* (1978). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1978. P. 78-9.

Por conta dessa capacidade mais ampla de comunicação e da visibilidade pública da caricatura, a censura foi mais restritiva a ela que à imprensa ao longo do século XIX na França, tendo sido estabelecida de 1820 a 1830, 1835 a 1848, 1852 a 1870 e 1871 a 1881.

1.2 Imprensa e caricatura na França

O pânico suscitado nas autoridades monárquicas pelas mobilizações populares desde a Queda da Bastilha evidenciava-se nas tentativas recorrentes de limitar a distribuição de jornais e gravuras. Pouco antes da Revolução de Julho, ministros do então rei Carlos X declararam que a imprensa era “apenas um instrumento de desordem e sedição” a impedir o estabelecimento de “um regime de governo estável e regular”¹⁸. Seguiu-se uma tentativa de *coup d'état* reacionário de Carlos X - o parlamento foi dissolvido e as liberdades de imprensa restritas ao extremo.

Em resposta, jornalistas e artesãos impressores publicaram e distribuíram panfletos e caricaturas ilegalmente, urgindo pela resistência do povo francês ao golpe¹⁹. O povo, descontente com a miséria à qual encontravam-se submetidos durante a Restauração foi quem ergueu as primeiras barricadas, dia 27 de julho. A resistência levou à Revolução de 1830. Entre uma das poucas expectativas dos revolucionários republicanos não frustradas por Luís Felipe, logo no alvorecer do novo regime, estava a liberdade de expressão e publicação. Houve, então, um crescimento vertiginoso de jornais: de 1830 a 1837, o número de diários franceses saltou de 10 para mais de 70; a tiragem diária quadruplicou, de 60 mil para mais de 275 mil edições. Os números podem parecer

¹⁸ GOLDSTEIN, Robert J. “France”, in *War for the public mind: political censorship in 19th-century Europe*. Westport, CT, USA: Greenwood Press, 2000. pp. 125-182. P.127

¹⁹ GOLDSTEIN, p. 139.

baixos, se comparados com a estimativa da população francesa total em 1830, 33 milhões, menos de 25% nas cidades. Mas, para avaliar o impacto social dessa explosão nas tiragens, é necessário observar que o aumento de impressos jornalísticos e caricaturas foi acompanhado da proliferação de clubes de leitura, sociedades literárias, bibliotecas e livrarias, que atendiam à demanda de interesse crescente em notícias e política²⁰ e faziam-se espaços para o debate.

Isso significa que desenvolveram-se também amplos meios para a distribuição e o consumo de imagens, tanto em reuniões como em vitrines e muros, não obstante o preço de venda. E temos ainda outra implicação: se as imagens eram, de forma recorrente, expostas em grupo, em diálogo com aquelas de dias anteriores, podemos dizer que esse conjunto de caricaturas formavam algo como *discursos visuais*. Dia-a-dia, análises e representações continuavam disponíveis, às quais juntavam-se novas, vistas em relação umas com as outras. Não queremos dizer que teriam sido capazes de formar um discurso totalmente coerente, que seria absorvido de forma imediata pelos receptores das imagens, mas que as imagens em grupo configuravam uma versão contraditória dos fatos, disponível publicamente, em alto contraste com as versões “oficiais” e as declarações de autoridades do governo.

Vale ressaltar, ainda, que não podemos atribuir apenas à técnica litográfica esse aumento vertiginoso de diários e gravuras a circular pelas cidades francesas no período. A primeira tentativa de introduzir a litografia na França, em 1802, foi um completo fracasso²¹, e tinha como foco a reprodução de partituras musicais e textos. Somente duas décadas depois a litografia tornar-se-ia um meio bastante demandado para a

²⁰ GOLDSTEIN, p. 141.

²¹ BENJAMIN, W. *As Passagens*, p. 824.

produção de imagens, respondendo ao crescimento da demanda por informações e análises políticas provocada pelo contexto.

1.3 A imprensa satírica na França

No mesmo ano em que Luís Filipe foi proclamado rei, lançou-se em Paris a primeira publicação com destaque para a caricatura, a *La Caricature*, cujo diretor era Charles Philipon. O primeiro grande sucesso foram as imagens que comparavam o rei a uma pêra (símbolo para “idiota”, expressão corrente ainda hoje na França), mote criado por Philipon e utilizado por inúmeros caricaturistas. (imgs. 6 e 7)

Imagem 6 Honoré Daumier, *Máscaras de 1831*, *La Caricature*, em 8.03.1832.

Imagem 7 Honoré Daumier, *O passado, o presente, o futuro*, 1834. *La Caricature*, 1º.01.1834.

Da *La Caricature* foram publicadas 251 edições, de 4 de novembro de 1830 a 27 de agosto de 1835, contabilizando 524 caricaturas de vários artistas, 91 das quais de Daumier. As tiragens flutuavam entre 750 e 2 mil cópias semanais. A revista era composta por 4 páginas, no meio das quais eram inseridas duas, ora três caricaturas por edição, por vezes coloridas, noutras em tamanho duplo. A assinatura anual do semanário custava 52 francos e a trimestral, 13 francos, valores proibitivos para a maioria. Porém, não pagava-se para ver: as imagens eram sempre expostas na vitrine da editora, que ficava na *Galerie Véro-Dodat*, no centro artístico e cultural de Paris, perto do *Palais Royal*.

Publicou Philippon na edição de 28 de abril de 1831: “A *La Caricature* não deixará de ser o espelho fiel de nosso tempo de chalaças, de decepções políticas, de macaquices e paradas religiosas, monárquicas ou patrióticas”²². A provocação expõe também o entendimento da técnica da caricatura e de sua apropriação consciente: é uma linguagem

²² MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. p. 483.

capaz de mostrar a “realidade” por meio da *inversão*. Como vimos, tal definição vai ao encontro da noção básica da técnica. O uso consciente da caricatura como arma política por Philippon mereceu o registro do historiador Paul Thureau-Dangin (1837–1913), escrito durante o Segundo Império (1852-71). De acordo com ele, Philippon tornou-se um dos mais perigosos adversários do rei, pois as caricaturas que publicava “[tinham] tanta audácia, tanta importância, eram um poder tão destrutivo, que a história não pode negligenciar esses jornais ilustrados, que, por outros pontos de vista, seria tentada a desprezar.”²³

No final de 1832, Philippon fundou o jornal diário *Le Charivari* e uma “edição especial” da *La Caricature: L’Association Mensuelle pour la Liberté de la Presse*. Esta, mensal, era destinada a cobrir os altos custos com processos do governo contra as publicações, uma das restrições à imprensa e à caricatura implantadas já em 1831, como veremos adiante.

Os assinantes da *L’Association Mensuelle*, cuja subscrição custava apenas um franco, poderiam adquirir, por outro franco, uma caricatura “executada por nossos principais artistas”²⁴, publicada a cada mês. As cinco últimas edições eram de caricaturas de Daumier. A última, publicada em outubro de 1834, é *Le rue Transnonain* (*Imagem 8*), uma das mais conhecidas do artista até nossos dias, não obstante proibida e confiscada. Voltaremos a ela no capítulo 2.

²³ GOLDSTEIN, p. 143.

²⁴ *La caricature, La Caricature morale, politique et littéraire* / réd. en chef A. Audibert ; dir. Charles Philippon. 1830-1843. 1º de novembro de 1832 in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048936g> .

Imagem 8 - Honoré Daumier, *Rua Transnonain, o 15 de abril 1834*, Publicado em l'Association Mensuelle, outubro de 1834.

O diário *Le Charivari* era também composto por quatro páginas, com uma dobra. Diferenciava-se da *La Caricature* pela qualidade do papel e por ter a imagem impressa junto com os textos, diretamente na página 3. Uma propaganda da revista anunciava que o jornal publicaria uma caricatura por dia, a não ser que fossem impedidos. Em 1832, a assinatura mensal custava 6 francos, a anual, 60, para Paris²⁵. Honoré Daumier contribuiu com cerca de 3,9 mil caricaturas em litografia e xilografia para a publicação diária, por 40 anos, desde 15 de dezembro de 1832. A tiragem diária girava em torno de 2,4 mil edições em 1833.

Se comparadas com as tiragens de jornais, pode-se considerar pequenas as quantidades de cópias das publicações satíricas *La Caricature* e *Le Charivari*, 1,4 mil e 2,4 mil, respectivamente. O jornal mais lido da França em 1830 era o *Le Constitutionnel*, apoiador da monarquia constitucional de Luís Felipe, que imprimia cerca de 22 mil exemplares diários. Em seguida, vinha o *Journal des Débats*, também

²⁵ *Le Charivari*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k115012w/f1.image> in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k115011h>

de linha editorial francamente favorável ao governo orleanista, cuja tiragem média era de 13 mil exemplares. Em 1846, os três jornais mais lidos, todos apoiadores do regime, somavam quase 80 mil edições diárias, um terço da tiragem total da época. Enquanto isso, a grande maioria de jornais imprimia um ou dois milhares de edições, quando muito.

Com a abertura política de 1830, surgiram também jornais de burgueses para trabalhadores, como o *Journal des Ouvriers*, em 19 de setembro; e os jornais escritos por trabalhadores para seus pares, como *L'Artisan* e *Le Peuple, journal general des ouvriers, rédigé par eux-mêmes*, criados em 26 e 30 do mesmo mês de setembro²⁶. Enquanto o primeiro dos três propagava a ideia de aliança, insistindo na tese de “quanto melhor para burgueses, melhor para empregados”, os dois outros focavam-se em questões organizativas, condições de trabalho e na posição de submissão que encontram-se em relação aos burgueses. Assim, começaram a circular as primeiras sistematizações e propostas de ação dos próprios trabalhadores acerca de sua condição social e política, ainda que certamente de modo marginal perto da imprensa burguesa. Não pudemos encontrar registros de tiragens.

Portanto, a caricatura era publicada em quantidades similares às da pequena imprensa escrita. A perseguição mais severa à caricatura deu-se justamente por conta de sua forma de circulação e exposição, bem como de sua instantaneidade de comunicação, assim permitindo a difusão pública de mensagens que podiam contradizer as versões “oficiais” dos fatos e combater as diretrizes do governo.

Um relato do poeta e jornalista alemão Heinrich Heine, de 1832, pode dar uma melhor noção da visibilidade da caricatura. Ele dá-nos conta de que, em Paris, via-se

²⁶ DOLLÉANS, *Historia del movimiento obrero – 1830-1848*, p. 55-6.

“centenas de caricaturas [...] por todos os lugares”. A representação de Luís Felipe como uma pêra “era a piada mais corrente entre o povo”, “a pêra, e sempre a pêra, tem sido vista em toda caricatura”. E conclui: “a glória da cabeça [do rei] há passado, e todos os homens vêem nela nada mais que uma pêra”²⁷.

As declarações de governantes (e apoiadores) e do então diretor das principais revistas satíricas, Philipon, nos fornecem mais evidências sobre o embate político promovido pela caricatura no período da Monarquia de Julho.

1.4. Caricatura política e censura

Em 1833, Philipon escreveu para a *La Caricature* de 3 de janeiro, da prisão:

Em nossas mãos, a caricatura não é apenas uma imagem grotesca, um desenho tosco sem uma opinião, sem gosto e, especialmente, sem um propósito; ... Não, a caricatura para nós é algo grandioso: abarca todas as formas e personagens; atua em todos os papéis; ri, é severa, lúgubre ou maluca; mas sempre tem uma sábia razão para agir dessa forma. Nós a utilizamos em busca de fornecer um espelho para o ridículo, um alarme para o estúpido, um chicote para os perversos.²⁸

Philippon e os caricaturistas de suas publicações sofreram ao menos quinze processos, com seis condenações. Ele, sozinho, foi condenado três vezes em um total de seis processos entre 1831 e 1835²⁹. As palavras de Philipon transparecem uma vez mais o uso consciente da caricatura. Sua confiança no poder crítico e analítico da técnica advém não só das risadas e comentários que ouvia pelas ruas, mas também da oposição sistemática que a linguagem sofreu por parte das autoridades.

²⁷ Apud GOLDSTEIN, p. 143.

²⁸ GOLDSTEIN, “The debate over Censorship of Caricature in Nineteenth-Century France”, in *Art Journal* Primavera de 1989, p.10.

²⁹ GOLDSTEIN, p. 143.

As legislações foram progressivamente limitando a liberdade de imprensa. Entre 1830 e 1850, mais de 900 jornais diários foram alvos de processos. Somente em Paris, de 1830 a 1834, 530 publicações foram processadas. Essa escalada na repressão teve início ainda no primeiro ano do reinado de Luís Felipe, apesar de a Constituição de 1830 garantir a “liberdade de expressão” e a “liberdade de publicação”.

Já em outubro de 1830, o governo podia processar os jornais por supostas “ofensas” publicadas. Cerca de 30% dos réus eram condenados a punições extremamente duras – mais de cem anos de prisão, multas altíssimas – com o objetivo de intimidação. No dia 29 de novembro, uma nova lei proibia ataques à “autoridade real”, à inviolabilidade da pessoa do rei (crimes de lesa-majestade) e à autoridade do legislativo. Duas semanas depois, dia 14 de dezembro, foram elevados os valores dos depósitos caução e de taxas obrigatórias para a imprensa³⁰.

1.5. Caricatura já é ação, não liberdade de expressão

Como veremos em detalhes no capítulo 2, no início de 1834, a caricatura política e as liberdades de reunião e organização sofreram um duro golpe, que resultou em dezenas de mortes, prisões e exílios - evento ao qual se refere a já citada *La Rue Transnonain Le 14 avril*. Ainda assim, as barreiras impostas não haviam tido o êxito almejado de sufocar a oposição ao governo, exercida pelas imagens satíricas e encenações teatrais.

O clima na assembleia era favorável a mais restrições em 1835, discursos inflamados contra a caricatura deixavam transparecer um pânico mal dissimulado. Por

³⁰ GOLDSTEIN, p. 142.

exemplo, o ministro francês do comércio, Charles-Marie-Taneguy Duchatel, proferiu diante da câmara dos deputados: “nada há de mais perigoso [...] que essas caricaturas infames, essas imagens sediciosas que produzem o efeito mais mortal. Não pode haver maior provocação direta aos crimes que nós todos deploramos”³¹. Para solucionar a questão, optou-se pela restituição da censura prévia, embora a Constituição de 1830 determinasse que não se poderia impedir a liberdade de expressão e de publicação.

Não tardou a encontrarem uma solução: em meados de 1835 o ministro da justiça do rei Luís Felipe exortou os legisladores franceses a aprovar a reimposição da censura prévia ao teatro e às caricaturas, com um argumento altamente contestável, porém suficiente para convencê-los. Dizia ele que encenar peças ou desenhar não podiam enquadrar-se na definição constitucional de “liberdade de expressão”, pois tratar-se-iam de ações, ou seja, uma etapa posterior da expressão. Não haveria, segundo o argumento, maiores objeções à publicação de escritos dramáticos e jornalísticos, apenas à encenação ou à transformação de uma idéia em desenho.

O banimento do reestabelecimento da censura aplica-se apenas ao direito de *publicar* e ter-se as opiniões publicadas; é a imprensa escrita que está sob garantia da Constituição, é a livre manifestação de opiniões que não pode ser reprimida por medidas preventivas. Mas a solicitude da Carta encerra-se aí. Seria ir claramente muito além disso se a Constituição fosse interpretada para conceder a mesma proteção para opiniões convertidas em ações. Deixemos um autor ficar contente em imprimir sua peça de teatro, ele não será submetido a qualquer medida preventiva; deixemos o ilustrador escrever seus pensamentos [em palavras], deixemo-lo publicá-los dessa forma, e, já que dessa maneira ele endereça-se apenas para a *mente*, ele não encontrará qualquer obstáculo. É nesse sentido que diz-se que a censura nunca poderá ser reestabelecida. Mas quando as opiniões são convertidas em atos pela apresentação de uma peça ou a exibição de um desenho, um dirige-se a um aglomerado de pessoas, outra fala para seus olhos. Isso é mais

³¹ GOLDSTEIN, p.9.

que liberdade de expressão de uma opinião, isso é, *de fato, uma ação, um comportamento*, dos os quais a Carta não se ocupa.³²

A censura foi, assim, restabelecida na França pelas famigeradas Leis de Setembro de 1835. Reinstituuiu-se a censura prévia ao teatro e à caricatura (embora não à imprensa escrita); aumentou-se a caução para publicações periódicas de 2,4 mil para 100 mil francos, bem como os valores das multas por condenações; proibiu-se as publicações voltadas a arcar com as multas (como a *L'Association Mensuelle pour la liberte de la Presse*); e restringiu-se tematicamente as imagens e o teatro: entre as ofensas passíveis de condenação encontravam-se “insultar o rei”, “apontá-lo como responsável por atos do governo” e “expressar o desejo, a esperança ou a ameaça de destruição da ordem monarquista constitucional”³³. Foi nessa época que Daumier desenvolveu sua “estética antiburguesa”, como veremos adiante.

A imprensa escrita não saiu incólume com a promulgação da nova lei, também estava sujeita processos por ofensas ao Rei e à monarquia constitucional. Dessa maneira, embora não pudesse silenciar completamente a oposição, o governo conseguiu obrigá-la a baixar o tom. O jornalista Armand Carrel, editor do *National*, jornal republicano, escreveu em 1836: “Os jornais foram forçados à autocensura. Eles estão submetidos à lógica: você não pode escrever tudo o que pensa e você não pode sequer publicar tudo o que escreve.”³⁴

As restrições às artes e à imprensa foram suspensas com a Revolução de fevereiro de 1848, porém, progressivamente restabelecidas no período da República Burguesa, até o final 1851.

³² GOLDSTEIN, p. 128.

³³ GOLDSTEIN, p. 144.

³⁴ GOLDSTEIN, p. 145.

Um exemplo para ilustração: já em agosto de 1848, foram banidos os ataques às instituições republicanas, em sua maioria nas mãos do Partido da Ordem, que reunia justamente os monarquistas das casas reais adversárias (orleanistas e legitimistas) e até mesmo bonapartistas.

Em 1851, sob a presidência do segundo Bonaparte, as leis de imprensa já eram tão complexas que dois juízes publicaram um “Guia” para ajudar em sua aplicação. No final desse ano, Bonaparte sobrinho deu o golpe de estado que o levaria a fazer-se Imperador Napoleão III, no início de 1852. Seguiu-se o maior período de restrição à caricatura e à imprensa do século, até 1871.

Ainda que não se possa aferir com exatidão, parece-nos evidente que a caricatura fez parte do cotidiano das cidades e bastante plausível que tenha exercido influência considerável sobre os debates e mesmo para as mobilizações políticas. Como evidências, temos o uso consciente da linguagem caricatural para o embate político, o fato de as imagens apresentarem-se de modo deveras visível pela cidade, quando não mais que metade dos trabalhadores eram letrados, mesmo sob restrições e uma sistemática perseguição das autoridades ao longo de 1830 a 1852.

Não queremos aqui sobrevalorizar o poder da caricatura política: sabemos que sua recepção não pode ser entendida como *direta, imediata*, no sentido de que apenas a exposição a uma única imagem crítica seja capaz de politizar ou mobilizar um receptor. O processo certamente é contraditório e depende de uma série de circunstâncias materiais e subjetivas. Parece-nos, não obstante, que as formas de exposição e circulação da caricatura aumentam consideravelmente seu potencial comunicativo e de mobilização social. Especialmente por serem publicadas diariamente e seguirem expostas à apreciação em diversos ambientes públicos e privados, criando discursos visuais e mantendo vivos os comentários sobre os temas tratados. O que não implica,

mesmo dentro da oposição ao regime, serem tais discursos coerentes ou consonantes entre si, mas expressarem análises e propostas republicanas e dos primeiros socialismos, estes, como se sabe, base das perspectivas anarquistas e comunistas dos anos seguintes. De qualquer maneira, capazes de expor uma exegese da realidade material que confrontava as ideologias dominantes e suas versões dos fatos.

Daumier parece-nos ter desenvolvido um discurso político visual coerente, ainda que, é claro, susceptível às incoerências pessoais e limitações individuais e históricas. Como veremos, suas análises e comentários políticos estavam em compasso com escritos da “pequena imprensa” trabalhadora e republicana.

CAPÍTULO 2 - A Comédia Satânica de Daumier

2.1. Revolução de 1848 e consciência de classe trabalhadora em Marx

2.1.1. Marx acerca da Revolução de 1848 na França

A imprensa e os discursos públicos constituíram-se fontes importantes para a clássica análise histórica materialista *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, publicada por Marx pela primeira vez em 1852. Os jornais auto-referidos como republicanos ou monarquistas foram nela relacionados aos discursos e fundamentos ideológicos - que muitas vezes entravam em contradição - do período da Monarquia de Julho ao *coup d'état* de Luís Napoleão, 1830 a 1851. O que evidencia, uma vez mais, a grande relevância da imprensa da época na formação da opinião política e na difusão das versões dos acontecimentos históricos.

No entanto, não há referências diretas no texto acerca de caricaturas. O que pode significar que Marx não as considerava documentos relevantes historicamente ou, ainda, que pode tê-las tido como fonte de reflexão, mas não pensava-as dignas de nota. Era uma percepção bastante comum à época, contra a qual Baudelaire insurgiu-se nos textos sobre a caricatura publicados de 1855 a 1857. De qualquer maneira, foi pela linguagem irônica, sarcástica e, por vezes, caricatural que o autor do *18 de Brumário* escreveu a primeira análise materialista da história. O que pode representar mais uma evidência da aptidão de modos discursivos que de si extraem a inversão para a análise e luta políticas, como sugere Oehler.

No escrito, Marx analisa a Revolução de 1848 na França sistematizando-a em três períodos. O primeiro, um prólogo, iniciava-se a 24 de fevereiro, com a proclamação da República, e encerrava-se dia 4 de março, período no qual a aliança de classe entre parte da burguesia e o proletariado derrubou o regime monarquista. “A fraude da confraternização geral”, escreveu. O segundo, período da constituição da República e da Assembleia Constituinte, sucedeu-se de 4 de maio de 1848 a 28 de maio de 1849. Compreendeu as derrotas impostas aos trabalhadores, frustrando suas expectativas por uma República Social, que culminou na repressão brutal da insurreição de junho – 3 mil fuzilamentos de trabalhadores republicanos e outros milhares de prisões e exílios forçados. Com a imposição de tal derrota esmagadora ao movimento, a classe trabalhadora francesa, confusa e atordoada, é relegada ao segundo plano do processo histórico, que deixa de acontecer nas ruas. Sob a subsequente ditadura burguesa, o palco principal da cena política passava a ser as instituições oficiais republicanas, cujos protagonistas são a burguesia em disputas internas e os bonapartistas. A eleição de Luís Bonaparte, em 10 de dezembro, levou à queda do poder da burguesia republicana com o fim da Assembleia Constituinte, a 28 de maio de 1849.

A partir de então, no terceiro período, pavimentou-se o caminho para o golpe de Luís Bonaparte, no seio da ditadura parlamentar do Partido da Ordem, até sua própria desintegração, em querelas internas e na falta de representatividade social. Com o *coup d'état*, em 2 de dezembro de 1851, Luís Napoleão deu o primeiro passo para fazer-se o Imperador da França Napoleão III, o que foi referendado por plebiscito.

Com a ascensão ao poder de Luís Bonaparte, avaliou Marx, a burocracia do estado tornou-se independente de sua base social e revelou uma face não apenas autoritária, mas extremamente contraditória para os próprios burgueses. Estes surpreenderam-se com sua eleição de Bonaparte, sem dar-se conta de que abdicaram da dominação

burguesa direta em nome do sobrinho de Napoleão I. O que não significava que Napoleão III não tivesse sua própria base social: o campesinato conservador, que desejava reviver o mito napoleônico, o exército e o lumpemproletariado, camada social difusa e sem qualquer consciência de classe.

Esse Bonaparte se constitui como *chefe do lumpemproletariado*, porque é nele que identifica maciçamente os interesses que persegue pessoalmente, reconhecendo, nessa escória, nesse dejetos, nesse refugio de todas as classes, a única classe na qual pode se apoiar incondicionalmente; esse é o verdadeiro Bonaparte, o Bonaparte *sans-phrase*. Como velho e esperto *roué*, ele concebe a existência histórica dos povos e as suas grandes ações oficiais como comédia no sentido mais ordinário possível, como uma mascarada em que os belos figurinos, as palavras e os gestos grandiloquentes apenas servem para encobrir a mais reles safadeza. [...] No momento em que a própria burguesia passou a encenar a mais completa comédia, ainda que com insuperável seriedade, sem violar nenhuma das condições pedantes da etiqueta dramática francesa, ela própria meio iludida e meio convencida do caráter solene das suas grandes ações oficiais, teria de triunfar o aventureiro que encarava essa ação como pura comédia. Somente depois de ter eliminado o seu solene adversário, somente depois que ele próprio começou a levar a sério o seu papel imperial e, colocando a máscara napoleônica, imaginou estar representando o verdadeiro Napoleão, tornou-se vítima da sua própria cosmovisão, o palhaço sério, que deixa de tomar a história universal como comédia e passa a ver a sua comédia como história universal.³⁵

Dentre todos esses eventos, a *Insurreição de Junho de 1848* configura-se um dos mais relevantes da história europeia para Marx. Pois ela trouxera à luz a oposição verdadeiramente irreconciliável, entre a classe burguesa, dona do capital, das terras e dos meios de produção, e os trabalhadores, que contam apenas com seus próprios corpos, a força de trabalho. Revelou, assim, a clivagem social e material entre exploradores e explorados e a *luta de classes* que estava velada por trás de aparências,

³⁵ MARX, Karl. *O 18 Brumário*. p. 91-2.

como a oposição entre monarquistas e republicanos³⁶. Escreveu Marx sobre o evento, na análise anterior *Lutas de Classes na França 1848-1850* (1851):

À *monarquia burguesa* de Luís Filipe só pode suceder uma *república burguesa*, ou seja, enquanto um setor limitado da burguesia governou em nome do rei, toda a burguesia governará agora em nome do povo. As reivindicações do proletariado de Paris são devaneios utópicos, a que se deve por um paradeiro. A essa declaração da Assembleia Nacional Constituinte o proletariado respondeu com a *insurreição de junho*, o acontecimento de maior envergadura na história das guerras civis da Europa. A república burguesa triunfou. A seu lado alinhavam-se a aristocracia financeira, a burguesia industrial, a classe média, a pequena burguesia, o exército, o *lumpemproletariado* organizado em Guarda Móvel, os intelectuais de prestígio, o clero e a população do rural. Do lado do proletariado de Paris não havia senão ele próprio³⁷.

No *18 de Brumário...*, Marx enfatiza: só com a derrota violenta dos trabalhadores e suas pautas socialistas pôde emergir a República Burguesa, evidenciando a oposição entre as classes.

Assim como a República de fevereiro com as suas concessões socialistas tivera necessidade de uma batalha do proletariado

³⁶ Marx sustenta que as duas casas reais em disputa aberta desde a queda de Napoleão I, Legitimistas (pelos Bourbon, vitoriosos na Restauração 1814-1830) e Orleanistas (vitoriosos sob a Monarquia de Julho) estavam já aburguesadas, e a querela residia nos interesses materiais conflituosos dessas frações da burguesia. Segundo o autor, “o reinado legítimo [dos Bourbon] foi apenas a expressão política do domínio tradicional dos senhores de terras, assim como a Monarquia de Julho havia sido apenas a expressão política do domínio usurpado dos parvenus [novos-ricos] burgueses. Portanto, o que mantinha essas facções separadas não foram os seus assim chamados princípios, mas as suas condições materiais de existência, dois tipos diferentes de propriedade, foi a antiga contraposição de cidade e campo, a rivalidade entre capital e propriedade fundiária. [...] Enquanto os orleanistas, os legitimistas, cada uma das frações tentava convencer a si mesma e a outra de que a sua adesão às suas respectivas casas reais as separava, os fatos acabaram demonstrando que foi, antes, o seu interesse dividido que impedia a união das duas casas reais. [...] Na República, orleanistas e legitimistas estavam lado a lado com as mesmas pretensões. Quando cada um deles procurava impor contra o outro a restauração da sua própria casa real, isso nada mais significava que os dois grandes interesses que cindiam a burguesia – propriedade de terras e capital – procuravam restaurar a sua própria supremacia e a subordinação do outro. Estamos falando de dois interesses da burguesia, pois a grande propriedade de terra, apesar do seu coquetismo feudal e seu orgulho de classe, havia sido totalmente aburguesada pelo desenvolvimento da sociedade moderna. [...] Eles executavam a sua real atividade na condição de Partido da Ordem, isto é, sob um título social, não político, como representantes da ordem mundial burguesa, não como cavaleiros de princesas andantes; como classe de burgueses, contra todas as demais classes, não como monarquistas frente aos republicanos.”

³⁷ MARX, Karl. *O 18 Brumário*, p. 29-30.

unido à burguesia contra a realeza, assim agora se tornava necessária uma nova batalha para separar a república das concessões socialistas, para se conseguir que a república burguesa fosse oficialmente dominante. A burguesia tinha, pois, de, com as armas na mão, se opor às reivindicações do proletariado. E o verdadeiro berço da república burguesa não é a vitória de fevereiro, mas sim a derrota de junho.³⁸

Em outras palavras, a autoconsciência de classe dos trabalhadores franceses só pôde consolidar-se com o desvelamento das ilusões que restringiam a percepção acerca da oposição de classe entre proletariado e burguesia. Sobre parte de tal processo de autoconscientização de classe, Marx e Engels haviam escrito no *Manifesto Comunista* (1848), publicado pouco antes das Revoluções:

Os operários começam a formar coalisões contra os burgueses e atuam em comum na defesa de seus salários; chegam a fundar associações permanentes a fim de se precaverem de insurreições eventuais. Aqui e ali irrompe um motim. De tempos em tempos os operários triunfam, mas é um triunfo efêmero. O verdadeiro resultado de suas lutas não é o êxito imediato, mas a união cada vez mais ampla dos trabalhadores. Esta união é facilitada pelo crescimento dos meios de comunicação criados pela grande indústria e que permitem o contato entre operários de diferentes localidades. Basta, porém, este contato para concentrar as numerosas lutas locais, que têm o mesmo caráter em toda parte, em uma luta nacional, uma luta de classes.³⁹

Dessa forma, podemos dizer que o processo de *união e solidarização* da classe trabalhadora dá-se por meio da *experiência de luta*, que inclui conquistas e revezes. Se falamos de “experiência” e “autoconsciência de classe”, cremos estar falando também da existência de um ambiente de discussão e análise dos acontecimentos, do “aprendizado” dessas vitórias e derrotas, necessárias à organização e mobilização políticas. Ou seja, que estas implicam espaços que permitam a reunião e organização de

³⁸ MARX, Karl. *O 18 Brumário* p. 90.

³⁹ MARX e ENGELS, *Manifesto Comunista*, p. 48.

trabalhadores para além de seus colegas de profissão, o que, como sugerem os autores, inclui os novos meios de comunicação. No caso francês, entre cerca de 1830 e 1848, esse “ambiente” não deve excluir, pensamos, a circulação da caricatura política.

Tal espaço de troca de informações e ideias parece ter-se desenvolvido especialmente a partir de 1830, na França, tendo colaborado para a manifestação visível do processo que estabeleceria a classe trabalhadora autoconsciente em 1848. As evidências são as mobilizações que levaram à Revolução de Julho e à propagação de ideias acerca da auto-organização e solidariedade mútua de trabalhadores, no seio da crise econômica e da crescente pauperização dos trabalhadores.

Sob a Monarquia de Julho, Luís Felipe reinava para e com a burguesia financeira – apenas uma fração da classe burguesa, da qual dependia financeiramente. Nas palavras de Marx:

A Monarquia de Julho nada mais foi que uma companhia de ações destinada à exploração do tesouro nacional da França, cujos dividendos eram distribuídos entre ministros, as Câmaras, 240 mil eleitores e o seus acólitos. Luís Felipe era o diretor dessa sociedade, um Robert Macaire no trono [...] Enquanto a aristocracia financeira ditava as leis, conduzia a administração do estado [...], controlava a opinião pública por meio dos fatos e por meio da imprensa, repetiu-se em todas as esferas [...] a mesma prostituição, a mesma fraude despudorada, a mesma ânsia de enriquecer não pela produção, mas pela escamoteação da riqueza alheia já existente.”⁴⁰.

Ou seja: a classe burguesa estava fracionada e parte dela confundia-se com a aristocracia monarquista, o que dificultava a compreensão das bases econômicas e políticas reais daquele processo histórico. Dessa forma, é essencial a percepção da oposição entre burguesia e proletariado para uma leitura acurada da história.

40 MARX, Karl. “As lutas de classes na França 1848-1850”, São Paulo: Boitempo, 2013, p. 40.

Porém, se tal contradição política e econômica só fez-se visível com clareza, em especial para os trabalhadores, a partir da derrota de Junho de 1848, reflexões sociopolíticas e vislumbres mais ou menos realistas da divisão social entre burguesia e trabalhadores podem ser encontrados em publicações da chamada *petite-presse*. Panfletos dos anos de grandes greves e manifestações, 1831 a 1834, já propagavam a ideias republicanas e socialistas, tais como a necessidade da união trabalhadora como classe e críticas duras aos patrões burgueses, em alguns casos apontando-os como inimigos, como veremos adiante. Entretanto, à exceção desses, era em outros termos que se debatia nos veículos de imprensa mais influentes e nos círculos artísticos, a divisão social: entre monarquistas e republicanos burgueses, entre artistas e burgueses...

2.2. Sobre a obra de Daumier

2.2.1. Argan: não se pode separar o artista do militante político

Em *Arte Moderna*, o historiador italiano G. C. Argan sustenta que, em Daumier, não há como separar o artista do político, nem sua obra litográfica da publicação via imprensa com vistas a intervir nos debates políticos. Em suas palavras, Daumier foi

o primeiro a fundar a arte sobre um interesse político (vendo na política uma forma moderna de moral), o primeiro a se valer de um meio de comunicação de massa, a imprensa, para com a arte influir sobre o comportamento social. A imprensa, para ele, não foi apenas um meio de divulgar suas imagens; foi a técnica com que produziu imagens capazes de atingir e influenciar seu público.⁴¹

⁴¹ ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 64.

Argan caracteriza a obra de Daumier como uma “representação dramática e moralista da história contemporânea”, que tinha como precedente “próximo e muito elevado”, Francisco de Goya. Daumier diferenciava-se do espanhol, porém, por transformar a “vinheta” daquele – que implicava a relação entre imagem e texto para a compreensão da ideia – em uma “solicitação visual”, na intenção de comunicar o mais diretamente possível por meio dela. O autor observa, por fim, que as imagens de Daumier apresentavam uma opinião – o juízo que se tece sobre um fato – não a representação ou a narração deste.

Na perspectiva de Argan, portanto, a obra artística de Daumier é inseparável da luta política e da veiculação via imprensa, ainda que suas observações pareçam demasiado generalizantes, especialmente quando a confrontamos com o estudo do alemão Dolf Oehler em *Quadros Parisienses – Estética antiburguesa 1830-1848*.

2.2.2. Dolf Oehler: estética antiburguesa

Dolf Oehler vai deveras mais longe na análise da obra e do engajamento político de Daumier. Aqui, a ideia de “juízo moral” é substituída pela consciência política, dentro do espectro dos primeiros socialismos franceses.

2.2.2.1. Sobre a imagem do burguês

Perguntamo-nos se o imaginário e a autoconsciência social e política dos trabalhadores, entre 1830 e 1848, podem ter tido como fonte importante a caricatura política, da qual Daumier era um dos principais artífices. Queremos dizer: se as imagens e análises políticas de Daumier podem ter contribuído no sentido de desmascarar ilusões

e modos de pensar que restringiam o processo de autoconscientização da classe trabalhadora. Parece-nos haver evidências de que sim, ainda mais se observarmos, como sustenta Dolf Oehler⁴², que era no âmbito da caricatura e da pequena imprensa que tais ideias e análises circulavam para além dos grupos e círculos de debates políticos. Fora das discussões e publicações de trabalhadores e sociedades republicanas com eles identificadas, reinava uma imagem distorcida do burguês, de fundo aristocrático.

Na cena artística e literária francesa, conta-nos Oehler, a ojeriza romântica ao burguês fundamentava-se no suposto mau gosto e insensibilidade daqueles indivíduos, o que só contribuía para ofuscar a oposição material entre burgueses e trabalhadores⁴³. Victor Hugo (1802-1885), por exemplo, escreveu: “Bem se tentou, erroneamente, fazer da burguesia uma classe; a burguesia é simplesmente a parte satisfeita do povo”⁴⁴. Tendo em mente que, para Marx, o desvelamento da luta de classes entre burguesia e proletariado é fundamental historicamente, Oehler observa:

A cisão que perpassava a sociedade não a dividia, digamos, entre burgueses e proletários, entre opressores e oprimidos, mas entre *les bourgeois* e *les artistes*. E era através do culto ao belo que o *artiste* se afirmava contra os desmandos do *bourgeois*. O *l'art pour l'art* é o último gesto de defesa antiburguês dos românticos contra a irrupção da nova classe que, tranquila, fazia vista grossa à autonomia imaginária dos artistas, pois tinha certeza de que o autoproclamado Apóstolo do Belo não lhe causaria mal algum. [...] Com o termo “burguês” rebaixado a insulto, bastou estigmatizá-lo como clichê vazio para afastar de uma vez por todas o burguês real da mira da crítica.

Como dissemos, a exceção a interpretações do tipo somente apresentava-se em publicações da *petit-presse*, pequenos jornais, panfletos e a imprensa satírica, os quais, nesses anos de crescente mobilização e organização política, tiveram aumento

⁴² Cf. OEHLER, Dolf, *Quadros Parisienses – Estética antiburguesa 1830-1848*, cap. 1, pp. 11-28.

⁴³ Cf. OEHLER, Dolf, *Quadros Parisienses – Estética antiburguesa 1830-1848*, cap. 1, pp. 11-28.

⁴⁴ HUGO, Victor, cit. Seg. o verbete Bourgeoise (Burguesia) da *Larrousse du XIXème siècle*, vol. 2, p.1124, quarta coluna. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50724x>

exponencial de produção – graças à técnica litográfica – e circulação. Nas palavras de Oehler:

Sobretudo a partir da Revolução de Julho, aflorou na arte e na literatura, quase simultaneamente à difusão do clichê romântico, uma imagem bem mais apropriada e realista do burguês, certamente não nos gêneros literários estabelecidos, cuja *pureté* era escrupulosamente respeitada (...), mas sim nos novos gêneros não auráticos, cuja expansão acompanhava o surgimento dos meios de comunicação de massa: na caricatura, que, graças à enorme possibilidade de divulgação de litografias e xilogravuras, tornou-se popular como não o fora sequer à época da grande Revolução; nas fisiologias, onde literatos e ilustradores examinavam juntos, com distanciamento bem-humorado, a fauna da sociedade burguesa, classificando-a segundo tipos; (...) e, por fim, no jornalismo político ou de crítica social – em especial a *petite-presse*⁴⁵.

O autor sustenta que Daumier publicou uma das primeiras imagens que identificam a burguesia como classe, dominante sob o reinado de Luís Felipe (*Repos de la France* – Imagem 10); bem como a primeira representação “clássica” do trabalhador como herói (*Liberté de la Presse* – Imagem 9), as quais analisaremos adiante.

Imagem 9 - Honoré Daumier, *Liberdade de Imprensa – Não toqueis nela!!*, 1834. Publicado em *L'Association Mensuelle*, março de 1834

⁴⁵ OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 13-14.

Imagem 10 - Honoré Daumier, *O Repouso da França*, 1834. Publicado em *La Caricature*, agosto de 1834

De maneira geral, no âmbito cultural francês, as caricaturas de Daumier, em especial, tornaram-se “os arquétipos da sátira ao burguês”⁴⁶. O artista não apenas os tematizava de modo ridículo, mas expressava, dessa maneira, críticas de classe:

em todos os casos, o burguês bronco, leviano, concupiscente, cobiçoso, sonolento, obeso, obtuso e cruel [...], não é concebido como um ser isolado e autossuficiente, mas como um parasita e um opressor do povo.⁴⁷

Oehler sustenta que a passagem da crítica de costumes ao burguês, como tipo isolado, para o conjunto da classe burguesa, modifica essencialmente o tom da sátira: “a partir de então, ela suscita mais horror do que aversão ou hilaridade, a partir do momento em que fica comprovado que a moral de uma sociedade é algo diverso do que a soma de suas infâmias ou virtudes privadas”⁴⁸.

O impacto da censura e perseguição à caricatura, na obra de Daumier, manifestou-se na elaboração de estratégias formais para persistir-se na crítica e análise política e social. Trata-se, propõe Oehler, da *estética antiburguesa*, que pode ser observada na

⁴⁶ OEHLER, *Quadros Parisienses*, p.37

⁴⁷ OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 37.

⁴⁸ OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 37.

obra de Charles Baudelaire⁴⁹ e de Daumier, entre outros artistas. Na caricatura, a estratégia implica voltar sua produção para o público burguês – aquele apto a pagar pelas imagens – mas dirigir-se de modo disfarçado ao público trabalhador e republicano, se possível sem que os primeiros – também as vítimas das caricaturas –, dêem-se conta. Ou seja: dependendo da posição e da consciência social, a imagem pode ser entendida de maneira diferente. O burguês deve pensar tratar-se apenas de uma zombaria inocente, enquanto a condenação pública poderia ser compreendida por trabalhadores e republicanos conscientes politicamente. Assim Oehler descreve sua tese:

A estética antiburguesa pressupõe que o artista/escritor oriente sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido de que esta é ao mesmo tempo destinatária – a obra será como que “maquiada” para ela – e alvo – se possível, sem que ela própria o perceba. “Alvo” significa uma vítima em efígie, sendo que a condenação – levada a cabo simplesmente pela exposição, é feita com vistas a outro público⁵⁰.

Essa estética tem similaridade com a ideia central da caricatura. Como vimos, a caricatura tem por princípio utilizar-se da distorção e/ou do cômico para desvendar uma “realidade” oculta pelas aparências, o que só pode satisfazer-se se seu “alvo” for exposto ao público.

Talvez possamos dizer que a estética antiburguesa seja uma apropriação da dialética da caricatura e outras técnicas que extraem de si a inversão – paródia, ironia – adaptando-a às condições materiais e políticas do período. Oehler argumenta que as

⁴⁹ Oehler sustenta, a partir da investigação de Benjamin, que Baudelaire tem sido lido pela historiografia e crítica literária de maneira equivocada ao ser ligado ao *l'art pour l'art* ou simbolismo. Tais leituras ignoravam ou não resolviam as contradições da obra de Baudelaire, deixando passar sobretudo o caráter irônico e caricatural de seus escritos, o qual era a chave para a solução de muitas das contradições da obra. Dessa forma, Oehler evidencia o pensamento político radical do poeta francês, a “estética antiburguesa” elaborada por ele, bem como a relação da política e da caricatura com o conceito baudelairiano de arte moderna. Cf. Oehler, *Quadros Parisienses*

⁵⁰ OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 15.

escolhas estéticas dos artistas tem relação direta com o contexto histórico da luta de classes, pois o procedimento de “inversão” pelo qual operam a ironia e a caricatura⁵¹, faz desses modos discursivos instrumentos bastante convenientes para o debate e a luta políticos⁵².

Podemos dizer, assim, que a “adaptação” da técnica da caricatura na estética antiburguesa deve-se às condições políticas e materiais, às quais a resposta encontrada consistiu em “disfarçar” as reais intenções da imagem ou do escrito para o “público-alvo” burguês - no sentido de vítima e, ao mesmo tempo, potencial censor e/ou comprador. Para, dessa forma, tornar possível a comunicação com o público com o qual o artista identificava-se e, ademais, a publicação de análises ou críticas à situação política e social.

Tais análises e críticas, observa Oehler, objetivaram-se artisticamente por meio de imagens alegóricas ou realistas de fácil compreensão, “não sendo raro a interpenetração de ambas num mesmo retrato”⁵³.

O que significa que Daumier respondeu às questões colocadas a ele pelo contexto de luta política e de comunicação de massas expondo e comentando a realidade social e política, na perspectiva trabalhadora, em imagens que pudessem comunicar-se de forma mais direta. Daumier seguiu o caminho do realismo – que implica não a mimese formal

⁵¹ Oehler não cita a caricatura na passagem que trata das técnicas que extraem de si a inversão, mas, ao longo do texto, entende-a como uma das técnicas. Ver Introdução.

⁵² Fizemos essa discussão na introdução, mas repetiremos aqui a citação aqui para enfatizá-la. “Uma vez que o dinheiro, como conceito vivo e efetivo de valor de todas as coisas, confunde e mistura, a confusão e a mistura universal de todas as coisas – portanto o mundo às avessas – é a confusão e a mistura de todas as qualidades naturais e humanas”, afirma Marx. Disso poderíamos deduzir a seguinte diretriz básica de uma estética moderna e contemporânea: a inversão da distorção, pela qual poderão se impor todos os modos discursivos que extraem a inversão de si próprios, a exemplo do que, na realidade, cabe à dialética histórica fazer: ironia, paródia, sarcasmo, estranhamento, satanismo etc.” OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 158.

⁵³ OEHLER, *Quadros Parisienses*, p. 38.

da realidade, pois trata-se da linguagem caricatural, mas configura-se no fato de ter como base temática a realidade material e política.

Sob esse fundamento, o artista criou formas ora mais alegóricas, em geral a partir de referências da realidade, de barricadas e canhões a cenários de acontecimentos recentes e símbolos de fácil reconhecimento; ora mais realistas, mais próximas da descrição jornalística, porém sempre com forte tom no comentário político. Trataremos dessas questões mais detidamente no capítulo 3.

2.2.3. T. J. Clark: as imagens da República

Aprofunda-se também na obra de Daumier o historiador da arte inglês T.J. Clark, no estudo *The Absolute Bourgeois – Artists and Politics in France 1848-1851* (1973). O autor investiga as imagens da República, contrastando as representações visuais de Fevereiro e Junho de 1848, bem como da República Burguesa que os sucede. Clark busca identificar a identidade de classe de Daumier e suas reações diante do contexto, ou melhor, como tais eventos marcantes apareceram em suas obras, dado que Daumier deixou pouquíssimos documentos escritos.

Clark apresenta-nos dados biográficos do artista francês em relação ao processo histórico, com base nos quais busca inferir o ponto de vista social e político de Daumier que fundamenta sua produção artística.

Sua investigação parte da origem familiar de Daumier. O artista, nascido em Marselha, era filho de um trabalhador vidraceiro que seguiu com a família para Paris em 1814, como inúmeros franceses de cidades da província que alimentavam pretensões artísticas, mote de Honoré de Balzac (1799-1850) no célebre *Ilusões Perdidas* (romance publicado em partes, via imprensa, de 1837 a 1843).

No entanto, o pai de Daumier não foi bem sucedido artisticamente – apesar de conseguir vender algumas peças de teatro. Sofreu ainda, como trabalhador – na enorme maioria artesãos – os maiores efeitos da industrialização dos anos 1800. Viveu-se, na perspectiva dos trabalhadores, um processo de dissolução de identidade, pois que do próprio ofício de artesãos, de modo crescente vendo-se obrigados a submeter-se às condições de trabalho de empregadores burgueses. Estas, determinadas pelo crescente desenvolvimento técnico dos meios de produção industrial e sua difusão, que ocorrem em velocidade crescente a partir de 1830.

É no seio do movimento de radicalização política dos trabalhadores nesse contexto, argumenta Clark, que forma-se a identidade de classe de Daumier: ele assume-se, conscientemente, um trabalhador. Também pela natureza de seu trabalho, pois a litografia encontrava-se a meio caminho do trabalho artesanal e do industrial. Pois, como vimos, a técnica implica a produção artesanal - desenha-se à mão sobre uma pedra – e a reprodução técnica em massa. Para Clark, Daumier era consciente disso. Em suas palavras:

[Os trabalhadores artesãos] formaram o primeiro proletariado, os líderes nas barricadas (mestre ou funcionário, em muitos negócios isso dificilmente importaria neste momento; eles saíram juntos para combater a ordem estabelecida). E sua raiva era maior pois eles haviam perdido mais que um emprego; eles haviam perdido um modo de viver, o respeito pago a eles por uma habilidade preciosa; eles haviam perdido toda uma cultura própria. [...] A atitude de Daumier a esse processo é clara. Ele era filho de um artesão, e para viver, ele produzia imagens para circulação de massa: a litografia, até mais que a fotografia, foi o primeiro passo na industrialização das artes, o início da era da reprodução mecânica. Trabalhando na pedra, ele não mais era exatamente um artista, nem exatamente um trabalhador. Então, ele permaneceria um artesão: ele iria manter-se fiel à identidade que seu pai perdera.⁵⁴

⁵⁴ CLARK, T. J. *Absolute Bourgeois*, pp. 100-1.

As escolhas posteriores de Daumier, políticas e pessoais, escreve Clark, evidenciam tal perspectiva⁵⁵. Dentre as quais, cabe destacar, a opção por fixar residência no bairro *Ile de Saint Louis*, no início dos anos 1840, onde viveu por 20 anos. O bairro, que fazia parte do centro de Paris, havia concentrado uma população de maioria burguesa até o início dos anos 1830, mas vinha sendo ocupada por populações pobres que viviam ao seu redor. Daumier mudou-se para lá, portanto, quando esse processo estava em andamento. Se, durante meados dos anos 1840, artistas como Baudelaire moravam no local, por volta dos anos 1850 a região era uma das áreas de concentração de pobreza no centro de Paris. Ambas as coisas interessavam a Daumier: o fato de estar bem no centro da cidade, portanto próximo ao centro cultural e artístico parisiense; e, ao mesmo tempo, inserido em um bairro proletário. Ou seja, um ponto de observação que o permitia ver e analisar de perto trabalhadores e burgueses.

Ao investigar a reação de Daumier à Revolução de 1848, Clark escreve que o artista publicou poucas imagens nos momentos mais marcantes, fevereiro e junho. Sobretudo, não conseguiu criar imagens que representassem a união de classes que levou à Revolução de Fevereiro ou a mesmo o povo⁵⁶. Esse fato, ressalta o autor, deve ser entendido levando-se em conta que o *Le Charivari*, o jornal para o qual trabalhava prioritariamente na época, entrou no coro da imprensa burguesa contra os trabalhadores, em junho⁵⁷. Ou seja, ressalva Clark, o artista pode tê-las criado, mas não publicado.

Essa campanha contra os insurgentes exerceu papel protagonista na criminalização e condenação moral das manifestações da classe trabalhadora, apresentadas como uma

⁵⁵ CLARK, T. J. *Absolute Bourgeois*, pp. 101-2.

⁵⁶ “Uma coisa é certa. Daumier lutou, de forma dolorosa e incompleta, para dar forma à revolução [de fevereiro]; para representar a aliança entre trabalhador e burguês nas ruas de Paris, e a dignidade peculiar do Povo naqueles dias: ‘noites sem sono e fadiga faz corpos murcharem; mas a sensação de que direitos foram reconquistados os fortalece novamente e os faz manter a cabeça levantada’ (Baudelaire in *Le Salut Publique*)”. CLARK, T. J. *Absolute Bourgeois*, pp. 22.

⁵⁷ CLARK, T. J. *Absolute Bourgeois*, p. 22.

ameaça à ordem social, e na própria legitimação da autoimagem burguesa como aquela de fato defensora da República.

A imprensa orquestrou essas emoções [o surgimento do medo e do ódio dos dois lados, o sentimento de que talvez toda a ordem social estivesse à beira do colapso] de modo usual: proliferaram-se histórias de atrocidades, o homem de avental tornou-se não sentinela, mas bandido e assassino, o que foi suficiente para, em algumas áreas de Paris, estar vestido como um trabalhador implicava o risco de ser executado. Os dias de Junho tornaram-se uma guerra sagrada, uma batalha pela civilização. Uma forma de luta de classes, certamente, mas uma na qual a burguesia acredita firmemente em sua própria retidão e moderação. *Ele* era o democrata, e os rebeldes eram braços contra a República, contra o veredito do sufrágio universal.⁵⁸

No princípio da Segunda República, Daumier pôde voltar, brevemente, à caricatura política e analisar o cotidiano das instituições republicanas e seus atores. Seguiu Daumier com sua crítica ao burguês, considerada ainda inofensiva, até encontrar outro alvo político: Luís Napoleão. O *Le Charivari* havia retornado à oposição com a eleição do líder bonapartista ao poder⁵⁹. Clark anota que o personagem *Ratapoil* personagem cujas semelhanças físicas com Luís Napoleão são patentes, foi criado no ano de 1850. Mas Ratapoil não é apenas uma caricatura de Bonaparte sobrinho, mas uma representação de sua base social, o lumpemproletariado. Clark descreve-o como “a personificação perfeita do militante bonapartista: o demagogo de boa lábia, com a cartola amassada, ex-soldado, trapaceiro, o homem que comprou os votos e levou os aplausos, que abateu os oponentes do Imperador”⁶⁰. (*Imagem 11*)

⁵⁸ CLARK, T. J. *Absolute Bourgeois*, p. 22.

⁵⁹ CLARK, T. J. *The Absolute Bourgeois*. London: Thames & Hudson, 1988. p. 105.

⁶⁰ CLARK, T. J. *The Absolute Bourgeois*. London: Thames & Hudson, 1988, p. 105.

Imagem 11 – Atualidades. Ratapoil espalha a propaganda: – *Se você ama sua esposa, sua casa, sua terra, sua vaca e bezerro, inscreva-se, você não deve perder um minuto...* Publicado em *Le Charivari*, junho de 1851.

2.3. A comédia satânica de Daumier

Antes de mais nada, gostaríamos de retomar a questão do final do capítulo 1, agora um pouco mais especificamente, levando em conta as contribuições de Oehler e Clark acerca das opções estéticas e posições políticas de Daumier. Parece-nos bastante plausível que a caricatura do artista tenha exercido influência nos debates políticos, talvez também na contraditória formação da consciência de classe dos trabalhadores. Tanto porque a caricatura se havia convertido em um dos meios mais visíveis de propagação de ideias e análises políticas republicanas e socialistas pelas cidades, mesmo que sob restrições; como também por apresentar não apenas uma visão coerente, mas em certa proximidade com aspectos considerados de grande relevância para o processo histórico, segundo a análise materialista. Buscaremos mais evidências disso analisando sua obra em aproximação com momentos políticos relevantes, relatos e publicações da época, sobretudo no que tange à representação do burguês, da luta de classes e, por fim, do bonapartismo.

Para tanto, dividiremos o período em três, de acordo com a abertura política: de 1830 a 1835, momento de embate político aberto; 1835 a 1848, cujas restrições à imprensa e à caricatura levam Daumier, entre outros, a desenvolver sua estética antiburguesa; e de 1848 a 1852, momento de breve abertura política da Segunda República Francesa.

2.3.1. 1830-35: a luta política aberta

Em *Quelques Caricaturistes Françaises*, Charles Baudelaire assim inicia o trecho acerca de Daumier, o mais extenso do artigo:

Um dos homens mais importantes não só da caricatura como da arte moderna, (...) um homem que, todas as manhãs, diverte a população parisiense, que, a cada dia, satisfaz as necessidades da alegria pública.⁶¹

Foi Baudelaire quem cunhou a expressão “comédia satânica” para descrever a obra de Daumier, referindo-se mais especificamente ao período de liberdade de imprensa e guerra aberta ao regime.

Uma Babel, uma prodigiosa comédia satânica, tanto bufa quanto sangrenta, pela qual desfilam ridicularizadas com as roupagens mais variadas e grotescas, todas as honorabilidades políticas. [...] Creio haver dito oportunamente: *bufonaria sangrenta*. De fato, estes desenhos estão repletos de sangue e de furor. Matanças, detenções, sequestros, perseguições, corridas policiais, todos estes episódios dos primeiros tempos do governo de 1830 reaparecem a cada instante.⁶²

O termo comédia satânica provavelmente buscava a contraposição com a Divina Comédia de Dante (1265-1321). Como observa Dolf Oehler, era por meio do choque

⁶¹ Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes françaises*, p. 106.

⁶² Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes françaises*, p. 107. Grifos do autor.

produzido pela retórica satânica que Baudelaire buscava enfatizar as contradições sociais, apontar a exploração de classe e incitar à revolta⁶³.

Sobre os ataques ao rei Luís Felipe, um dos principais alvos de Daumier no período, Baudelaire escreveu que são feitos “com uma seriedade e uma consciência notáveis, o rei desempenha sempre o papel de ogro, assassino, de Gargantua insaciável, às vezes um ainda pior”⁶⁴.

Entretanto, o modo de Baudelaire encarar a obra de Daumier não era compartilhado por outro escritor que debruçou-se no estudo da caricatura em meados do século XIX. Mesmo admirador confesso da obra do caricaturista, Champfleury rechaçava sua radicalidade política, e assim escreveu em *Histoire de la Caricature Moderne* (1865):

Por minha conta, eu não tomarei parte de caricaturas odiosas e venenosas. [...]A Lei, a maioria na câmara, a violência, o Governo: eles foram acusados de todos os crimes [...], e um jovem artista agiu como instrumento de paixões políticas, pois ele pôde desenhar o que as canetas mais viciosas não puderam fixar no papel.⁶⁵

Temos, assim, explícitas duas possibilidades virtualmente opostas de leitura da obra de Daumier. Baudelaire exaltava em Daumier, em parte, aquilo que Champfleury reprovava: o engajamento político e como ele se manifestou em sua obra. Assim temos duas perspectivas, entre as possíveis, influenciadas certamente, mais que pela posição social, pela identidade política. Baudelaire cultivava, como evidencia Oehler⁶⁶,

⁶³ “A radicalidade revolucionária dessa iconoclastia é levada aí às últimas consequências. O deus a ser destronado, porém, não é um patriarca metafísico qualquer, mas o protetor da propriedade (burguesa), por assim dizer sua ideia eterna”. Baudelaire, portanto, acredita que não serão as belas palavras as aptas a liberar a energia revolucionária do povo – por isso não as usa. Mas que esta energia “surgerà antes da miséria concreta, do sofrimento do povo. Eis a retórica satânica de Baudelaire, empenhada em efetuar-se fisicamente através do choque produzido.” OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 152 e 164.

⁶⁴ Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes françaises*, p. 107. Grifos do autor.

⁶⁵ Apud CLARK, *Absolute Bourgeois*, p. 100.

⁶⁶ Cf. OEHLER, *Quadros Parisienses e Terrenos Vulcânicos*.

pensamentos à esquerda e identificados com os movimentos de trabalhadores e republicanos, tendo lutado nas barricadas em 1848. Champfleury expõe-nos uma variante do discurso burguês corrente no século XIX: condenava as “paixões políticas”, confiava nas instituições do Estado e na “ordem” social, por vezes não importando sob que regime.

Daumier entra na disputa de informação e versões sobre os acontecimentos políticos sobretudo a partir de janeiro de 1833, logo após ser liberto da prisão pela caricatura *Gargantua* (imagem 12). Gravura, aliás, que não fora publicada oficialmente, pois confiscada pela polícia logo antes de ser encartada no *La Caricature*.

Imagem 12 Honoré Daumier, *Gargantua*, *La Caricature*, 16.12.1831

Chama a atenção como, a partir daí, as imagens de Daumier vão tornando-se mais objetivas, limpas de excesso de informação e ferozes, sobretudo em 1834, ano marcado

por grandes movimentos de trabalhadores e republicanos e pelo acirramento da repressão política. Detenhamo-nos, por um instante, nesse contexto histórico.

2.3.2. O processo de autoconscientização de classe do proletariado francês na caricatura de Daumier

Se foi a burguesia quem tomou a iniciativa para a resistência ao golpe de estado de Carlos X, em julho de 1830, quem de fato a executou foram aqueles das camadas mais baixas da população⁶⁷. A crise econômica iniciada em 1825 e a industrialização lançavam dia-a-dia trabalhadores de pequenas oficinas autônomas e camponeses às péssimas condições de trabalho oferecidas pelos burgueses ou ao desemprego nas cidades. Em ambos os casos, não raro à fome. As jornadas de trabalho, a maioria ainda em indústrias manufatureiras, estendiam-se de 14 a 15 horas diárias, inclusive para crianças, e os salários não custeavam o básico para a vida das famílias. Quando Carlos X endureceu o regime, o descontentamento popular demonstrava-se já nas ruas, em manifestações de desempregados pelas cidades, contra o desemprego e a miséria. Tendo a imprensa e caricaturistas exortado à reação ao golpe, foram lançadas mais faíscas sobre um clima social já explosivo.

O agravamento das condições sociais dos mais pobres era tão visível que foi explorado, ao que parece, de forma consciente por proprietários de oficinas de impressão. Notas do Conde de d'Argout⁶⁸ dão conta de que teve-se a ideia de mobilizar os trabalhadores franceses por meio do fechamento dessas oficinas e demissões em massa, sob o argumento de que não teriam condições de manter seus negócios sob as

⁶⁷ DOLLÉANS, *Historia del Movimiento Obrero I – 1830 -1871* (1936) p. 42-3.

⁶⁸ DOLLÉANS, *Historia del Movimiento Obrero I – 1830 -1871* (1936) p. 42-3.

novas leis de Carlos X. Fato é que tais atitudes foram tomadas por diversos proprietários impressores e outros empresários no dia 26 de julho de 1830. Os trabalhadores tipógrafos demitidos teriam formado alguns dos primeiros grupos da insurreição. Dia 27, foram erguidas as primeiras barricadas.

Três dias após o início da revolução, o jornal burguês *Le National* declarava: “Foi o povo que fez tudo há três dias; foi poderoso e sublime; ele é que venceu. É para ele que deverão ser todos os resultados da luta”⁶⁹. Tais palavras revelaram-se logo vazias, pois, no mesmo dia em que a bandeira tricolor foi hasteada nas Tulherias, no dia 29, Adolphe Thiers (1797-1877), um dos fundadores do referido jornal, escreveu: “Sem Orléans, pensava, não podemos conter esse populacho”⁷⁰. A solução encontrada foi a coroação de Luís Felipe, ou seja, a hegemonia de uma fração da burguesia sob a forma de uma monarquia constitucional.

O historiador legitimista Alexis de Tocqueville (1805-1859), derrotado nesse Julho e parte da oposição a Luís Felipe, ressentia-se em suas *Memórias de 1848* (1859) da dominação burguesa, entendida como a “classe média”, que instalara-se.

Em 1830, o triunfo da classe média foi definitivo e tão completo, que todos os poderes políticos, todas as franquias, as prerrogativas, o governo inteiro, encontraram-se encerrados e como que amontoados nos limites estreitos da burguesia, com a exclusão (de direito) de tudo o que estava abaixo dela e (de fato) de tudo que estivera acima. Assim, a burguesia não só se tornou a única dirigente da sociedade, mas também converteu-se em sua arrendatária. [...] O espírito particular da classe média tornou-se o espírito geral do governo. Ele dominou a política exterior, bem como os assuntos internos: ativo, industrioso, frequentemente desonesto, geralmente ordenado, vez por outra temerário por vaidade e egoísmo, algumas vezes tímido por temperamento, moderado em todas as coisas, exceto no gosto pelo bem-estar, e medíocre; espírito que, misturado com o do povo ou com o da aristocracia, pode fazer

⁶⁹ DOLLÉANS, *Historia del Movimiento Obrero I – 1830 -1871* (1936) p. 42-3.

⁷⁰ DOLLÉANS, *Historia del Movimiento Obrero I – 1830 -1871* (1936) p. 42-3.

maravilhas, mas, sozinho, nunca produzirá mais que um governo sem virtude e sem grandeza.”⁷¹

Mesmo que os trabalhadores tenham sido, de fato, os maiores derrotados com os rumos da revolução que construíram, os movimentos de então representaram também um “despertar” dos trabalhadores franceses para a auto-organização e a mobilização, com vias a melhorar suas condições de trabalho e de vida⁷².

As primeiras greves ocorridas na cidade de Lyon, em 1831, são manifestações desse processo de crescente agremiação e conscientização dos trabalhadores franceses, no sentido de desenvolver a percepção e a experiência de que, ao estabelecerem laços de solidariedade, seriam capazes de defender seus interesses. A reação logo se impôs por meio da violência na repressão às greves, deixando como saldo dezenas de mortos e outros muitos feridos e presos. Os patrões, por seu lado, denunciavam as associações operárias como coalisões de “conspiração política”.

Paralelamente, algumas sociedades republicanas – em geral compostas por pequeno-burgueses, estudantes e profissionais liberais –, não apenas apoiavam publicamente as lutas de trabalhadores como buscavam estabelecer com eles laços de solidariedade.

A insurreição de Lyon foi saudada por um manifesto da Sociedade dos Amigos do Povo, a primeira manifestação pública de simpatia dos republicanos pelos movimentos dos trabalhadores⁷³. Publicado em dezembro de 1831, o panfleto *La Voix du Peuple* exaltava “esses homens que haviam escrito sobre a bandeira negra, ao redor da qual agrupavam-se, *Viver livres trabalhando ou morrer lutando*”⁷⁴.

⁷¹ TOCQUEVILLE, Alexis. *Memórias de 1848*. p. 34.

⁷² DOLLÉANS, *Historia del Movimiento Obrero I – 1830 -1871* (1936) p. 42-3.

⁷³ DOLLÉANS, *Historia del Movimiento Obrero I – 1830 -1871* (1936) p. 75.

⁷⁴ DOLLÉANS, p.75

Em 1832, Louis Auguste Blanqui (1805-1881) defendia, em discursos na referida Sociedade republicana radical, a necessidade de apoiar as lutas dos trabalhadores assim como de conquistar seu apoio para a bandeira republicana. Eis algumas de suas palavras:

O fato que não deve ficar escondido é que há uma guerra mortal entre as classes que compõem a nação. Tal verdade reconhecida, o verdadeiro partido nacional, aquele com quem os patriotas devem se reunir, é o partido das massas.⁷⁵

As associações proliferaram-se pelas cidades francesas. A relativa liberdade concedida à imprensa nos anos iniciais da Monarquia de Julho possibilitou a publicação das primeiras sistematizações dos aprendizados daquelas experiências. E também das primeiras caricaturas contra o regime, como apontamos.

De publicações de trabalhadores republicanos, especialmente a partir de 1833, emergiram tanto a reflexão de que são explorados por outra classe, como a de que, por meio de sua união, os trabalhadores ganhariam força para exigir dos patrões melhores salários, menores jornadas, como poderiam criar meios de ajuda mútua e previdência, o que poder-se-ia realizar por meio das associações e da reciprocidade de apoio entre elas. O ano de 1833 iniciou-se com greves. Nas cidades de Nantes e Lyon foram conquistadas as primeiras vitórias concretas dessas associações de trabalhadores têxteis – de aumento de salários a readmissão de trabalhadores demitidos. Mas as vitórias logo se tornariam exceção. Fosse pela crescente repressão violenta aos movimentos grevistas, fosse pela cooptação de movimentos pelos patrões, por meio de acordos.

Entre os grupos mais organizados de Paris estava o de trabalhadores alfaiates. As três associações formadas nos últimos anos fundiram-se em setembro de 1833. No mês

⁷⁵ Louis Auguste BLANQUI, *écrits sur la révolution, Oeuvres complètes*, Tome 1. Editions Galilée, paris, 1977; Translated for marxists.org by Mitchell Abidor; CopyLeft marxists.org, 2007.

seguinte, Grignon, alfaiate e membro da Sociedade dos Direitos do Homem (republicana, menos radical que a *Amigos do Povo*, de Blanqui), analisa a situação dos trabalhadores e urge pela união em *As reflexões de um trabalhador alfaiate sobre a miséria dos trabalhadores em geral, a duração da jornada de trabalho, o valor dos salários, as relações estabelecidas atualmente entre os trabalhadores e patrões de oficinas, a necessidade das associações de trabalhadores*.

À espera de um governo popular que alivie a extrema pobreza aos custos da extrema opulência, por um melhor sistema de impostos e uma sábia organização do trabalho, unamo-nos para estreitar laços de fraternidade; para proporcionar socorro aos mais necessitados, para fixarmos nós mesmos o máximo da jornada de trabalho e o mínimo do pagamento pela jornada ... Chamamos a nossos irmãos de outros ofícios para que sigam nosso exemplo; então será preciso que o patrão aceite a lei do trabalhador.⁷⁶

Para Dolléans, essa configura-se uma das primeiras formulações claras do chamado para a solidariedade da classe trabalhadora, de forma ampla, na França.

Os tipógrafos seguiram o exemplo dos alfaiates e organizaram um impresso destinado aos 4 a 5 mil trabalhadores neste ofício de Paris, chamado de *Aux ouvriers typographiques*, cuja ideia central é a solidariedade trabalhadora.

O Jules Leroux é o autor do texto *Da necessidade de fundar uma associação que tenha por fim fazer de todos os operários proprietários de seus instrumentos de trabalho*, um dos publicados no panfleto, a 10 de novembro de 1833:

Os alfaiates compreenderam a importância da questão do salário..., e o resolveram como deveriam: associaram-se. Fundaram uma vasta oficina e adquiriram de modo audaz a competência de seus antigos patrões, arcando com os riscos e perigos. Em uma palavra, emanciparam-se... As máquinas, os

⁷⁶ Apud, DOLLÉANS, p.79

clichês, os tipos... não são prejudiciais a não ser porque é tudo propriedade dos patrões, porque tudo isso interpõe-se entre eles e nós. Nossa indústria não é nossa, não temos nenhum direito a seus resultados; somos substituídos por objetos inertes, ou abusa-se de nosso grande número. Façamos, pois, que nossa indústria seja nossa. Aceitamos o direito de propriedade, mas queremos estendê-lo até nossos salários. Aceitamos a liberdade e a independência dos ricos, mas queremos estender essa independência e essa liberdade até a vida de cada um de nós... Os trabalhadores são, todos, nas mãos de seus amos, instrumentos de fortuna; todos têm uma existência miserável, um salário precário e insuficiente... O egoísmo mais estreito se converteu na paixão de todos. Reina entre nossos patrões; reina em nosso seio. Somos invejosos uns dos outros, somos inimigos. [...] Nossa classe não existe. Não há mais que indivíduos...[...] Nossa salvação está somente em nós mesmos.⁷⁷

O escrito demonstra tanto a compreensão de que a questão principal reside na propriedade dos meios e defende a criação de oficinas próprias auto-gestionadas como uma forma de enfrentar os patrões, concepções centrais das ideologias posteriores do comunismo e do anarquismo. Por outro lado, não faz ainda a crítica à propriedade privada, base também de ambos.

Também em Paris, eis o que escreve o sapateiro Z. Efrahem, em *Da associação dos trabalhadores de todas as províncias do estado*, publicado em Paris no mesmo momento:

Uns discutem a legitimidade de nossas reclamações e aconselham a nossos burgueses, com alegria no coração, que rechacem impiedosamente nossas exigências; outros dizem que tenhamos paciência, como se se houvesse tempo a esperar quando se tem fome. Nós, os que sofremos, não contamos com mais do que nós mesmos; sentimos o mal, busquemos um remédio imediato e eficaz; apliquemo-lo. Eu creio que o encontraremos na associação... Compreendeis todos perfeitamente que a associação tem a dupla vantagem de agrupar todas as forças e de dar a esse todo uma direção. Se permanecemos isolados, dispersos, somos débeis...⁷⁸

⁷⁷ Apud DOLLÉANS, *História del movimiento obrero – 1830-1871*. p. 82.

⁷⁸ Apud DOLLÉANS, *História del movimiento obrero – 1830-1871*. p. 83.

Logo trabalhadores passaram a integrar e a criar seções republicanas, especialmente a partir de 1833. O relato de Martin Nadaud⁷⁹, no romance autobiográfico *Memoires de Léonard*, publicado em 1895, assim descreveu o momento em que, pela primeira vez, um burguês lhe estendera a mão:

Como nos dias de hoje, vendiam-se jornais pelas ruas. Todas as manhãs, o taberneiro pedia-me que lesse em voz alta, para todos na sala, o jornal *Le Populaire*, de [Étienne] Cabet⁸⁰. Um jovem estudante de medicina, chamado Macré, aproximou-se de mim certa manhã. Parabenizou-me pelo tom e o modo enérgico com que eu lia certas passagens. Voltou logo, várias vezes, a me ouvir. Era a primeira vez que um burguês me dava a mão, e confesso que me senti muito lisonjeado. Perguntou-se se eu queria entrar para a Sociedade dos Direitos do Homem, à qual pertencia. Viu imediatamente na resposta que eu era republicano. Preparou-se a oportunidade e o jovem estudante nos introduziu em sua seção, que estava situada na rua des Boucheries Saint-Germain, com dois dos meus companheiros. Acolheram-nos com o entusiasmo mais caloroso.”⁸¹

Esse relato também interessa-nos por descrever uma das formas de proliferação das ideias republicanas e de solidariedade operária: a leitura de jornais em locais como uma taverna, onde reuniam-se trabalhadores. Não parece improvável que tais estabelecimentos estampassem também caricaturas.

O historiador Édouard Dolléans argumenta que a aproximação entre republicanos e trabalhadores nesse período é essencial para a própria evolução da doutrina republicana em geral, certamente também em termos sociais:

Os republicanos de 1833 e de 1834 – porque recrutavam-se entre homens muito jovens – não temeram ir aos trabalhadores, de todo coração e sem pensamentos pré-concebidos. Este tom

⁷⁹ Martin Nadaud foi um dos mais populares revolucionários trabalhadores de fevereiro de 1848, tendo sido eleito para a Assembleia Nacional e defendido pautas dos trabalhadores. Havia começado a trabalhar aos catorze anos como ajudante de pedreiro.

⁸⁰ Um dos poucos jornais que defendiam posições e analisavam a sociedade da perspectiva de trabalhadores e republicanos. Cabet propôs a constituição de cooperativas de trabalhadores como uma forma de combater o domínio burguês. Era considerado um socialista utópico por Marx e Engels.

⁸¹ Cit seg. DOLLÉANS, p. 74.

franco explica as simpatias que encontraram. Os trabalhadores são atraídos por esse ardor sincero, e essas simpatias levam um grande número de trabalhadores às seções da Sociedade dos Direitos dos Homens. Algumas são compostas apenas por trabalhadores. Em outras, cujos efetivos são mais diversificados, o contato pessoal cria, no seio da seção, uma intimidade, uma amizade entre trabalhadores e jovens republicanos, estudantes, médicos e advogados jovens. Esse contato contribui, mais que nenhuma outra influência, para a evolução da doutrina republicana.⁸²

No final de 1833, quando consolidavam-se associações de maior representatividade e uniam-se grupos de trabalhadores e republicanos em relação de solidariedade, bem como a imprensa diária, inclusive a satírica, fazia a guerra ao governo, foi proposta uma lei que pretendia restringir drasticamente o direito à associação e ampliava as já pesadas multas à imprensa.

O projeto foi debatido no seio de associações operárias e republicanas, que o rejeitaram energicamente, pois identificavam nele uma tentativa de atrofiar seus movimentos. Em Lyon, foi convocada uma “greve geral política” para o dia 9 de abril de 1834. Era o dia da votação da lei.

A caricatura *Liberdade de imprensa: não toqueis nela!!* – img. 13), publicada na edição de março da *L'Association Mensuelle pour la Liberté de la Presse*, refere-se aos tipógrafos como como uma força social em nome da liberdade de imprensa. Parece-nos, ainda, uma imagem alegórica do momento do processo de articulação das associações e de suas primeiras vitórias. Pois, exposta poucos meses após a proposta de Leroux para a formação de uma associação, a caricatura é provavelmente não apenas uma homenagem à associação dos trabalhadores tipógrafos, como também um apoio declarado ao movimento que prepara-se para enfrentar mais um ataque aos direitos adquiridos com a constituição de 1830.

⁸² DOLLÉANS, *História del movimiento obrero – 1830-1871*. p. 82. p. 74.

No primeiro plano está um tipógrafo, representado de punhos fechados, postura e olhar firmes, como quem está preparado para a luta. Dolf Oehler reconhece nesta alegoria a primeira representação clássica do trabalhador francês como herói⁸³. Ao fundo, Daumier dá a entender que se trata de um processo histórico. À direita, às costas do trabalhador - como no passado -, vê-se o rei Carlos X, derrubado em 1830 por levantes populares, quando tencionava centralizar o poder por meio de, entre outras medidas, instaurar uma pesada censura à imprensa. Derrotado, sem conseguir refazer-se da queda, Carlos X recebe apoio do imperador Ferdinando I, da Áustria.

À esquerda, ao fundo, vê-se de onde vêm as novas ameaças: o rei Luís Felípe que, ao contrário de Carlos X, encontra-se em vestes burguesas, de cartola ornamentada com as cores da França em círculos concêntricos, casaca e guarda-chuva. O monarca esbraveja à distância com o tipógrafo, ensaia atacá-lo, no que é impedido, naquele momento, pelo deputado Odilon Barrot e por um promotor de justiça. É uma das primeiras imagens de Daumier em que o rei aparece em vestes burguesas. Em imagens anteriores, o rei é apresentado em trajes aristocráticos, o que nos parece uma mudança significativa na representação e, talvez se possa dizer, na percepção política de Daumier. O trabalhador parece saber que a pouca resistência interna ao endurecimento da censura pode ceder a qualquer momento, e está preparado para o que vier, soturno, de punhos cerrados.

Assim Baulelaire descreve a caricatura:

Em meio a instrumentos emancipadores, de seu material de impressão, um trabalhador tipógrafo, tendo sobre as orelhas o sacramental gorro de papel, as mangas da camisa dobradas, resolutamente plantado, firmemente erguido sobre seus pés, cerra os dois punhos e franze as sombrancelhas. Tudo neste homem está musculado e estruturado como nas figuras dos

⁸³ OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*, p. 38.

grandes mestres. Ao fundo o eterno *Felipe* e seus agentes de polícia. Não se atrevem a atacar.⁸⁴

Imagem 13 Honoré Daumier *LIBERTÉ DE LA PRESSE - NE VOUS Y FROTTEZ PAS!!* (Liberdade de imprensa: não toqueis nela!!), Publicado em *l'Association Mensuelle* 03.1834

Parecia ser de fato este o ânimo dos milhares que, no dia 9, saíram às ruas em Lyon, pacificamente e desarmadas. Em dado momento, a um suposto tiro isolado seguiram-se rajadas de balas atiradas a esmo contra os manifestantes. Ergueram-se barricadas e ocuparam-se bairros, nos quais os insurretos resistiram por quatro dias. A repressão foi dura e sangrenta, e, no dia 14, o levante foi definitivamente derrotado. A lei foi aprovada pela câmara em 10 de abril e representou um enorme revés para os movimentos operários e republicanos.

⁸⁴ *Quelques Caricaturistes Françaises*, in *Curiosités Esthétiques* p. 110.

Em Paris, no dia 12, Adolphe Thiers (1797-1877), ministro do interior, havia mandado prender chefes de sessões de sociedades republicanas. No dia seguinte, explodiu uma insurreição. A reação desproporcional e violenta não se limitou aos insurretos nas barricadas, muitos dos quais foram assassinados ou presos, mas invadiu inúmeras casas de trabalhadores, nas quais famílias inteiras foram fuziladas. Tais assassinatos aparecem em *Rue Transnonain, le 15 april de 1834* (img. XX), de Daumier, publicada em outubro de 1834 no *L'Association Mensuelle*. Voltaremos a ela. Sobre a repressão, declarou o rei Luís Felipe, em 14 de abril: “É uma lição para os que tiveram tantas vezes a audácia criminal de atacar o governo”⁸⁵.

O saldo dos levantes foi de várias dezenas de mortos e centenas de feridos, 2 mil presos, 17 mil processos contra insurgentes e, ao final dos julgamentos, no início de 1836, contaram-se 164 revolucionários condenados, inclusive à pena capital. Além do endurecimento das leis de imprensa e caricatura – as famigeradas Leis de Setembro de 1835 – que, como vimos no capítulo 1, provêm de uma interpretação distorcida das liberdades de expressão e publicação previstas na Carta Magna de 1830.

Os acontecimentos de abril e as consequentes perseguições políticas, prisões e processos judiciais tornam-se o tema principal de Daumier ao longo de 1834. Mais que isso: Daumier engajou-se em denunciar os abusos do regime e exaltar os insurgentes. Até então, as gravuras publicadas apresentavam, mais frequentemente, caricaturas de autoridades políticas, em que apenas o personagem caricaturado aparece, e cenas que remetem-nos à linguagem teatral, nas quais o cenário dá informações sobre o contexto e os personagens. Especialmente depois de abril, Daumier passou a criar imagens cada dia mais diretas e sintéticas, para isso utilizando-se de construções alegóricas e realistas, e

⁸⁵ ⁸⁵ DOLLÉANS, *História del movimiento obrero – 1830-1871*. p. 82.

geralmente fazendo o comentário dos fatos políticos e sociais. Algumas das imagens realistas, como veremos, também permitem uma leitura alegórica, de uma ideia que ultrapassa o acontecimento referido como uma análise histórica deste.

2.3.3. As cenas da repressão e a denúncia do rei como representante da classe burguesa

A primeira caricatura de Daumier publicada no ano de 1834 retomava o mote de grande popularidade desde 1831, de comparar a cabeça do rei Luís Felipe a uma pêra. No ano de 1833, a maioria das imagens publicadas eram caricaturas de deputados, havia algumas outras comparações de Luís Felipe a uma pêra e aparecia, pela primeira vez, a 11 de julho, o monarca representado como burguês, tentando interferir na disputa ao trono Português. Vale lembrar que, até então, Luís Felipe era apresentado em vestes reais. E que é nesse momento que surgem os primeiros escritos de trabalhadores e seus apoiadores a apontar os burgueses, seus patrões, como os responsáveis por sua situação miserável e mesmo como o inimigo social.

Como descrevemos, na virada para o ano de 1834, o governo propôs uma nova lei que limitava o direito de associação e fechava o cerco contra a imprensa por meio de restrições temáticas, processos e multas pesadas. Tais movimentos incomodavam o regime ao menos desde 1831 e alcançavam nesse momento um nível de organização e solidarização mútua que trazia as primeiras vitórias. A votação da lei, marcada para o início de abril, acabou por mobilizar milhares de trabalhadores e outros republicanos, que foram massacrados e presos. Até o final de agosto, o evento não apareceu diretamente em imagens de Daumier. Em uma das caricaturas publicadas, o artista zomba do rei, pois este não poderia sair às ruas já que, sendo reconhecido, seria atacado,

dada sua impopularidade. Em outra, Daumier desenha o monarca distribuindo medalhas da legião da honra pelos serviços prestados pelos deputados, ao aprovarem as referidas leis, bem como recepcionando-os para um novo mandato. O número de votantes nas eleições parlamentares era restritíssimo: nem 250 mil pessoas, as mais ricas da França, pois a inscrição como eleitor era vinculada à fortuna. Portanto, eram basicamente os mesmos deputados da legislatura anterior.

A partir do final de agosto, mais que tratar dos acontecimentos de abril, Daumier analisa-os politicamente e cria uma espécie de memorial dos abusos do poder, apresentando presos, feridos e mortos e apontando o inimigo, o rei devidamente vestido de burguês. Inicia, assim, um *discurso visual* radical e perseverante, até as limitações impostas à imprensa e à caricatura o impedirem de atuar na disputa política abertamente.

Imagem 14 Girard, F.s. Graveur, Hersent, L.. Peintre du modèle. *Louis Philippe 1.er Roi des Français*, gravura, 1831-1832. Uma imagem oficial do rei Luís Felipe, a título de comparação com as caricaturas.

Imagem 15 Honoré Daumier, *Le passé, le présent, l'Avenir* (O passado, o presente, o futuro), 1834, publicada em *La Caricature*, 9 de janeiro de 1834.

Imagem 16 Honoré Daumier, *Récompense honnête aux électeurs obéissants*. (Recompensa honesta a eleitores obedientes). *La Caricature*, 17.07.1834.

Imagem 17 Honoré Daumier, *Repós de la France* (*Repouso da França*), 1834. Publicada em *La Caricature*, 28 de agosto de 1834.

No dia 28 de agosto de 1834, o semanário *La Caricature* trouxe, entre suas quatro páginas de textos satíricos, a caricatura *Repós de la France* (*Repouso da França*), de Honoré Daumier (img. 17). O rei Luís Felipe é representado em trajes burgueses – de casaca preta, cartola e guarda-chuva – enquanto “repousa”, e parece quase escorregar do trono. De entre suas pernas sai um canhão, e há outros dois a projetarem-se por debaixo do trono “ornado” por uma grande coroa. Atrás deste, vemos, à esquerda, o galo gaulês, símbolo do povo francês, cujo pescoço pende, como se quebrado. À direita, simbolizando a república, está Marianne, de barrete frígio, a fitar seus braços amarrados. Daumier desenha uma alegoria composta de símbolos facilmente reconhecíveis e fragmentos de referências reais para insinuar que o sono do rei-burguês só é possível por meio da violência. Ou melhor: que os grandes interessados e beneficiários da repressão aos movimentos de trabalhadores são de fato os burgueses, e que aquela era a forma encontrada para que todos os grupos dominantes tivessem “paz” e “ordem” para seguir no poder.

Esta alegoria de Daumier é provavelmente uma das primeiras imagens a circular por Paris, na Monarquia de Julho (1830-1848), a vincular a burguesia – em seu inconfundível e já simbólico traje de casaca preta e cartola - à repressão política. *Repos...* refere-se diretamente ao sufocamento das jornadas de abril de 1834 em Lyon, Paris e outras cidades. Daumier representou, por meio do galo gaulês, símbolo do povo francês, de pescoço quebrado, e Marianne, símbolo da República, de mãos atadas, aqueles que foram brutalmente reprimidos nas ruas e sufocados no direito de livre associação e de imprensa, fontes de sua força: trabalhadores e republicanos. Como dito, esta é ainda a terceira ou quarta vez que Daumier representa o rei como burguês. Nas anteriores, em 1833, Daumier já vislumbrava nas ações do rei a relação direta com a burguesia, ou seja, a hegemonia burguesa sob o governo de Luís Felipe. Assim, se o rei é responsável pela repressão, suas vestes denunciam que não é o único interessado, nem o único beneficiário.

Para analisarmos a mudança na representação do rei, vejamos *Gargantua* (img. 4), que de fato circulava apenas ilegalmente. Essa caricatura é um exemplo da representação do rei por Daumier antes de 1833.

Embora Luís Felipe tenha proclamado, quando deixara de ser Duque de Orléans para se tornar rei – o “rei-cidadão” –, que faria um governo das classes médias, buscando “um caminho do meio, igualmente distante dos excessos do poder popular e dos abusos do poder real”⁸⁶, Daumier teimava em deixar claro o fato de ser governado por um rei: desenhava-o sempre em costumes aristocráticos, talvez para denunciar a monarquia constitucional como uma farsa.

⁸⁶ Retirado do sítio oficial do Senado Francês, disponível em 22/11/2012 em <http://www.senat.fr/histoire/monarchie_juillet.html>

A crítica a Luís Felipe, que acabava por ser personalista, tinha, até 1832, uma tônica próxima à da caricatura contra a monarquia, como a que vemos em imagens da Revolução Francesa (img. 18 e 19). Nelas, encontra-se comumente a imagem do Terceiro Estado - sem distinções entre burguesia e povo -, a sustentar a aristocracia, também poder militar, e o clero, os beneficiários e garantidores da monarquia.

Imagem 18 Anônimo, 1789-90.

Imagem 19 Anônimo, 1789-90.

Em *Gargantua* (imagem 12), representação da Monarquia de Julho inspirada no personagem de Rabelais, Daumier expressa ideia similar, mas tem o tom satírico bem mais afiado, chegando ao escatológico. O rei, obeso, em trajes aristocráticos e com a cabeça em forma de pêra, aparece como um gigante devorador de tudo o que produz o povo, representado miseravelmente. É em meio aos excrementos reais, que caem por debaixo do trono, que aparecem as leis a serem levadas pelos deputados à câmara legislativa.

Portanto, parece-nos relevante a mudança na representação do monarca, que será adotada também por outros caricaturistas. Ao que parece, em *Repós...*, a acusação é feita não apenas contra o rei, mas à classe burguesa, ou seja, a mudança de representação aparenta ter um fundamento político, a percepção mais clara da hegemonia burguesa sob o governo de Luís Felipe. Quando Daumier passou a apresentar o rei como burguês e, assim, a violência como reação da burguesia, parecia estar convencido de que o maior inimigo já não é o rei ou a monarquia, mas a classe burguesa, sua grande beneficiária. É o que defendia o revolucionário Louis Auguste Blanqui.

Como vimos no início do capítulo, a percepção da burguesia em oposição ao trabalhador, para Marx, é essencial para a formação da consciência de classe do trabalhador. Nessa caricatura, mais que nas representações anteriores do rei como burguês, Daumier parece propagar essa ideia que houvera emergido recentemente dos movimentos de trabalhadores e republicanos, como apresentado em trechos de publicações destes. No entanto, como a querela entre monarquistas das duas casas reais e republicanos burgueses apareciam como a oposição central, a percepção dos escritos

de trabalhadores e de Daumier coloca-se como uma visão alternativa, talvez possamos dizer mais realista, da situação política⁸⁷.

Daumier insistiu nessa relação entre o rei e a burguesia, sendo ainda mais direto na referência às lutas de abril na caricatura publicada dia 16 de setembro, *Dieu mène la France* (*Deus guia a França* – img. 22). A barricada e o trabalhador assassinado, símbolos da insurreição e da resistência, imagens ainda frescas na memória dos que lutaram ou apoiaram a luta recente, é a cena para onde são levados o rei-burguês e Marianne. Assim, o artista enfatiza a vinculação entre a burguesia e a repressão: Luís Felipe, outra vez de casaca e cartola, “passeia” por sobre a barricada destruída, trazendo atrás de si, amarrada pelas mãos, a República. A face de Marianne expressa horror ao ver, diante de seus pés, o corpo de um trabalhador entre os escombros da barricada. O rei havia passado por cima dele, e tem as calças e pontas da casaca manchadas de sangue. Uma vez mais, podemos ler a ideia de que a tranquilidade burguesa só pode manter-se sob o manto da violência e do terror.

As duas caricaturas produzidas em seguida por Daumier, e publicadas juntas, duas semanas depois de *Repos...*, no jornal *La Caricature*, continuam a tratar diretamente da perseguição política imposta pelo regime aos trabalhadores e republicanos insurretos. São elas *Baissez le rideau, la farce est jouée* (algo como *Ao baixar das cortinas, a farsa está representada*, img. 20) e *Celui-là, on peut le mettre en liberté! il n'est plus dangereux* (*Este aqui, pode ser posto em liberdade ! ele não é mais perigoso*, img. 21).

⁸⁷ Valem aqui algumas palavras sobre a identificação da classe burguesa e suas frações por contemporâneos de Daumier. Como vimos, Marx entende que, durante a Monarquia de Julho, em nome da burguesia como um todo governava de fato uma fração desta: os grandes industriais e comerciantes e a burguesia financeira - o grande capital - com apoio de grupos de profissionais liberais⁸⁷, em suma, apenas a fração mais rica da sociedade francesa, não por acaso aquela que estava autorizada a eleger deputados. Daumier, como a maioria daqueles que viveram esses dias, não fazia distinções entre grande ou pequena burguesia. Cf. Dolf Oehler, *O velho mundo desce aos infernos*, p. 65-75.

Na alegoria *Baissez le rideau, la farce est jouée*, o monarca é apresentado como um arlequim. Ao fundo, vê-se uma sessão da câmara, na qual estão todos devidamente trajados segundo os costumes burgueses. O rei, no primeiro plano, encerra aquela “encenação” com um sorriso satisfeito, enquanto ameaça com sua espada uma estátua da Justiça, dando a entender que aquela sessão da câmara era um jogo de cartas marcadas, uma farsa.

Naquele momento, quando debatia-se na câmara como seriam os julgamentos dos insurretos de abril, houve uma minoria a defender uma anistia. A decisão: um julgamento “exemplar”. Para Daumier, tal opção é um espetáculo grotesco: Luís Felipe e deputados encenavam uma farsa em nome da Justiça, mas, de fato, a mantinham sob ataque.

Na outra caricatura publicada nesse dia, *Celui-là, on peut le mettre en liberté! il n'est plus dangereux* - img. 21) o rei Luís Felipe aparece novamente com trajes burgueses. Vê-se nessa imagem, uma vez mais, os atos do rei vinculados à classe burguesa. No desenho, o rei-burguês toma o pulso de um prisioneiro ferido, e exclama ironicamente ao promotor público que aquele homem, às portas da morte, pode ser posto em liberdade. A caricatura remete à outra publicada naquele dia. De fato, informa o que esconde a farsa espetaculosa: Luís Felipe e Câmara só apoiariam alguma anistia que lhes pudesse trazer dividendos políticos e não representasse qualquer ameaça. Ou seja, nenhuma. Era necessário, antes, intimidar novos movimentos e levantes.

Image 20 Honoré Daumier, *Baissez le rideau, la farce est jouée*, La Caricature, 11.09.1834.

Image 21 Honoré Daumier, *Celui-là, on peut le mettre en liberté! il n'est plus dangereux*, La Caricature, 11.09.1834.

Imagem 22 Honoré Daumier, *Dieu mène la France*, Le Charivari, 16.09.1834.

Entretanto, a referência mais direta à violência contra os trabalhadores pode ser vista em *Rue Transnonain*, publicada a 2 de outubro (1834), na última edição do *L'Association Mensuelle*. O cerco se fechava à publicação destinada a cobrir custos com processos do governo. Daumier encerrava sua contribuição ao projeto de maneira provocativa, expondo o rosto daqueles que, embora estivessem sendo chamados de bandidos nos processos e pela imprensa burguesa, eram, de fato, as grandes vítimas da violência e da injustiça.

A imagem refere-se ao episódio ocorrido em uma rua de um bairro de trabalhadores, de onde supostamente teriam sido disparados tiros: a guarda real invadira violentamente as casas e, em apenas uma delas, abatera catorze pessoas, a maioria mulheres, crianças e

idosos. Aquele fora o mais frio e sangrento ataque aos trabalhadores, nos últimos anos, numa clara tentativa de intimidação aos movimentos.

A imagem mostra-nos um cômodo em completa desordem e, no primeiro plano, um trabalhador morto, caído por cima de um bebê. Ao fundo, à esquerda, há o corpo de uma mulher. À direita, jaz um idoso. A imagem gerou grande comoção quando exposta na vitrine da editora da *La Caricature*, e mesmo a proibição da imagem não impediu a rememoração do evento nem a circulação da gravura, ainda que em círculos menores. Champfleury e Baudelaire comentaram a imagem de Daumier em seus estudos sobre caricatura. O primeiro escreveu:

Quem não se lembra deste terrível drama? A palavra *Transnonain* subsiste de maneira sinistra. A insurreição partia geralmente das ruas do bairro de *Saint-Martin*, habitado por trabalhadores. Em um dia de motim, os soldados massacrados naquele labirinto de ruas se lançaram furiosos, cegados contra as casas da Rua *Transnonain*, e começou a matança dos débeis e dos fortes, dos culpados e dos inocentes, das mulheres e as crianças. Os historiadores descreveram os mais cruéis detalhes dessa cena. Daumier viu um mezanino baixo, em desordem, com um leito destruído pelas baionetas e, no chão, mortos, uma mulher, uma criança, um ancião e um trabalhador com a camisa ensanguentada. Goya, unicamente, em suas *Escenas de la invasión*, pôde traduzir um espetáculo tão cruel.⁸⁸

Notemos que Champfleury intenta justificar o massacre, amenizando a violenta ação da guarda como sendo fruto de um momento de cegueira, depois uma provocação. De fato, a cena é tão comovente para Champfleury apenas porque são assassinados “inocentes”, mulheres e crianças. Fossem somente os que lutavam, os mortos, o espetáculo não seria tão cruel e lastimável. No entanto, imagens anteriores de Daumier não dão suporte a tal condenação a quem luta, como vimos em *Dieu Méne la France*,

⁸⁸ Champfleury in ESTARICO, Leonardo. *Daumier narrado por el mismo e por sus amigos*. 1949. p.42

em que a República horroriza-se com o trabalhador morto na barricada, enquanto o rei regozija-se com o “passeio”.

Já Baudelaire, assim escreveu sobre a caricatura:

A propósito do lamentável massacre da rua Trainsonais, Daumier se mostrou verdadeiramente um grande artista; a imagem é rara, pois foi apreendida e destruída. Não é exatamente caricatura, mas a história, a trivial e terrível realidade [...]. É uma habitação pobre e triste, a tradicional habitação de trabalhadores, com móveis banais e indispensáveis, o corpo desnudo de um trabalhador [...] está deitado sobre suas costas, com pernas e braços dilacerados. Na residência houve, sem dúvida, uma grande luta e um grande alvoroço pois as cadeiras estavam de pernas para o ar e a mesa de luz virada com a refeição da noite. Com o peso de seu corpo, o pai esmaga o cadáver de seu filhote entre suas costas e o chão. Nesse sótão frio nada há que silêncio e morte⁸⁹.

Baudelaire não apenas demonstra identificação com o trabalhador, ao observar detalhes da cena, reconhecendo nele uma vítima tanto quanto nos outros membros da família, ao contrário de Champfleury. Mais que isso, Baudelaire fala na resistência das vítimas, apontando que houvera claramente uma luta, e não as condena, mas aos perpetradores do massacre. A caricatura, para ele, é a história, a “terrível realidade”.

A diferença na recepção da imagem pelos dois escritores revela, uma vez mais, a dois discursos opostos possíveis diante do acontecimento. Imaginamos que, para um trabalhador organizado, que tenha talvez escapado às prisões e assassinatos de abril, mas conhece pessoalmente aqueles que não o puderam, ou solidariza-se com eles, a imagem deva ser ainda mais potente. Sua consciência de classe o leva a solidarizar-se não apenas por simpatia, mas por saber que ele próprio poderia ter sido uma dessas vítimas mortais, ou sofrer as mazelas das prisões e a injustiça dos julgamentos. Dessa maneira, a caricatura, realista na forma como uma representação jornalística, pode ter

⁸⁹ BAUDELAIRE, p. 109.

também uma conotação alegórica: tal massacre não foi perpetrado contra algumas famílias, mas contra toda uma classe. A distorção da caricatura atua aqui para reforçar a expressão de dor e as marcas de uma vida sofrida, não para ridicularizar. É o que sugere Oehler⁹⁰. Devemos completar que, ao manter viva na memória dos trabalhadores essa repressão voltada à sua classe, Daumier mantém na pauta dos debates públicos uma versão oposta à “oficial” da repressão aos trabalhadores em abril. Isso em um momento em que armava-se o circo de condenações “exemplares” contra os insurretos. Dessa maneira, configura-se também como uma contra-informação. Pois mostra o contrário do que a imprensa burguesa e o regime querem que se veja: que os insurretos correspondem a trabalhadores pobres que foram à luta por liberdade e melhores condições de vida, não a bandidos perigosos para a sociedade como um todo. Ou seja, que os verdadeiros criminosos eram aqueles que reprimiam as manifestações e mantinham os trabalhadores na condição de miséria: o rei-burguês e a classe que de fato ele representava.

90 OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 38-9.

Imagem .23 Honoré Daumier, *Rua Transnonain*, o 15 de abril 1834, Publicado por *l'Association Mensuelle*, outubro de 1834.

A perseguição aos trabalhadores é também o tema das duas gravuras publicadas no *La Caricature* do dia 6 de novembro de 1934. Uma delas refere-se a um fato recente, a outra é uma alegoria da luta dos trabalhadores republicanos, que persiste, apesar de toda a oposição. A primeira mostra o rei de costas na já costumeira indumentária burguesa, “agradecendo” a ajuda dos trabalhadores na extinção de um incêndio no cárcere de Saint-Michel com a transferência para três outras prisões, mesmo com uma anistia prestes a ser aprovada.

Os três presos têm os braços amarrados e correntes nos pescoços, e, de faces franzidas e sérias, não parecem surpresos com a recompensa, apenas indignados. Diz o rei: *Très bien! très bien! vous vous êtes parfaitement conduits! l'on va vous diriger sur Beaulieu, sur Poissy, sur Bicêtre, je suis content de vous. (Muito bem! muito bem! vocês tiveram uma conduta perfeita! Vos dirigirei para Beaulieu, para Poissy, para Bicêtre, estou muito satisfeito com vocês – img. 24).* Ou seja, exprime que não há como

haver justiça sob o regime de Luís Filipe, ainda que a burocracia e as autoridades apresentem-se como justas, pois submetidas a uma constituição.

A segunda apresenta um juiz carrancudo, a encarar um trabalhador preso pelo pescoço a uma parede, que, de face serena e reflexiva, vê a evolução das lutas dos últimos anos como um processo histórico que guiará à República, mesmo que não naquele momento, certamente no futuro. Chama-se *Moderne Galilée Et pourtant elle marche* (*O Galileu moderno. E no entanto ele se move, ou avança* - img. 25). Essa caricatura pode ser também vista como um contra-discurso diante da imagem do trabalhador ou republicano insurreto como criminosos. Daumier exprime uma percepção dos movimentos organizados da classe trabalhadora e de republicanos como autoconscientes tanto ao sugerir a progressão das lutas como um processo que inclui as derrotas, anteriores e a presente, como no lançamento deste processo ao futuro, à vitória. Parece-nos que a imagem, mais que uma alegoria da evolução linear dos movimentos de trabalhadores e republicanos desde 1830, pode ser vista como um vislumbre do processo de conscientização de classe dos trabalhadores, a noção de que a união e a solidarização dos trabalhadores os faz mais fortes para conquistar suas demandas, como vimos nas publicações operárias da época.

Além disso, tal imagem, de certa forma, guia a leitura da outra publicada neste dia, ao deixar claro como os três prisioneiros devem ser vistos: como lutadores pela liberdade e melhores condições de vida, que, acreditam, seriam possíveis apenas com a República. Ambas, vistas juntas, demonstram que, em nome da Justiça, o regime monarquista burguês cometia injustiças contra os trabalhadores republicanos. Aliás, Daumier, como muitos republicanos, aparentemente acreditava, nesse momento, que a República e o voto universal seriam as garantias de uma sociedade mais justa.

Daumier publicou, de agosto a dezembro de 1834 cerca de 20 litografias relacionadas diretamente às lutas dos trabalhadores republicanos e à consequente repressão. Acreditamos poder tratá-las como um discurso visual bastante coerente, que, como vimos, apresenta os insurretos como lutadores e vítimas de violências, em contraponto à imagem de bandidos perigosos que tentava-se imputar a eles. Os criminosos, para Daumier, são o rei que representa a burguesia e a estrutura dominada por ela. E mais: ao se tratar de um contra-discurso, ele pode levar à solidarização com os trabalhadores, não só entre eles mesmos. É um instrumento de propagação de ideias de organização trabalhadora e republicanas. Ainda que entremeado por outras caricaturas com temas menos “quentes”.

Ao longo dos primeiros meses de 1835, as imagens diretamente relacionadas aos acontecimentos políticos tornaram-se menos frequentes, provavelmente devido a processos sofridos contra as publicações. No entanto, as que retomam o tema são bastante pungentes. Vejamos duas.

Na caricatura *Principal acteur d'un Imbroglia-tragi-comique (Principal ator de um imbróglio tragicômico* – img. 26), de 29 de março de 1835, o rei deixa cair sua máscara indumentária de burguês, que representa também a submissão do monarca à constituição, e coloca-se por cima da Carta, sobre as páginas em que se lê “prerrogativas da câmara”. Ainda que possa perceber que a monarquia constitucional seja uma composição grotesca entre a dominação monárquica e a burguesa, a repressão a movimentos contra os abusos dos burgueses é vista como uma prerrogativa monárquica, ou seja, sob uma república a burguesia não poderia explorar nem deter tanto poder sobre o povo. Vinculava, assim, o autoritarismo à monarquia, bem como a submissão do rei a uma constituição, uma “conquista” burguesa que obrigava-o a incluí-los no poder.

Esse imbróglio tragicômico, que reflete também as lutas em torno de interesses privados pelo poder nas esferas burocráticas, seria, pois, o responsável pelas mazelas dos trabalhadores e do povo em geral.

Destacamos também a caricatura publicada a 15 de maio de 1835 (img. 27), uma semana após o início dos “julgamentos dos crimes de abril”, que perduraria até meados de 1836. Uma vez mais, a Justiça é portadora apenas da injustiça e da violência. Daumier ironiza a dita liberdade de defesa diante dos processos: ... *Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre!* (Você tem a palavra, explique-se, você é livre pra isso!), diz o juiz. No entanto, o réu, indignado, tem a boca coberta e três homens segurando-lhe os braços e roupa, mal conseguindo esperar para levá-lo à decapitação, na mesma cena, ao fundo. A imagem sugere ainda, para aqueles que identificam-se com os movimentos dos trabalhadores e eles próprios, que a intenção com tais julgamentos é justamente calar e decapitar os movimentos, é uma estratégia de intimidação.

Eis como Champfleury reagiu a ela:

Eu tenho diante de mim uma gravura da *La Caricature*, tão provocativa que causa estremecimento, pois a arte pode dar força às acusações mais mentirosas. [...] Nunca o lápis de Daumier foi tão sinistro. Ele respondia às virulentas paixões do momento ao fazer da Suprema Corte de Justiça uma assembleia de inquisidores e carrascos.⁹¹

Da mesma maneira que considerava o massacre de Transnonain lastimável apenas pelas vítimas “inocentes”, crianças, idosos, mulheres (ainda que muitas tenham aderido às organizações e lutas), Champfleury considerava os tribunais a garantia da justiça. Era essa a perspectiva que Daumier pretendia atacar.

⁹¹ Apud CLARK, p. 100.

A série de imagens publicadas até a aprovação das chamadas Leis de setembro, em 29 de agosto de 1835, trazem, portanto, um retrato às avessas da “realidade” pintada pelo regime monarquista burguês. Contrapõe à imagem de criminosos, que objetivava-se fixar nos insurretos, outra de homens admiráveis em luta por liberdade, de modo persistente, apesar dos inúmeros reveses, massacres. Expõe a injustiça sendo feita em nome da justiça, os chamados de bandidos como vítimas dos verdadeiros vilões. Mais: evidencia, ao identificar a burguesia como a principal beneficiária do sufocamento das organizações trabalhadoras, que a preocupação é menos pelo fato de serem republicanas, como se argumenta, que pelo de serem de trabalhadores, do enorme *populacho*, na definição de Thiers.

Podemos dizer, ainda, que tal discurso, ao ser levado a público, age com funções distintas, a partir da identidade político-social do receptor. Para um trabalhador republicano que participou das jornadas, provavelmente parte de uma associação, a série apresenta sua própria experiência ou de pessoas próximas, podendo ser vista como um reconhecimento público da legitimidade de suas lutas, ou mesmo instigar mais revolta. Para um pequeno burguês republicano, geralmente profissional liberal jovem, que vê com bons olhos e esteve atento às mobilizações, ainda que pelos jornais, as imagens podem amplificar a solidarização e até mesmo a adesão a grupos republicanos próximos a trabalhadores, pois apresentam uma versão bem diferente das mais difundidas pela imprensa burguesa e monarquista, que pode desprezar. Já para alguém como Champfleury, que acreditava naquela ordem institucional, as imagens devem ser motivo de estremecimento e alguma comoção, quando a violência do governo era patente.

Vale aqui lembrar o discurso do ministro do comércio da Monarquia de Julho para impor a censura à caricatura, proferido nos debates da lei aprovada em 29 de agosto (1835): “nada há de mais perigoso [...] que essas caricaturas infames, essas imagens

sediciosas que produzem o efeito mais mortal. Não pode haver maior provocação direta aos crimes que nós todos deploramos”⁹². Os crimes, como vimos eram a luta por outra ordem social.

Imagem 24 *Très bien! très bien! vous vous êtes parfaitement conduits! l'on va vous diriger sur Beaulieu, sur Poissy, sur Bicêtre, je suis content de vous. La Caricature, 6.11.1834.*

⁹² GOLDSTEIN, p.9.

Imagem 25 *Moderne Galilée. Et pourtant elle marche.* (O Galileu moderno. E mesmo assim ele marcha, se move), *La Caricature*, 6.11.1834.

Imagem 26 *Principal acteur d'un Imbroglio-tragi-comique* Principal ator dum Imbróglio tragicômico, *Le Charivari*, 29.03.1833.

Imagem 27... *Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre* (Você tem a palavra, explique-se, você é livre)
 La Caricature 14.05.1835

2.3.4. 1835-48: a luta política “subterrânea”

Logo a seguir à promulgação da lei de associações, em abril de 1834, muitas delas foram desintegradas por conta da prisão sistemática de seus membros. Resistiram apenas as consideradas inofensivas: aquelas voltadas apenas ao auxílio mútuo, sem grandes questionamentos aos patrões burgueses e à ordem vigente, e as que tinham acordos com os patrões. Ou seja, foram aplicadas conforme o interesse burguês. Aquelas voltadas apenas ao auxílio mútuo, sem maiores questionamentos à ordem vigente, e as que tinham acordos com os patrões. Dado que não conseguiu-se calar a

oposição, e assim a versão dos trabalhadores dos fatos de abril, impôs-se a censura prévia à caricatura e ao teatro com as Leis de Setembro.

Entre as limitações das Leis de Setembro de 1835 está a proibição da qualificação de republicano, temida, sobretudo, quando assumida por um trabalhador organizado. Assim, para que uma associação republicana não chamasse a atenção das autoridades policiais, ela não poderia atuar politicamente de maneira manifesta. Proliferaram-se, então, as sociedades secretas, o refúgio para seguir com debates e mobilização. Em Paris, os trabalhadores tipógrafos organizados, entre outros, seguiram reunindo-se em sociedades secretas republicanas⁹³, o que aprofundou a relação com os republicanos burgueses.

Essas sociedades secretas são a consequência da transformação que os acontecimentos impõem à propaganda republicana. A adesão de certo número de trabalhadores a essas associações secretas fará mais estreita a união, esboçada no curso do ano de 1834, entre o partido republicano e o movimento trabalhador.⁹⁴

A propaganda republicana também precisava tornar-se secreta, ao menos disfarçar-se. Ela circulava, agora, em locais como oficinas de redação de periódicos e nos círculos de leitura.

Daumier desenvolveu, a partir desse momento, sua estética antiburguesa, como sustenta Oehler. Se o artista não podia mais tratar diretamente de questões políticas nem propagar ideias republicanas, optava por denunciar de maneira velada a dominação burguesa e sua lógica de exploração atacando seus valores e normas sociais. A estética neoclássica, as operações na bolsa, a busca pelo lucro acima de tudo, a hipocrisia e os pequenos crimes cotidianos baseados na exploração de outrem por meio do embuste,

⁹³ DOLLÉANS, p. 159.

⁹⁴ DOLLÉANS, p. 158.

enfim, o que considerava o modo de vida burguês. Para Baudelaire, é a inauguração definitiva da comédia de costumes, a sátira geral da sociedade francesa. Porém, como observaremos, não se trata de um comentário neutro. Enquanto os burgueses são retratados como avaros, individualistas, exploradores, covardes, capazes de trapacear qualquer um por dinheiro e reconhecimento social, os trabalhadores são representados, ainda que apareçam em relativamente poucas imagens do período, como os explorados, em geral com consciência disso, ou uma força social em potencial.

Segundo Dolléans, o decênio 1835-1845 é assinalado pela descentralização do pensamento republicano a partir das experiências dos últimos levantes e das identidades de classe. De 1835 a 1841, o livro do revolucionário jacobino Philippe Buonarroti (1761-1837) que narrava sua atuação, junto a Gracchus Babeuf, na Conspiração dos Iguais, e pretendia dar uma nova guinada à esquerda para a revolução após a Reação Termidoriana (1795), *História da Conspiração dos Iguais de Babeuf* (1828), era o mais difundido entre os trabalhadores que faziam parte das sociedades secretas republicanas⁹⁵. Tal publicação influenciou muitos os pensadores que destacar-se-iam, a partir dos anos 1840, como ideólogos do anarquismo e do comunismo, de Bakunin a Marx, descendentes dos primeiros socialistas chamados “utópicos” dos anos 1830.

Em 1840, a propaganda republicana encontrou uma nova forma: a campanha dos banquetes, que tinha por objeto imediato a reforma eleitoral. A participação de trabalhadores tem pouca relevância nesse momento, segundo Dolléans. Na história do movimento operário, greves corporativas de grande alcance marcaram esse ano, em parte por conta do agravamento da crise econômica em 1839⁹⁶. Em Paris, no início de 1840, um em cada três trabalhadores passava fome.

⁹⁵ DOLLÉANS, p. 159

⁹⁶ DOLLÉANS, p. 165

O relato contemporâneo do precursor do pensamento anarquista Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) dá conta da gravidade da condição dos trabalhadores:

Em dezembro de 1839, há em Paris 30 mil alfaiates sem o que fazer; outros tantos, na mesma proporção, em outros ofícios; chega a 150 mil o número de trabalhadores desempregados. Como vivem? É um mistério, não são sempre os mesmos que se encontram em pausa forçada; antes, trabalham alternadamente um, dois dias por semana, sem que haja qualquer estabilidade nessa sucessão... Quando ganham 3 francos, 4 francos, 6 francos, a necessidade de recompoem-se leva-os aos arredores da cidade [...]; comem carne e pão e bebem um litro a 50 centavos. Como se reúnem para alimentar-se, passam ali o dia – pois nada têm a fazer – cantando canções republicanas, e iniciam o jejum para o próximo dia. [...] Sua agitação revolucionária me parece atualmente próxima ao desespero. Sabem que o traçado de Paris está feito pelo governo de modo que possa ocupar rapidamente todos os pontos da cidade ao primeiro levante. Sabem que não podem sublevar-se hoje sem que sejam executados aos milhares. É essa mesma impotência que os faz mais terríveis⁹⁷.

A consciência trabalhadora de que, caso sublevem-se, serão massacrados, não parece um exagero de Proudhon, pois o fato foi reconhecido pelo bem mais conservador Champfleury. Suas palavras em carta à mãe, datada de 30 de junho de 1847, baseadas em conversa com Daumier, confirmam essa percepção:

Todos estão intranquilos; ninguém acredita no Governo, nem mesmo aqueles que fizeram dele bom uso. Eu posso não estar certo, mas há uma revolução no ar; se o inverno de 1848 for terrível como o último, nós estaremos a caminho de problemas. Não é do Povo que você deve ter medo: se eles revoltarem-se, serão logo fuzilados. Mas eu estive conversando no domingo com um dos homens mais fortes de nossos dias – isso pode surpreendê-la, mas trata-se de Daumier, um caricaturista – e ele disse-me que a rua Saint-Denis não está feliz. Se os burgueses estão misturados no descontentamento, as coisas são mesmo sérias – pois em nosso tempo a burguesia é a nova realza.⁹⁸

⁹⁷ DOLLÉANS, p. 166.

⁹⁸ CLARK, p. 99.

O vislumbre de uma revolução atemorizava também a aristocracia aburguesada, entretanto, esta temia sobretudo o povo, ainda que ele parecesse sob controle. O historiador Alexis de Tocqueville, deputado, proferiu um discurso a 29 de janeiro de 1848, às vésperas da Revolução de Fevereiro alarmando seus pares:

Diz-se que não há perigo, porque não há agitação; diz-se que, como não há desordem material na superfície da sociedade, as revoluções estão longe de nós. [...] Senhores, permiti-me dizer-vos que creio que vos enganais. Sem dúvida, a desordem não está nos fatos, mas entrou bem profundamente nos espíritos. Olhai o que se passa no seio dessas classes operárias, que hoje, eu o reconheço, estão tranquilas. É verdade que não são atormentadas pelas paixões políticas propriamente ditas, no mesmo grau em que foram por elas atormentadas outrora; mas não vedes que suas paixões, de políticas, tornam-se sociais? Não vedes que pouco a pouco propagam-se em seu seio opiniões, ideias que de modo algum irão somente derrubar tal lei, tal ministério, mesmo tal governo, mas a sociedade, abalando as bases sobre nas quais ela hoje repousa? Não escutais o que se diz todos os dias em seu seio? [...] Que a divisão dos bens ocorrida no mundo até o presente é injusta? Que a propriedade repousa em bases que não são igualitárias? E não credes que, quando tais opiniões adquirem raízes, quando se propagam de maneira quase geral, quando penetram profundamente nas massas, devem acarretar, cedo ou tarde – não sei quando, não sei como –, as mais terríveis revoluções?⁹⁹

De fato, o pensamento socialista radicalizava-se. Proudhon publicou em junho de 1840 o livro *O que é a propriedade?*, um libelo contra toda forma de governo, cuja resposta lançou uma das bases do anarquismo bem como também do pensamento comunista de Marx: a propriedade é um roubo. Vejamos:

O proprietário, o ladrão, o herói, o soberano, porque todos esses substantivos são sinônimos, impõe a sua vontade por lei e não sofre contradição nem fiscalização, quer dizer que pretende ser poder legislativo e poder executivo ao mesmo tempo. Também a substituição da lei científica e Verdadeira da vontade real não se consegue sem uma luta terrível e essa substituição incessante

⁹⁹ TOCQUEVILLE, p. 42-3.

é mesmo, depois da propriedade, o mais poderoso elemento da história, a causa mais fecunda dos movimentos políticos. Os exemplos são demasiado numerosos e visíveis para que me detenha a mencioná-los.

Ora a propriedade engendra necessariamente o despotismo, o governo do belo prazer, o reino de uma vontade libidinosa: isso faz de tal maneira parte da essência de propriedade que basta, para se convencerem, lembrar o que ela é e o que se passa à nossa volta. A propriedade é o direito de usar e abusar¹⁰⁰.

Ou seja, nesse período de limitação extrema aos movimentos políticos e seus meios de propagação de ideias, violência e censura em nome da “justiça” e da “ordem”, crises econômicas e miséria, era perceptível, mesmo para um aristocrata, que a calmaria poderia esconder uma efervescência prestes a explodir como revolução.

Daumier, impedido de falar diretamente em política, dedicou-se a escrutinar a burguesia. Porém, em meio à sátira tida como inofensiva no período, dois grupos de imagens parece-nos revelar-se como estratégia para seguir com a crítica à dominação burguesa em termos políticos. Tratam-se da série de Robert Macaire, publicada de 1836 a 1838, e republicada inúmeras vezes no álbum *Les 101 Robert Macaires*; e outras imagens, publicadas ao longo de todo o período, que mostram uma oposição entre burgueses e trabalhadores, explorando diversas variantes da oposição entre ambos, ou seja, parecem-nos vislumbres da contradição de classes que emergirá claramente apenas após Junho de 1848.

2.4.4.1. Os cento e um Robert Macaires

A dupla Robert Macaire e Bertrand surgiram como personagens de teatro, na comédia *Auberge des Adrets*, na qual eram dois ladrões recém fugidos das galés

¹⁰⁰ PROUDHON, *O que é a propriedade ?*, p.240-1.

(presídios de trabalhos forçados). Baseada no mote do ladrão esperto, Macaire, e do idiota, Bertrand, seu cúmplice e também vítima das armações, a peça foi um grande sucesso de público durante os primeiros anos da Monarquia de Julho, tendo sido proibida também em 1835. O motivo pode ser suposto da caracterização peculiar de Macaire: o trapaceiro seduzia por meio de belas palavras, e era capaz de justificar seus atos mais atrozes com um belo discurso pseudo-filosófico.

Na caricatura, a dupla era considerada inofensiva politicamente pelas autoridades, tendo se transformado numa série bastante popular, publicada quase diariamente entre 1836 e 1839 e em álbuns como *Les 101 Robert Macaires* (1839-41). Daumier fazia os desenhos e Philipon os textos e, ao que nos parece, levam os personagens perceber que é como burgueses que podem de fato colher dividendos de suas trapagens e, mesmo, evitar novos encarceramentos. Ou seja, sugerem que, naquele tempo, um ladrão bem sucedido é burguês e que o burguês é um ladrão bem sucedido. Dessa forma, exploram as relações humanas transformadas em relações individualistas de puro interesse e embuste, em que tudo vale para conseguirem-se vantagens no meio altamente competitivo.

A dupla foi apresentada ao público em gravuras a 20 de agosto de 1836 (img. 28), no *La Caricature*. Como no teatro, acabam de fugir das galés e, em roupas esfarrapadas e sujas, preparam seu próximo golpe: criar um banco. Um burguês financista, pensava Macaire, era livre para cometer toda sorte de golpes, “afundar a França” e não sofrer maiores consequências. Eis o primeiro diálogo:

Imagem 28 Honoré Daumier e Charles Philippon, *Bertrand, j'adore l'industrie...* La Caricature, 28.08.1834

- Bertrand, eu adoro a indústria.... Se você quiser, criamos um banco, mas agora um banco de verdade! ... Com capital de cem milhões de milhões, cem bilhões de bilhões em ações. Nós pressionaremos o Banco da França, afundaremos banqueiros, golpistas... vamos afundar todo mundo!

- Sim, mas e a polícia?

- Não seja besta, Bertrand. Quem já ouviu falar em um milionário sendo preso?

Vale reproduzir novamente a comparação de Luís Felipe a Robert Macaire, na descrição da Monarquia de Julho, por Marx: “[era] apenas uma sociedade por ações para explorar a riqueza nacional da França e cujos dividendos eram distribuídos entre ministros, Câmaras, 240 mil eleitores e o seu séquito. Luís Filipe era o diretor dessa sociedade, um Robert Macaire no trono”¹⁰¹. A relação houvera sido feita também por Daumier, em 1834, quando desenhou Luís Felipe como o rei (img. 29). Dessa forma, parece bastante provável que o vigarista dos palcos represente na série de caricaturas

¹⁰¹MARX, Karl. “As lutas de classes na França 1848-1850”, trad. de Álvaro Pina e Fernando Silvestre. In: *A revolução antes da revolução. Vol II*. São Paulo: Expressão Popular, p. 68.

também o próprio rei caricaturado, enfatizando uma vez mais sua íntima relação com a burguesia, especialmente a financeira.

Imagem 29 Honoré Daumier, *Petits! petits! petits! ... venez! venez! venez! venez donc Dindons!*, *La Caricature*, 27.11.1834

Não se sabe se a referência de Marx é ao personagem de teatro ou ao da caricatura, mas parece bastante plausível que possa ser à última, pois é o burguês financista um dos personagens preferidos de Macaire para executar seus golpes. Entretanto, não houve burguês que escapasse da qualificação, por Daumier e Philipon, de ladrão, farsante, hipócrita, explorador de outrem: o advogado, o jornalista, o médico, o filantropo, o poeta, o magistrado, o livreiro, o industrial. É provável que se referisse a pessoas “notáveis” socialmente, sem que fossem citados nomes, aliás é essa a interpretação corrente de Macaire. Não obstante, apresentavam a repetição de formas de tirar vantagem ludibriando o outro. Ou seja, para os autores, a lógica das relações humanas do burguês se havia difundido por toda a sociedade: todos os burgueses podiam ser vistos como Macaires. Variantes de tais qualificações da sociedade burguesa podem ser encontradas em Marx, Proudhon e Tocqueville.

No *Manifesto Comunista* (1848), Marx e Engels reconhecem o caráter revolucionário da burguesia em suas origens, porém apontam que o custo da libertação

das ilusões religiosas e místicas foi a redução das relações humanas ao interesse individualista. Em suas palavras:

A burguesia desempenhou na história um papel iminentemente revolucionário. Onde quer que tenha conquistado o poder, a burguesia destruiu as relações feudais, patriarcais e idílicas. Rasgou todos os complexos e variados laços que prendiam o homem feudal a seus “superiores naturais”, para só deixar subsistir, de homem para homem, o laço do frio interesse, as duras exigências do “pagamento à vista”. Afogou os fervores sagrados da exaltação religiosa, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca. Substituiu as numerosas liberdades, conquistadas duramente, por uma liberdade sem escrúpulos: a do comércio. Em uma palavra, em lugar da exploração dissimulada por ilusões religiosas e políticas, a burguesia colocou uma exploração aberta, direta, despudorada e brutal. A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com piedoso respeito. Fez do médico, do jurista, do sacerdote, do poeta, do sábio seus servidores assalariados.¹⁰²

Proudhon, em *O que é a propriedade?* (1840), descreve a “moral burguesa” como egoísta e hipócrita e os burgueses como ladrões que enriquecem graças à exploração de outrem e, não bastasse, tentam ludibriá-los e negam-lhes qualquer direito.

Neste século de moralidade burguesa, em que tive a felicidade de nascer, o sentido moral está de tal maneira enfraquecido que não ficaria absolutamente nada espantado ouvir um proprietário muito honesto perguntar-me o que encontro em tudo isso [os trabalhadores terem sido transformados em meios de produção e enriquecimento alheio] de injusto e ilegítimo. Alma de lama! cadáver galvanizado! como tentar convencer-vos, se o roubo em ação vos não parece manifesto? Um homem, por palavras doces e insinuantes, encontra o segredo de fazer contribuir os outros para a sua propriedade; depois, uma vez enriquecido pelo esforço comum, recusa, nas mesmas condições que ele próprio ditara, procurar o bem-estar daqueles que fizeram a sua fortuna: e perguntais o que tal conduta tem de fraudulento! Sob o pretexto de que pagou aos operários, que não lhes deve nada, que tem mais que fazer do que por-se ao serviço de outro enquanto as suas próprias ocupações o reclamam recusa-se, digo, a ajudar os outros no seu estabelecimento como eles o ajudaram no seu; e logo que, na impotência do isolamento, os trabalhadores abandonados caem na necessidade de arranjar

¹⁰² MARX & ENGELS, *Manifesto Comunista*, 1848, p. 42.

dinheiro ele, o proprietário ingrato, o patife esperto, encontra-se pronto a consumir o seu espólio e a sua ruína. E achais isso justo! tomai cuidado, leio nos vossos olhares surpresos, a censura de uma consciência culpada e não o espanto ingênuo de uma ignorância involuntária.¹⁰³

Mesmo um aristocrata aburguesado não tem melhor imagem do burguês; Tocqueville, nas suas *Lembranças de 1848*, ainda que reconheça nele algumas qualidades, pinta-o como frequentemente desonesto, vaidoso e egoísta. O que nos parece uma versão da dicotomia citada anteriormente, frequente no meio artístico, entre *les artistes e les bourgeois*:

ativo, industrioso, frequentemente desonesto, geralmente ordenado, vez por outra temerário por vaidade e egoísmo, algumas vezes tímido por temperamento, moderado em todas as coisas, exceto no gosto pelo bem-estar, e medíocre.¹⁰⁴

Podemos, assim, dizer que, em comum, todos descrevem a burguesia como individualista e hipócrita. Nas perspectivas mais à esquerda, de Marx e Engels e de Proudhon, o burguês é qualificado com mais crueza: é um ladrão hipócrita; reduz as relações humanas à frieza do interesse individual. Temos, desse modo, o que nos parecem ser as características essenciais de Macaire: ladrão, explorador do outro para obter vantagem pessoal - mesmo de seu comparsa -, enfim, aquele que estabelece relações sociais fundamentadas no embuste e na expropriação alheia. Não se sabe se Daumier conheceu Marx, embora tenham vivido ambos em Paris de 1843 a 1845. Mas muito provavelmente conhecia Proudhon, a quem caricaturou, quando deputado na Assembleia Constituinte (1848-1850), com um olhar sereno e sábio e uma auréola (img. 30).

¹⁰³ PROUDHON, p. 100.

¹⁰⁴ TOCQUEVILLE, p. 42-3.

Imagem 30 Honoré Daumier, *PROUDHON. Apôtre du socialisme, ennemi de la propriété et son destructeur breveté (sans garantie du gouvernement). Le Charivari* 06.01.1849

Vamos às imagens. Numa das caricaturas seguintes à abertura da série, Macaire apareceu no diário *Le Charivari* como um médico. Por meio de uma chantagem emocional – alerta ao cliente que é preciso levar a sério sua doença e retornar frequentemente – seu interesse real é vender um suposto remédio. As consultas são gratuitas, diz Macaire, é preciso “apenas” levar dois frascos por 20 francos, um valor bastante alto. Vejamos sua fala:

- Pelos céus, não descuide de sua doença! Acredite em mim, você deve beber muita água, esfregar suas pernas e vir me ver com frequência... isso não deve te arruinar... minhas consultas são gratuitas... Você deve apenas me pagar 20 francos pelas duas garrafas. Por 10 centavos eu posso pegar de volta os vasilhames.

Imagem 31 Honoré Daumier e Charles Philipon, *Robert-Macaire Médecin*.

Diable ! ne plaisantez pas avec cette maladie !.... Croyez moi, buvez de l'eau, beaucoup d'eau. Frottez-vous les os des jambes et revenez me voir souvent, ça ne vous ruinera pas mes consultations sont gratuites..... Vous me devez 20 f pour ces deux bouteilles. On reprend le verre pour 10 centimes. Le Charivari 06.10.1836.

Algumas semanas depois, Macaire, como advogado, oferecia seus serviços ao próprio comparsa Bertrand, preso provavelmente por alguma trapaça conjunta pela qual só ele fora responsabilizado. Não tendo o prisioneiro nada a oferecer, Macaire exigiu-lhe as botas (img. 32). Não há limites para a exploração alheia, sugerem os autores. Vamos ao diálogo:

- Meu caro Bertrand, dê-me cem coroas e eu o tirarei logo daqui.
- Não tenho dinheiro.
- Certo, dê-me então cem francos.
- Eu não tenho um centavo.
- Você não tem nem dez francos?
- Nem uma mísera moedinha.
- Sendo assim, dê-me suas botas, e eu pedirei as circunstâncias atenuantes.

Imagem 32 Honoré Daumier e Charles Philippon *Robert-Macaire Avocat*.

Mon cher Bertrand, donnez moi cent écus, je te fais acquitter d'emblée. – J'ai pas d'argent. – Hé bien donnez moi 100F - pas le sou - tu n'as pas dix francs?.... pas un liard! alors donnez moi tes bottes je plaiderai la circonstance atténuante. Le Charivari 25.10.1836.

A gravura publicada no dia 11 de março parece não deixar dúvidas sobre a metáfora das relações sociais em vigência, pretendida com Macaire. Em uma cena na rua, onde podem-se ver inúmeros burgueses de cartola – entre os mais abastados e os menos –, e um único trabalhador, de avental; todos literalmente transfigurados em Macaires e Bertrands.

É talvez a única vez que um trabalhador é representado como golpista, o que não parece invalidar a argumentação de que o personagem representa a lógica social burguesa. Afinal, sabe-se que um trabalhador pode também incorporar tal lógica, aliás, Marx refere-se a eles como pertencentes à camada social chamada *lumpemproletariado*.

Se o faz, parece sugerir a imagem, age também como um burguês, de certa forma identifica-se com ele. O Macaire do primeiro plano comenta com Bertrand que sentia-se lisonjeado por ter tantos discípulos; ressentia-se apenas do acirramento da concorrência em seus negócios (img. 33):

É lisonjeiro ter formado tantos alunos! Mas é deplorável, há demais deles, a concorrência mata os negócios, e se continuar desse jeito ficaremos ultrapassados, nós nos tornaremos velhinhos, antiquados, nós teremos que tornar policiais ou monges...

Imagem 33 Honoré Daumier e Charles Philippon, *C'est tout de même flatteur d'avoir fait tant d'élèves !....Mais c'est embêtant, y en a de trop, la concurrence tue le commerce et pour peu que ça continue nous serons débordés, nous deviendrons perruques, rococos, nous crèverons de faim, faudra nous faire gendarmes ou capucins.....Le Charivari, 11.03.1836.*

Em referência ao sucesso da série de Macaires, a 8 de abril de 1838, foi à dupla de artistas que o personagem tentou ludibriar. É preciso dizer à dupla pois, embora a imagem dê a entender que quem está desenhando é Daumier, trata-se de uma caricatura de Philippon, supostamente para deixar claro que a popularidade da série deve-se

também ao autor dos textos. Ao contrário do que dizia a Bertrand na gravura publicada em 22 de outubro de 1837, diante da vitrine de caricaturas, de que não via graça naquelas imagens repugnantes, Macaire rasga-se hipocritamente em elogios aos artistas (imgs. 34 e 35).

Vale observar que a legenda da segunda caricatura deixa ver a aparente intenção da série. Diz Macaire a Daumier/Philipon acerca dela: “É o retrato fiel de uma multidão de patifes que se encontram em todo lugar – no comércio, na política, na Ordem dos Advogados, na finança, em qualquer lugar! Qualquer!!”. Talvez possamos colocar assim: por meio da representação de Macaire como um personagem que pode assumir qualquer identidade burguesa para obter vantagens pessoais por meio de trapações, é a burguesia em geral, ou a lógica de suas relações sociais, que está representada. Ou seja: Macaire só pode assumir qualquer identidade porque todas elas estabelecem relações por meio do interesse meramente privado, apesar das belas palavras. Os artistas apenas as expõem por meio da linguagem cômica, quer dizer, faz uma caricatura dessas relações.

Vejamos as imagens na sequência:

Imagem 34 Honoré Daumier e Charles Philippon, *Robert-Macaire*. — Je ne sais pas ce qu'on peut trouver d'amusant à toutes ces bêtises là.... — Bertrand, je ne vois pas ce qu'on y trouve de piquant... - Robert-Macaire, C'est dégoûtant ! C'est calomnier la société.... — Bertrand, La gendarmerie ne devrait pas souffrir de pareils coquins !.... Robert-Macaire, De qui parlez-vous, imbécile ?..... — Bertrand, Je parle des caricaturistes.... — Robert-Macaire, A la bonne heure !!! *Le Charivari* em 22.10.1837

Imagem 35 Honoré Daumier e Charles Philippon *Monsieur Daumier*, votre série des Robert-Macaïres est une chose charmante !... C'est la peinture exacte des voleries de notre époque C'est le portrait fidèle d'une foule de coquins qu'on retrouve partout, dans le commerce, dans la politique, dans le barreau, dans la finance, partout ! partout !!..... Les fripons doivent bien vous en vouloir Mais l'estime des honnêtes gens vous est acquise..... Vous n'avez pas encore la croix d'honneur ? C'est révoltant !!! Le Charivari 08.04.1838.

A sua série Robert-Macaire é uma delícia! Ela é a representação exata das ladroagens da nossa época. É o retrato fiel de uma multidão de patifes que se encontram em todo lugar – no comércio, na política, na Ordem dos Advogados, na finança, em qualquer lugar! Qualquer!! Os malandros devem certamente lhe culpabilizar por isso... Mas o senhor já conquistou a consideração da gente honesta... Ainda não recebeu a medalha de honra? Que revoltante!!

O escritor inglês William Makepeace Thackeray (1811-1863), no *The Paris Sketch Book Of Mr. M. A. Titmarsh* (1840), dedicou uma seção inteira à série de caricaturas de Macaire. Nela, relatou sua origem teatral e não hesitou apresentá-los, na caricatura,

como personagens históricos, realistas, que podem ser encontrados não apenas em Paris.

Vejamos suas observações:

Por todo o império, em todas as fileiras, profissões, mentiras, crimes e absurdos dos homens, ele pode divertir-se à vontade; entre todos, exceto os de uma certa classe. Depois de ver quase noventa retratos de Robert Macaire e seu amigo Bertrand, todos fortemente assemelhados aos outros, estamos inclinados a acreditar neles como personagens históricos [...]. Encontramos o digno par na capital francesa, misturando-se com todos os graus de sua sociedade, *pars magna* [a maioria a tomar parte] nas intrigas, prazeres, perplexidades, falcatriuas, especulações que acontecem em Paris como em nossa própria cidade principal [Londres]; aliás, nem precisa ser dito que a velhacaria não é característica específica de nenhum país ou clima¹⁰⁵.

Para o inglês Thackeray, Macaire, portanto, é uma representação realista da sociedade de seu tempo, que escancara de modo edificante todas as vigarices praticadas. Não identifica exatamente uma classe – cita todas as camadas sociais, bem como a exclusão dos trabalhadores da série – mas não se furta a dizer que a maioria dos integrantes de tais camadas tomam parte nesse jogo de trapagens e hipocrisia.

Tendo em vista as imagens e as descrições da burguesia apresentadas, parece-nos bastante plausível que a série dos Robert Macaires tencionava atuar como um “discurso visual” de denúncia da lógica social dominante, por meio do humor aparentemente inofensivo. Sua função, mais que expor as falcatriuas de um tipo marginal, um ladrão vulgar, de modo edificante, seria expor aqueles em quem Macaire se transforma, os tipos burgueses em geral. Ou seja, insinua-se que todo e qualquer burguês costuma agir como Macaire, e é por isso que ele pode metamorfosear-se com tanta desenvoltura.

¹⁰⁵ THACKERAY, William Makepeace. *The Paris Sketch Book Of Mr. M. A. Titmarsh* (1840).

“Of all the empire, through all the ranks, professions, the lies, crimes, and absurdities of men, he may make sport at will; of all except of a certain class. [...]after viewing nearly ninety portraits of Robert Macaire and his friend Bertrand, all strongly resembling each other, we are inclined to believe in them as historical personages [...].Let the reality of M. Robert Macaire and his friend M. Bertrand be granted, if but to gratify our own fondness for those exquisite characters: we find the worthy pair in the French capital, mingling with all grades of its society, *pars magna* in the intrigues, pleasures, perplexities, rogueries, speculations, which are carried on in Paris, as in our own chief city; for it need not be said that roguery is of no country nor clime.”

Dessa forma, parece-nos que o Macaire, visto em série, como um discurso, pode ser entendido como uma alegoria das relações sociais sob a dominação burguesa.

2.3.4.2 As cenas de oposição entre burguês e trabalhador

Chamamos a atenção para as imagens de contraposição entre figuras burguesas e trabalhadoras pois elas parecerem-nos vislumbres da luta de classes, explicitados por Daumier em situações cotidianas e ambientes públicos e privados, que estariam em compasso com reflexões radicais de esquerda publicadas no período, que constituirão as bases do posterior desenvolvimento das filosofias anarquistas e comunistas. Além disso, parece-nos que, em algumas delas, apesar de serem poucas – lembremo-nos da forte repressão a movimentos de oposição na Monarquia de Julho -, a estética antiburguesa opera de maneira mais nítida. Essas caricaturas voltam-se para um público burguês, ainda que ridicularizando-o; no entanto, sugerem uma condenação ainda mais pungente desse burguês do que pode transparecer à primeira vista. Pois, tendo em mente a perspectiva de um trabalhador e sua experiência nos últimos anos, o burguês, de apenas ridículo, pode ser visto também como um opressor e beneficiário daquela ordem social que trabalhadores republicanos lutam por derrubar. Podendo provocar naqueles que identificam-se ou tomam parte dos movimentos o riso, mas também a raiva, como em caricaturas do período 1834-5.

Como visto anteriormente, a ebulição social fora estancada e no início dos anos de 1840, tudo parecia sob controle. Entretanto, era por meios subterrâneos que propagavam-se e discutiam-se as ideias políticas de esquerda. Imagens como estas de contraposição entre o burguês e o proletário, que eram publicadas entre as inúmeras cenas ridicularizando valores morais e estéticos, a vida pública e privada burguesas,

parecem dar notícia do acirramento dos ódios mútuos alimentados pelos acontecimentos recentes. Uma forma sutil de tratar da oposição de interesses de classe entre burguesia e trabalhadores. Sutil pois, ao que nos parece, eram consideradas inofensivas, embora pudessem permitir uma rememoração dessas lutas contra o domínio burguês. Nesse sentido, identificamos quatro imagens produzidas entre 1839 e 1848, uma delas não publicada oficialmente. Vejamos em ordem cronológica.

A primeira é datada de 14 de julho de 1839, aniversário de 60 anos da Queda da Bastilha. Lembremo-nos que as movimentações que levaram à Revolução Francesa e suas fases estão frescas na memória de muitos trabalhadores organizados e republicanos com eles identificados por meio do livro de Buonarroti, sobre o revolucionário Babeuf. O ano de 1839 é também aquele em que parte do centro de Paris, a Ile de Saint-Michel para onde Daumier mudou-se no início da década seguinte, passava por uma transformação social, na qual os burgueses retiravam-se do bairro por conta das habitações populares que o tomavam. Ao produzir essa imagem, Daumier parece ter todos esses aspectos em mente.

A caricatura mostra, em primeiro plano, dois trabalhadores – identificados pelas roupas e especialmente o avental – observam um casal de burgueses andando apressado, claramente temeroso dos primeiros. Os operários zombam do casal (img. 36):

*Que sem graça!
Olha aí como eles estão fugindo!
Isso que acontece quando se está longe de casa!
Amorzinhos, próxima vez que vocês passarem por aqui, avisem,
a gente cuidará dos seus traseiros...*

Imagem 36 Honoré Daumier, *Sont-il fade! . . . regarde donc comme ils s'en sauvent! . . . ce que c'est de ne pas vivre dans une chose!!! . . . Mes petits amours, quand vous repasserez faudra prévenir, on vous brûlera des pastilles du Sérail. . . . Le Charivari 14.07.1839.*

Ao que nos parece, dependendo do público – e das subjetividades pessoais, claro -, a imagem permite ao menos duas interpretações opostas. Sob a ótica de um burguês identificado com aquela ordem social, que vê os trabalhadores como criminosos e perigosos, em compasso com o discurso hegemônico, a imagem ridiculariza o burguês como um covarde, pode até justificar sua visão temerosa por meio da “ameaça” lançada pelos trabalhadores. Sob o ponto de vista de um trabalhador identificado com ou atuante nas lutas, a caricatura pode ser vista como uma referência à Revolução Francesa e aos embates mais recentes, bem como marcar a injustiça da perseguição aos movimentos trabalhadores e republicanos de então e exprimir a sua vontade de dar aos burgueses

uma “lição”. Ou seja, mostrar-lhes que de fato devem temer, mas não por serem criminosos, apenas por serem oprimidos pelo regime que beneficia o burguês, contra o qual pretendem levantar-se novamente.

No mesmo ano, a 1º de novembro, foi publicada, dentro da série *Emoções Parisienses* a caricatura a seguir (img. 37).

Imagem 37 Honoré Daumier, *Fichtre!... que ces êtres-là sont sciants!... Puxa! Que seres irritantes!* Le Charivari 1.11.1839

Aqui vemos um trabalhador nada contente, aliás bastante sério e mesmo raivoso, cuja atividade ali é cortar lenha para uso de outrem. O burguês, ao passar pela calçada, tropeça em alguns pedaços de madeira, quebra um vidro com o cotovelo e exclama com uma face exageradamente indignada: “*Puxa! Que seres irritantes!*”. O ódio mútuo entre burgueses e trabalhadores parece o tema principal da caricatura. Uma vez mais, a depender do alinhamento político, consciente ou não, do receptor, ela pode gerar interpretações opostas (evidentemente, não queremos dizer que as únicas).

De um lado, pode-se dar mais atenção a uma suposta “displicência” do trabalhador, que executa suas funções de má vontade e mau jeito e, assim, merece o desprezo por preguiça ou vagabundagem. De outro, pode-se ver o burguês como parasita social, que houvera enriquecido às custas da exploração do trabalho e reconhece no trabalhador apenas uma figura repugnante a querer impor obstáculos ao seu progresso.

Num momento em que nem sequer pode-se autointitular-se republicano, ou atuar politicamente por meio de associações de trabalhadores, a imagem parece uma referência aos ânimos que a contradição entre as classes, entre exploradores e explorados, alimentava.

Cerca de seis meses depois, Daumier publicou, na série *Sentimentos e Paixões*, uma caricatura que evidencia a contradição entre a condição de vida de um trabalhador e um burguês (img. 38). Vale lembrar do escrito de Proudhon, de 1839, acerca da insustentável submissão dos trabalhadores ao desemprego e à miséria, o que levou a um aumento significativo dos casos de suicídio naqueles anos. Não do suicídio romântico, como observou Baudelaire, mas como a solução final para uma vida em situação para a qual não se vê saída. No primeiro plano, vemos um homem de roupas simples, uma grande pedra amarrada a seu pescoço, no momento em que joga-se para morrer no fundo de um rio. No segundo plano, vemos a cidade e um burguês, devidamente

aparatado com sua cartola característica, a pescar tranquilamente naquelas mesmas águas. Eis como Baudelaire descreveu a cena:

O último banho, caricatura séria e triste. [...] Como uma estátua que perdera o equilíbrio, um homem se deixa cair, rígido, no rio. Sem dúvida estava bem decidido, tem os braços tranquilamente cruzados e uma grande pedra atada com uma corda ao pescoço. Ele prometeu-se não escapar. Não é um suicídio de poeta que quer se salvar, a fim de que falem dele. Basta ver seu lamentável e puído casaco que deixa todos os seus ossos à mostra! Decididamente, assusta ver esse pobre diabo desaparecer sob as águas do espetáculo da civilização. Ao fundo, do outro lado do rio, há um burguês contemplativo, bochechudo, que entrega-se às inocentes delícias da pesca¹⁰⁶.

Imagem 38 Honoré Daumier, *Un dernier bain! O último banho!* *Le Charivari*, 07.06.1840.

Podemos ver como Baudelaire identifica a situação social de ambos – um, de ossos à mostra, outro bochechudo; um, entregando-se à morte, outro, às delícias da pesca; bem como a condição lastimável do suicida, que, como os trabalhadores, estão submetidos

¹⁰⁶ BAUDELAIRE, p. 111.

não apenas à exploração de outrem, como ao fuzilamento, em caso de revolta. Dessa forma, está condenado a “desaparecer sob as águas do espetáculo da civilização”, espetáculo do qual não lhe permitem participar, senão como peça descartável para seu funcionamento. A oposição de classes, ainda que possa estar colocada de maneira sutil, pode ser lida por quem observa a cena sob perspectiva simpática às classes mais baixas, e mais ainda pelos pertencentes a elas, seja por sentirem-se também à beira de tal decisão, seja por lembrá-los de sua exclusão das benesses da chamada civilização.

Chegamos, enfim, a uma imagem que não foi publicada oficialmente, talvez por trazer demasiado explícita a contradição de classes, mas que provavelmente também circulou por Paris por meios subterrâneos no ano de 1848. Talvez tenha sido produzida antes da Revolução de Fevereiro, ou antes de Junho, não há especificação de data. O jornal *Le Charivari* pode ter-se negado a publicá-la pois, como vimos, aliou-se a boa parte da imprensa burguesa na campanha de criminalização dos movimentos de trabalhadores na época. Trata-se de *Trabalhador e Burguês* (img. 39).

Imagem 39 Honoré Daumier, *Ouvrier et Bourgeois*. Não publicada oficialmente, 1848.

Em mais uma cena de rua, vemos um burguês, gordo e de cartola e casaca, vidrado em uma vitrine de doces, enquanto um trabalhador passa, por sua vez, atento a um jornal. A imagem dá notícia tanto da diferença de postura de ambos, um tranquilo, como se a situação estivesse suficientemente sob controle para que pudesse preocupar-se apenas com seu bem-estar pessoal imediato, o outro buscando informar-se, ou formar-se – talvez uma referência às publicações da imprensa de oposição que circulava ilegalmente, dentre as quais havia as que alimentavam os ânimos revolucionários dos trabalhadores.

Segundo a análise de Tocqueville, vista anteriormente, era essa a realidade anterior a fevereiro de 1848: a superfície parecia calma, mas as movimentações subterrâneas

poderiam levar a uma nova revolução. Assim, o burguês da caricatura parece nem imaginar que a certa tranquilidade com que leva a vida esteja ameaçada; o trabalhador, por outro lado, informa-se, concentrado; prepara-se, quem sabe, para transformar tal realidade por meio da reflexão sobre suas condições, talvez da auto-organização.

Entretanto, mesmo que se pudesse identificar a oposição entre burguesia e proletariado, ainda que de maneiras diversas e, por vezes, contraditórias, a Revolução de Fevereiro de 1848 só pôde se impor por conta da aliança entre ambos, que será rompida em Junho. Acreditava-se, de maneira geral, entre trabalhadores republicanos, como apontado, que a mudança de regime para a República lhes daria condições de combater os abusos burgueses, o que mostrar-se-á uma ilusão com os massacres dos insurretos, quatro meses depois.

Deixaremos aqui, a título de ilustração, uma imagem de Daumier que parece confirmar tal confiança na República (img. 40) – uma das poucas imagens criadas pelo artista naqueles dias, segundo Clark, pela dificuldade em representar a aliança de classes de Fevereiro; e o relato do revolucionário Mikhail Bakunin, que os vivenciou diretamente.

Esta cidade enorme, centro da cultura europeia, tornara-se, de repente, um Cáucaso selvagem: em cada rua, quase em toda parte, barricadas erguidas como montanhas elevando-se até os tetos; sobre estas barricadas, entre as pedras e os móveis estragados, como georgianos em seus desfiladeiros, operários com blusas pitorescas, negros de pó e armados até os dentes; comerciantes com as feições alteradas pelo pavor olhavam cheios de medo pelas janelas; nas ruas e nas avenidas, nenhum carro; desapareceram todos os velhos arrogantes, todos os *dandys* de monóculo e, em seu lugar, meus caros operários, massas entusiasmadas e triunfantes agitando bandeiras vermelhas, cantando canções patrióticas, embriagados pela vitória. (...)

Este mês passado em Paris (...) foi um mês de embriaguez para a alma. Não apenas eu estava embriagado, mas todos: uns de medo, outros de êxtase louca, de esperanças insensatas. Levantava-me às quatro ou cinco horas da manhã e deitava-me às duas horas, ficando todo o dia em pé, indo a todas as assembleias, reuniões, clubes, passeatas ou demonstrações; em

suma, eu respirava por todos os sentidos e por todos os poros a embriaguez da atmosfera revolucionária.

Era uma festa sem começo nem fim; eu via todo o mundo e não via ninguém, pois cada indivíduo se perdia na multidão incontável e errante; eu falava com todo mundo sem lembrar nem das minhas palavras nem das dos outros, pois a atenção estava absorvida a cada passo por acontecimentos novos, por notícias inesperadas.

Esta febre geral não era mantida mediocrementemente e era reforçada por notícias chegadas de outras partes da Europa; ouviam-se apenas palavras como estas: “Luta-se em Berlim; o rei fugiu depois de ter pronunciado um discurso! Lutou-se em Viena, Metternich fugiu, a república foi proclamada! Levante em toda a Alemanha; os italianos triunfaram em Milão e Veneza; os austríacos sofreram uma vergonhosa derrota! A república foi proclamada; toda a Europa torna-se República. Viva a República!”

Parecia que o universo inteiro havia mudado; o inacreditável tornava-se habitual; o impossível, possível; e o possível e o habitual, insanos. Em uma palavra, o estado de espírito era tal que, se alguém viesse dizer: “deus acaba de ser expulso do céu onde a República foi proclamada!”, todo mundo teria acreditado e ninguém teria se surpreendido.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ Mikhail Bakunin, *Confession* (1857), sobre a Revolução de Fevereiro de 1848 na França

Imagem 40 Honoré Daumier, *Dernier conseil des ex-ministres* (Última reunião dos ex-ministros). 9.03.1848.

2.3.5 1848-52: o personagem Ratapoil como alegoria do bonapartismo

Em dezembro de 1848, após a derrota dos trabalhadores que, segundo Marx, relegou-os, momentaneamente, ao segundo plano do palco da História, foi eleito presidente Luís Napoleão Bonaparte (1808-1873), o representante do ideário bonapartista. Em 1852, ele se proclamaria o imperador Napoleão III da França, por meio de um golpe de estado ratificado por um plebiscito.

No final de 1850, Daumier criou o personagem Ratapoil. Como vimos, T.J. Clark evidencia a similaridade entre Ratapoil e a descrição do lumpemproletariado¹⁰⁸ por Marx. Este, em sua análise do período, caracteriza essa camada social como base eleitoral de Bonaparte, ao lado de camponeses conservadores.

Ratapoil tem a fisionomia idêntica à de Luís Bonaparte: os cabelos lisos e curtos, cavanhaque e bigodes. Sua indumentária revela características da ideologia bonapartista: a cartola amassada e um porrete, ou seja, uma degenerescência do já denunciado ideário burguês aliada à violência exercida pelo exército. Ao que se sabe, entre os membros da sociedade secreta 10 de Dezembro, criada por Bonaparte, cujo nome é referência à data de sua eleição, havia muitos burgueses, militares e policiais.

Daumier apresenta-nos Ratapoil ora como uma caricatura do próprio Luís Bonaparte, ora como de um bonapartista da Sociedade 10 de dezembro; assim, expõe estratégias de ação política e de propaganda e angariamento de apoio em cenas cotidianas.

Diversos relatos dão conta de que o historiador republicano Jules Michelet (1798-1874) jogou-se de joelhos diante de Daumier, agradecendo-lhe por denunciar o

¹⁰⁸ Segundo Marx, camada social difusa e sem qualquer consciência de classe, geralmente movida por interesses meramente pessoais.

bonapartismo, chegando a dizer que ele havia feito mais pela República, com tal personagem, que todos os políticos franceses juntos¹⁰⁹. De fato, o caricaturista esteve atento aos movimentos do sobrinho de Napoleão. Sobretudo aos seus jogos de poder e estratégia de cooptação justamente desse lumpem e de camponeses, como podemos observar nas imagens a seguir. A sociedade secreta de Bonaparte organizava incursões ao interior e até marchas pela cidade, em defesa do bonapartismo e de seu ideólogo atual. Eis como Marx descreveu a Sociedade 10 de dezembro:

O que os Ateliês Nacionais representaram para os trabalhadores socialistas, o que as *Gardes mobiles* representaram para os burgueses republicanos, foi para Bonaparte a Sociedade 10 de Dezembro, a força armada partidária típica dele. Nas suas viagens, destacamentos dessa força, em vagões ferroviários abarrotados, tinham de improvisar-lhe público, exibir o entusiasmo público, berrar *vive l'Empereur* [viva o imperador], insultar e espancar os republicanos, contando obviamente com a proteção da polícia. Nas suas viagens de retorno a Paris, ela devia compor a vanguarda, antecipar-se a demonstrações contrárias ou dispersá-las. A Sociedade 10 de Dezembro lhe pertencia, era obra sua, era ideia exclusivamente sua¹¹⁰.

O ódio contra Napoleão III era, talvez, um dos poucos pontos de convergência entre o escritor Victor Hugo e Daumier¹¹¹, embora não exatamente pelos mesmos motivos. Por outro lado, trata-se de mais uma similaridade entre a análise de Marx e a de Daumier.

Observemos as descrições de Bonaparte realizadas por Marx e Hugo, ambas publicadas em 1852. O primeiro descreve-o como uma caricatura do Napoleão I, chefe do lumpemproletariado, um vigarista hipócrita e ambicioso, como a classe que representa, tendo sido, porém, a escolha da burguesia, ainda que não consciente, para

¹⁰⁹ ESTARICO, Leonardo. (org.). *Daumier Narrado por El Mismo y por sus Amigos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1949

¹¹⁰ MARX, O 18 de Brumário, pp. 92-3.

¹¹¹ Daumier recusou-se a ilustrar livros de Hugo até a década de 1860, quando o fez, diz-se por necessidade econômica.

manter seu domínio de modo indireto. O segundo, que abre seu livro *Napoleão, o pequeno* declarando-o um obstáculo ao progresso, uma mancha na história gloriosa da França, concorda com Marx ao seu final, ao tratá-lo como um farsante hediondo e oportunista, contra o qual os cidadãos de bem deveriam levantar-se.

Escreveu Marx no *18 de Brumário de Luís Bonaparte*:

Esse Bonaparte se constitui como *chefe do lumpemproletariado*, porque é nele que identifica maciçamente os interesses que persegue pessoalmente, reconhecendo, nessa escória, nesse dejetos, nesse refugio de todas as classes, a única classe na qual pode se apoiar incondicionalmente; esse é o verdadeiro Bonaparte, o Bonaparte *sans-phrase*. Como velho e esperto *roué*, ele concebe a existência histórica dos povos e as suas grandes ações oficiais como comédia no sentido mais ordinário possível, como uma mascarada em que os belos figurinos, as palavras e os gestos grandiloquentes apenas servem para encobrir a mais reles safadeza. [...] No momento em que a própria burguesia passou a encenar a mais completa comédia, ainda que com insuperável seriedade, sem violar nenhuma das condições pedantes da etiqueta dramática francesa, ela própria meio iludida e meio convencida do caráter solene das suas grandes ações oficiais, teria de triunfar o aventureiro que encarava essa ação como pura comédia. Somente depois de ter eliminado o seu solene adversário, somente depois que ele próprio começou a levar a sério o seu papel imperial e, colocando a máscara napoleônica, imaginou estar representando o verdadeiro Napoleão, tornou-se vítima da sua própria cosmovisão, o palhaço sério, que deixa de tomar a história universal como comédia e passa a ver a sua comédia como história universal.¹¹²

E eis como Hugo o pintava em *Napoleão, o pequeno*:

Monsieur Luís Napoleão, sois ambicioso, sonhais alto, mas deveis ter a verdade vos dita. [...] Em vão realizastes, ao derrubar a assembleia da França, [...] o desejo de Calígula: “Eu desejaria tivesse a humanidade apenas uma cabeça, para que eu pudesse cortá-la com um golpe”; em vão banistes os republicanos por milhares, como Filipe III expulsou os mouros, e como Torquemada expulsastes os judeus; tendes masmorras

¹¹² MARX, *O 18 de Brumário de Luiz Bonaparte*, p. 91-2.

como Pedro, o Cruel; [...] em vão perjurastes como Ludovic Sforza; em vão massacrastes e assassinastes em massa como Charles IX; em vão fizestes tudo isso, em vão recordastes todos esses nomes às mentes dos homens quando pensam em seu nome, sois nada que um velhaco¹¹³.

Imagem 41 Gustave Le Gray, *Portrait de Louis-Napoléon Bonaparte en Prince-Président 1852*. Apresentamos a fotografia de Luís Napoleão a título de comparação com o personagem Ratapoil

Chamaremos a atenção para três imagens que parecem-nos representações visuais que apresentam similaridades com a interpretação de Marx acerca dos embates políticos da Segunda República.

A 15 de junho de 1851, Daumier publicou na série *Atualidades* uma caricatura de Ratapoil falando ao ouvido de um camponês, que não parece muito confiante: *Ratapoil faz a propaganda* (img. 42). O personagem, de cartola amassada e deslocada para a esquerda - o bastão à vista, representando o potencial constrangimento por meio da

¹¹³HUGO, Victor, *Napoleón, le petit*, 1852. Disponível em inglês em http://www.gutenberg.org/files/20580/20580-h/20580-h.htm#con_1_1

força - diz: “Se você ama sua esposa, sua casa, sua terra, sua vaca e bezerro, inscreva-se, você não deve perder um minuto...”

Imagem 42 Honoré Daumier, *Ratapoil fesant de la propagande*. (*Ratapoil espalha a propaganda – Se você ama sua esposa, sua casa, sua terra, sua vaca e bezerro, inscreva-se, você não deve perder um minuto...*) *Le Charivari*, 15.06.1851.

Marx entende que a ampla votação alcançada por Luís Bonaparte no seio camponês tratou-se de uma reação do campo contra a cidade, dado que os camponeses, sobretudo, haviam arcado com os custos da Revolução de Fevereiro por meio de alta de tributos e degradação de suas condições e que muitos mantinham o ideário napoleônico. Não é preciso dizer que os camponeses foram um dos principais alvos da propaganda decembrista, pois que haviam configurado sua base eleitoral na eleição à presidência.

Daumier revela tal estratégia, porém, por vã esperança ou equívoco analítico, espera uma reação negativa às inventivas do bonapartista. É evidente que havia camponeses

revolucionários e republicanos, os quais insurgiram-se contra o golpe de Bonaparte no final de 1851. Porém, ao que parece, representavam minoria, ao menos em condições de reagir.

Na mesma série *Atualidades*, Daumier publica, a 1º de junho, uma das marchas citadas por Marx, em que gritava-se *Viva o Imperador!*, que ocorriam ainda enquanto Bonaparte era Presidente da República. *Um dia de passar em revista. Ratapoil e seu Estado Maior: Viva o Imperador!* (img. 43) mostra-nos um cortejo, liderado por Ratapoil que traz a cartola amassada na ponta do porrete – aqui representando também Bonaparte sobrinho - , em que divisam-se homens de aparência miserável, alguns autenticamente exaltados, outros até mesmo com uma expressão de tédio. Ao fundo, vê-se uma cavalaria do exército a descansar, dando notícia de uma das principais fontes de apoio ao futuro imperador, os militares. O próprio cortejo, como sugere o título da caricatura, é uma parada militar. A imagem poderia ilustrar a descrição de Marx.

Imagem 43 Honoré Daumier, *UN JOUR DE REVUE. RATAPOIL ET SON ÉTAT-MAJOR. - Vive l'Empereur!* *Le Charivari*, 01.07.1851.

Por fim, observemos a caricatura de 16 de outubro de 1851, cerca de apenas dois meses antes do golpe de Bonaparte. Ratapoil aparece aqui como o próprio Luis Bonaparte, que joga com representantes institucionais como um brinquedo, provavelmente uma referência à atuação contraditória e oportunista adotada pelo então presidente. Trata-se de *Novo brinquedo dedicado por Ratapoil às crianças decembristas*, em que Bonaparte diverte-se com um brinquedo em que duas figuras iminentes da burocracia estatal dão marretadas na cabeça de Marianne, a República Francesa. Daumier, com essa imagem, insinua que os jogos do poder de Bonaparte estão destruindo o que resta ainda de uma república, sua cabeça, o que deve levá-la à total

derrocada. Outras muitas caricaturas reforçam tal caracterização do bonapartismo, bem como o papel da Sociedade 10 de dezembro na ascensão posterior de Napoleão III.

Imagem 44 Honoré Daumier, *Nouveau joujou dédié par Ratapoil aux enfants des Décembristes*. *Le Charivari*, 16.10.1851.

O jogo contraditório de poder a que Daumier parece referir-se com essa caricatura é descrito por Marx como o desenvolvimento de um poder executivo independente, que age de modo contraditório para tentar dar conta das próprias contradições entre grupos que constituíram sua base eleitoral e os interesses de frações burguesas representadas na Assembleia.

Na condição de Poder Executivo que se tornou independente, Bonaparte sente-se chamado a assegurar a “ordem burguesa”. Todavia, o segmento forte dessa ordem burguesa é a classe média. Por conseguinte, ele se percebe como representante da classe média e promulga decretos nesse sentido. Contudo, ele só é algo por ter quebrado e por continuar quebrando diariamente o poder político dessa camada intermediária.

Consequentemente, ele está ciente de que é adversário do poder político e literário da classe média. Contudo, protegendo o seu poder material, ele provoca o ressurgimento do seu poder político. Por essa razão, a causa deve ser mantida com vida, mas o efeito deve ser eliminado da face da terra onde quer que se manifeste. Não é possível fazer isso sem provocar leves confusões entre causa e efeito, já que, em sua inter-relação, ambas perdem as suas características distintivas. Novos decretos que tornam difusa a linha limítrofe. Bonaparte está igualmente ciente de ser, frente à burguesia, o representante dos camponeses e do povo em geral, aquele que, dentro da sociedade burguesa, quer agradar as classes mais baixas da população. Novos decretos que logram de antemão os “verdadeiros socialistas” em sua sabedoria de governo. Porém, Bonaparte está ciente sobretudo de ser o chefe da Sociedade 10 de Dezembro, de ser o representante do lumpemproletariado, do qual fazem parte ele próprio, a sua *entourage* [entorno, cortejo], o seu governo e o seu exército, e que está interessado antes de tudo em passar bem e tirar prêmios californianos do tesouro estatal. E ele se confirma como chefe da Sociedade 10 de Dezembro com decretos, sem decretos e apesar dos decretos. Essa missão cheia de contradições de que esse homem foi incumbido explica as contradições do seu governo, o tatear obscuro de um lado para o outro, que ora procura obter o apoio desta ou daquela classe, ora procura humilhar esta ou aquela classe, fazendo com que todos se voltem igualmente contra ele, cuja insegurança na prática provoca um contraste extremamente cômico com o estilo imperioso e categórico dos atos governamentais, que é copiado fielmente do tio.¹¹⁴

Parece-nos que Ratapoil é tanto uma caricatura do Bonaparte sobrinho, como uma imagem bastante realista dos apoiadores de Bonaparte. Representava aqueles que utilizavam-se de meios escusos para angariar apoio a Luís Bonaparte: a compra de votos, a intimidação física, a lábria maliciosa. T. J. Clark apresenta Ratapoil como “a personificação perfeita do militante bonapartista: o demagogo de boa lábria, com a cartola amassada, ex-soldado, trapaceiro, o homem que comprou os votos e levou os aplausos, que abateu os oponentes do Imperador”¹¹⁵. Entretanto, mais que um tipo, parece-nos que Ratapoil pode ser visto simultaneamente como uma caricatura de Bonaparte e uma alegoria da ideologia bonapartista, cabendo sempre ambas as leituras.

¹¹⁴ MARX. P.105.

¹¹⁵ CLARK, T. J. *The Absolute Bourgeois*. London: Thames & Hudson, 1988, p. 105.

Se nossos apontamentos aqui apresentados sobre a atuação política de Daumier por meio de caricaturas neste período de 1830 a 1851 não estiverem equivocadas, seriam mais evidências da afirmação de T.J. Clark, em *Absolute Bourgeoise*: “Daumier, no que fez de melhor, foi a mais acurada voz da esquerda [de seu tempo]”¹¹⁶.

Tendo em mente a ampla circulação urbana das caricaturas, parece-nos bastante plausível que sua obra engajada possa ter tomado parte no processo de conscientização da classe trabalhadora francesa. Pois, como vimos, proporcionava uma visão simples e direta, calcada nos acontecimentos e experiências sob a perspectiva dos de baixo; zombava das elites, em especial a burguesa; e expunha, de maneira bastante coerente, as injustiças e exploração que estes impunham ao povo trabalhador.

Dessa forma, a obra de Daumier, pelo contexto de lutas populares, pelo conteúdo político coerente em linguagem visual cômica e pela circulação em massa da caricatura, pode ter levado trabalhadores a reflexões sobre sua condição, incentivando-os a identificarem-se como classe e solidarizarem-se entre si, contra seus exploradores.

¹¹⁶ CLARK, T. J. *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*. Berkeley: University of California Press, 1999. p. 107.

CAPÍTULO 3 Alegoria “Realista”?

Pelo que observamos até agora, e conforme a descrição de Oehler, a caricatura de Daumier apresenta-se geralmente em forma de alegorias e de cenas e retratos realistas, alguns dos quais também permitindo uma leitura alegórica. Parece-nos necessário delimitar melhor a que nos referimos com “alegoria” e “realismo” nesse contexto, o que nos leva novamente ao conceito de caricatura (e charge).

3.1. Alegoria e Realismo

Argumentamos na introdução que a caricatura ou a charge – o uso da distorção da forma e/ou ou do ridículo – pretendiam-se, desde suas origens, expor uma “realidade” oculta pela aparência, o “verdadeiro” ou um “outro lado”, contraditório àquilo que se representa. É evidente que o que seria mais verdadeiro relaciona-se ao pensamento e condições materiais de cada época, bem como ao posicionamento do autor diante dele.

De Hooge, para expor o oposto da imagem autoreferida da França de Luís XIV, a de um grande império glorioso, grosso modo, ridiculariza-a transformando o símbolo do povo francês – o galo – em um dragãozinho prepotente que não apercebe-se de sua inferioridade diante de Willelm III.

O iluminista Hogarth, apóstolo do “belo ideal” em conformidade com a “moral”, a “verdade” e a “natureza”, trata do que considera a degeneração dos costumes humanos por meio da linguagem satírica e do grotesco. Suas imagens são cenas alegóricas que buscam ridicularizar ao nível do grotesco, do cruel e terrível, tendo por trás uma perspectiva edificante. Nesse sentido, Hogarth tenciona identificar os comportamentos e crenças comuns ou cotidianos de todos os grupos sociais, mas especialmente os mais

pobres, que seriam exemplos da degeneração moral da sociedade. Ou seja, expõe o inverso, a “realidade” degenerada daquilo considerado socialmente comum ou cotidiano (img. 45).

Imagem 45 William Hogarth, *Credulidade, Superstição e Fanatismo*, 1761.

Goya, ao optar, nas caricaturas, pela “realidade do feio”, como diz Argan, ataca justamente as ideias e comportamentos sociais conservadores e obscurantistas da sociedade espanhola. São essencialmente alegóricas suas cenas fantásticas e grotescas, o modo encontrado pelo artista para expor uma “realidade” assustadora, dissimulada por meio de crenças obscuras e superstições, que, por sua vez, autoreferem-se como portadoras da verdade, sendo, de fato, legitimadoras de uma ordem amparada em “leis divinas”.

Queremos com esses exemplos argumentar que a caricatura opera sempre com uma referência na “realidade”, ou melhor, em uma percepção dela a ser exposta por meio de uma forma não realista – sejam alegorias, seja por meio da distorção, sem a mimese

formal. Assim temos que a caricatura busca trazer à superfície algo escondido por meio de uma forma não “realista”, no sentido estrito de mimética.

Assim, se há algo a ser exposto, trazido à luz, para que isso se realize, é preciso mostra-lo publicamente; só desse modo poderia provocar ou atacar uma outra visão daquela “realidade”. Ou seja, é por ter referencial na “realidade” – nos costumes, nas idéias do senso comum, nos debates e acontecimentos políticos – que ela demanda a reprodução em massa. Na caricatura, ao que nos parece, não faz sentido revelar uma realidade a si mesmo. A reflexão já poderia dar conta disso. A caricatura é a vontade de expor essa “realidade” oculta pelas aparências, ou pelas interpretações hegemônicas dos fatos e fenômenos, a depender do contexto em que são produzidas.

O termo “alegoria” é hoje compreendido como um modo de expressão ou interpretação que consiste na apresentação de pensamentos, ideias ou qualidades de maneira figurada. Seu primeiro significado específico vem do âmbito da teologia. Era entendida como um modo de interpretar as Escrituras e nelas descobrir “verdades permanentes de natureza religiosa ou moral”.¹¹⁷ Nas primeiras definições da alegoria, era contraposta a uma leitura “literal” e considerada superior a esta.

Nos tempos modernos, a alegoria passou a ser considerada por pensadores da arte uma linguagem menor, não apta às altas artes, pois vista como incapaz de exprimir “a natureza ou a função da poesia”. À alegoria é contraposto o símbolo mais vivo e evocador, pois uma referência imediata, direta ao referente, enquanto a alegoria é a união arbitrária de uma imagem e um conceito ou doutrina. Entretanto, na França da Monarquia de Julho, a pintura histórica, considerado o gênero superior, é alegórica, seguindo certos preceitos acadêmicos anteriores até mesmo à Revolução Francesa.

¹¹⁷ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. P. 23-4.

Neoclássicas, são imagens compostas por símbolos eruditos, cujas referências vêm da mitologia greco-romana.

Ao que parece, é mais ou menos no momento em que a linguagem alegórica passa a ser questionada enquanto “arte superior” que ela emerge no âmbito “vulgar” com uma função satírica. Talvez possamos dizer que a caricatura é uma apropriação da linguagem alegórica com fins satíricos, pois tenciona revelar uma “realidade” – uma visão dela, segundo o autor a interpreta, comparável a uma “doutrina” – por um meio não mimético, ou seja, une uma “interpretação” e uma imagem construída de maneira absurda, grotesca, exagerada, fantástica, inverossímil. A *Encyclopedie* define a alegoria basicamente como uma “metáfora contínua (ou continuada)”, ainda que remeta à teologia sua origem.

Na arte moderna, segundo Argan, Théodore Géricault (1791-1824) inaugurou um realismo não idealizado. Géricault opôs-se tanto ao classicismo quanto ao romantismo expondo de modo mimético e cru a realidade humana das ruas, do cotidiano, do que é notícia nos jornais. O quadro *A Barca da Medusa* (1819), por exemplo, tem como referência um episódio real de três anos antes, que teve espetacular cobertura por parte dos jornais franceses. Dedicavam-se a cada detalhe, sobretudo da barca improvisada que, após 13 dias à deriva, foi resgatada com apenas cerca de 10% de sobreviventes, cujas histórias trágicas foram amplamente exploradas. As litografias feitas em Londres, no ano de 1821, tem entre seus temas os enforcamentos e as populações miseráveis da cidade. Nas palavras de Argan, Géricault

intui que a verdadeira antítese a se resolver numa síntese não é entre classicismo e romantismo, e sim entre o classicismo e o realismo. O classicismo e o romantismo são duas maneiras diferentes de idealizar, mesmo que o primeiro pretenda ser

clareza superior e o segundo passionalidade ardente. Ora, a antítese justa, radical, é entre o ideal e o real.¹¹⁸

Argan caracteriza a obra de Daumier como uma “representação dramática e moralista da história contemporânea”; entende que o artista nunca apresenta a narração ou descrição de um fato, mas sempre um significado “moral”¹¹⁹. Ainda assim, inscreve-o entre os “grandes realistas”¹²⁰. Para Argan, foi Gustave Courbet quem tentou a via do “realismo integral”, entendido como aquele em que “encara-se a realidade de frente”, em que a realidade é a “matéria-prima” do artista, porém prescindindo de qualquer “preconceito estético, moral ou religioso”¹²¹. Ou seja, a obra de Daumier não representava uma via desse “realismo integral”, mas algo como um realismo-expressionista, pois sempre trazia uma “opinião”, ou um “julgamento moral”.

Parece-nos que, entretanto, Daumier desenvolveu um realismo mais que fundado numa perspectiva moral, mas no que via como a “realidade” a partir da perspectiva de um grupo social – sobretudo trabalhadores republicanos –, entendendo que as leituras oficiais dos fatos e da situação política eram *idealizados* segundo os interesses dominantes. Quer dizer, parece-nos que Daumier tencionava justamente contrapor a realidade das classes baixas à autoidealização das instituições e classes dominantes que acabavam por, assim, legitimar seu domínio. Dessa forma, seu realismo tem a realidade como matéria-prima, mas entende que não há neutralidade na observação da realidade, e assume coerentemente uma posição. É Político, ao que parece, não exatamente moral. Como nos escritos dos primeiros socialismos, Daumier analisa a realidade à qual os próprios trabalhadores, como ele, estão apercebendo-se naquele momento: a exploração

¹¹⁸ ARGAN. *Arte Moderna*, p. 33-4.

¹¹⁹ ARGAN, p. 66.

¹²⁰ ARGAN, pp. 41 e 53.

¹²¹ ARGAN, p. 33-4.

que sofrem dos padrões burgueses, as injustiças cometidas em nome da justiça, a criminalização e repressão violenta de movimentos legítimos executada em nome da ordem pública, a miséria imposta ao povo em nome do progresso. São questões candentes, bastante palpáveis, aliás, que representam a diferença entre a vida e a morte para essas pessoas.

Queremos sugerir, enfim, que a caricatura foi levada, por Daumier, ao extremo do realismo a que poderia chegar a linguagem: mesmo sendo construída de maneira alegórica, ou seja, não mimética, inverossímil na forma, está calcada numa realidade material, a partir da observação e análise dos acontecimentos políticos e cotidianos, sob uma perspectiva que está sendo desenvolvida com base na experiência histórica dos trabalhadores franceses, contraposta a uma “realidade” que não contempla sua vivência, sua condição social. E, para lançar luz sobre essa realidade “oculta” pelas versões “oficiais” ou hegemônicas, Daumier utiliza-se de elementos retirados diretamente dessa realidade concreta para compor suas imagens. Sejam os canhões da repressão, as barricadas da resistência, a cartola do burguês, a sala do júri, a prisão... assim como os personagens que atuam sobre essa realidade. O artista relaciona esses elementos “reais” entre si e com símbolos facilmente reconhecíveis para criar uma caricatura que é duplamente “realista”, se se nos permite: remetida ao real pela mensagem - uma oposição às versões hegemônicas - e por esses referentes reais. Ou seja, parece-nos tratar-se de algo como uma alegoria “realista”.

Em outras palavras, Daumier leva a caricatura e sua pretensão de expor a “realidade” ao extremo: funda-se na realidade, comenta-a como o faz a imprensa; seleciona dela elementos significativos, referências do real que são ressignificadas simbolicamente; e exprime uma visão às avessas dessa realidade idealizada, das instituições do estado, das autoridades, contrapondo-lhes à realidade daqueles que são

excluídos do poder e das benesses dessa ordem social. Mostra o contrário da imagem auto-referida que justamente legitima o poder dominante. E o faz em imagens condensadas, em que cada elemento é significativo para a leitura, pois empenha-se em combater publicamente essa “realidade” dominante comunicando-se da maneira mais direta possível, criando um “discurso visual”.

3.1.1 Alegoria “realista”?

Voltemos às imagens. A caricatura *Repos de France* é um dos melhores exemplos dessa imagem condensada. Como viu-se em grande parte das imagens aqui apresentadas, o caricaturista utilizava-se de símbolos popularmente reconhecidos – o galo e Marianne – e referências reais que remetem aos acontecimentos ou a características do que é representado – os canhões, o traje burguês, o trono – para compor sua caricatura. Ou melhor: de fragmentos que, reunidos em uma imagem, eram re-significados, com base no real, de modo a passar uma ideia clara, a ser comunicada.

É por meio da união de fragmentos reais e/ou símbolos facilmente reconhecíveis – a grande barriga e a costeleta que identificam Luís Felipe, e a cartola, a casaca e o guarda-chuvas a referenciar a burguesia –, que Daumier denuncia a burguesia escondida atrás da coroa, ou seja, que é como burguês – em nome de interesses burgueses – que o monarca atua como opressor do povo, e que tal encenação precisa ser desmascarada, como vê-se na imagem (img. 17).

Em *Deus guia a França* (img. 22), uma chacota sobre essa declaração do ministro Guizot, Daumier traz à cena a barricada e o cadáver de um trabalhador. O rei, nos então já típicos trajes burgueses guia de fato a República cativa, representa a oposição a uma

mudança social pela violência. E ainda rememora o fato de cinco meses antes, demonstrando o interesse burguês por trás da repressão.

Nas duas caricaturas de 6 de novembro de 1834 (imgs. 24 e 25), os cenários são prisões, as correntes estão em destaque. Em ambas temos uma oposição na imagem, na primeira entre o rei-burguês e um grupo de trabalhadores que seria separado em outras prisões, na segunda, entre um magistrado, homem da lei, que tem poder de vida e morte sobre o trabalhador e este, que representa os movimentos severamente perseguidos e ainda assim perseverantes, o processo de conscientização de classe, como sugerimos. O discurso oficial do rei e da Justiça são *invertidos*, assim como a imagem de “criminosos” que tentavam fixar nos insurgentes.

Na imagem que fez estremecer Champfleury (img. 27), o tribunal do júri é caricaturado como o avesso da Justiça, o que pode-se ver na impossibilidade de defesa do réu e no símbolo da balança, pendida para a direita ao invés de equilibrada, nas expressões de juiz, promotor, réu, na condenação à pena capital executada ali mesmo.

O extremo a que Daumier leva essa alegoria “realista” vê-se em *Rue Transnonain*. É uma cena realista, porém alegórica: cada personagem e elemento do cenário dão as referências para compreender-se que não se trata de apenas um massacre que incluiu alguns “inocentes”, mas mais um ataque aos trabalhadores como um todo, uma tentativa de intimidação das lutas. Lembremo-nos que essas imagens foram publicadas no momento da preparação e do julgamento dos insurgentes de abril de 1835.

Mesmo os personagens Macaire e Ratapoil podem ser lidos como alegóricos e realistas, como vimos. Macaire traveste-se de todo e qualquer burguês – as roupas características são referências da realidade, bem como locais da cidade –, dando a entender que a sociedade como um todo é hipócrita e exploradora; Ratapoil traz os

elementos da burguesia, do militarismo e do lumpemproletariado representados na cartola amassada e no porrete que sempre tem à mão.

Ao que nos parece, esse desenvolvimento da caricatura levando ao extremo seu referencial na realidade, só é possível pelo contexto histórico de embates políticos – e da intenção de Daumier de intervir nele – e da tecnologia de reprodução litográfica que permitia a circulação em massa das imagens. Assim Daumier compôs seu discurso visual a partir da experiência real e de reflexões a esse respeito, ao que parece, retroalimentadas por publicações radicais do período.

Além disso, Daumier também faz uma contraposição à pintura histórica alegórica estabelecida. Ao fazer a opção por elementos de simples compreensão, põe em prática uma demanda do filósofo iluminista Denis Diderot (1713-1784), exposta na passagem sobre “composição”, em seus *Ensaio sobre a Pintura* (1766).

Diderot defende a necessidade de produzir-se uma arte que se fizesse compreensível ao “homem de bom senso”, em contraposição às alegorias visualmente confusas e de referências eruditas de seus contemporâneos artistas acadêmicos.

uma composição que se pretende exhibir a uma multidão de espectadores de toda espécie será inadequada se não pode ser compreendida por um homem de mero bom senso. Que ela seja simples e clara. Consequentemente, nenhuma figura inútil, nenhum acessório redundante. Que trate de um só assunto¹²².

Especificamente sobre a alegoria, Diderot propõe que os elementos que a constituam sejam referidos a objetos reais, em oposição ao uso de símbolos mitológicos – mesmo que misturados a tais elementos de realidade material. Partindo da alegoria do monumento a Luís XV (1765 - img. 16), em Reims, do escultor francês Jean-Baptiste

¹²² DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. p. 105.

Pigalle (1714-1785), Diderot faz uma crítica espirituosa ao hermetismo das alegorias dos artistas acadêmicos.

que significa, ao lado desse carregador estendido sobre esses fardos, essa mulher que conduz um leão pela crina? A mulher e o animal dirigem-se para o carregador adormecido, e tenho certeza de que uma criança exclamaria: “Mamãe, essa mulher vai fazer sua fera comer aquele pobre homem que está dormindo.” Não sei se esse é o intuito dela, mas acontecerá, se esse homem não se levantar e se a mulher der mais um passo. [...] [Pigalle], se [d]esejas fazer um rei protetor; que ele o seja para a agricultura, o comércio e o povo. Teu carregador adormecido sobre seus fardos, eis aí realmente o Comércio. Abate, do outro lado do teu pedestal, um touro; que um vigoroso habitante dos campos repouse entre os chifres do animal, e terás a Agricultura. Coloca entre ambos uma boa e robusta camponesa que amamenta uma criança, e reconhecerei o Povo. (...) Isso não me comoverá, interessar-me-á mais do que tuas figuras simbólicas? Ter-me-ás mostrado o monarca protetor das pessoas de condição social inferior, como ele deve ser, pois são elas que constituem o rebanho e a nação.”¹²³

Dessa forma, temos que as alegorias “realistas” de Daumier são o extremo oposto da pintura acadêmica alegórica neoclássica, um dos instrumentos de propaganda e legitimação do regime. À alegoria composta principalmente por símbolos e representações da mitologia greco-romana, aberta a plena leitura apenas àqueles poucos educados segundo a cultura erudita, Daumier contrapõe imagens de fácil leitura com referenciais na realidade concreta. Exemplos da pintura alegórica podem-se ver nas pinturas *La France defend la Charte - Juillet 1830* (1835 - img. 46), de Jean Louis Bezard e *La Verite, Accompagnee de la Justice et de La Sagesse, protegeant la France contre l'Hypocrisie, le Fanatisme et la Discorde* (1835 - img. 47) de François Edouard Picot, ambas encomendadas pelo rei Luís Felipe para uma sala em homenagem à Revolução de Julho de 1830. Nelas pode-se ler também a “versão oficial” dos fatos de 1830 e 1835. A primeira, *A França defende a Constituição*, configura uma tentativa de

¹²³ DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. p. 110-1.

legitimar o governo monarquista burguês por ser submisso a uma Carta Magna. Como vimos, logo fez-se dela uma leitura absurda para a repressão à caricatura e ao teatro. A segunda, chega a ser cômica, pois é uma tentativa de defender o próprio endurecimento do regime refletindo, como num espelho, algumas acusações que recebe: *A Verdade, acompanhada da Justiça e da Sabedoria, protegem a França contra a Hipocrisia, o Fanatismo e a Discórdia*. Ou seja, tenta legitimar sua Justiça e Verdade contra os movimentos de trabalhadores republicanos que os acusam.

Imagem 46 Jean Louis Bezdard, *La France defend la Charte - Juillet 1830*, de 1835.

Imagem 47 François Edouard Picot, *La Verite, Accompagnée de la Justice et de La Sagesse, protégeant la France contre l'Hypocrisie, le Fanatisme et la Discorde*, de 1835

Calcadas na realidade objetiva e tencionando comunicar claramente uma ideia – vale insistir que lançando mão de *fragmentos* da realidade transformados em símbolos e cenas de acontecimentos candentes –, as imagens alegóricas de Daumier distanciam-se claramente das tradicionais referências eruditas, que limitavam sua leitura a indivíduos cultos.

Desse modo, a caricatura de Daumier parece ter sido desenvolvida tendo em vista a comunicabilidade e a luta política na perspectiva trabalhadora, sob a nítida percepção de que circularia pela cidade e seria exposta em diversos lugares públicos. Seu intuito era a propagação de ideias e interpretações da realidade de forma que permitisse a mais ampla compreensão – pelo maior número de pessoas, da maneira mais direta e clara possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos apresentar aqui evidências de que a caricatura de Daumier, produzida no período de formação da consciência de classe dos trabalhadores e reproduzida e distribuída por uma tecnologia que permitia às imagens comentar os fatos como a imprensa, era de um realismo radical, ainda que por meio de uma forma alegórica. Daumier, imerso e atento que estava na cidade, nos debates políticos, aparentemente nas publicações de movimentos de trabalhadores, ele mesmo identificando-se como um, pode ser considerado, ao que parece, uma voz coerente e perseverante no embate de informações e interpretações dos acontecimentos e do contexto histórico.

Para intervir nesses debates e na própria realidade que a ele se mostra sob a perspectiva dos de baixo, Daumier desenvolveu inovações na caricatura, tornando-a mais simples e direta, e mais realista, tanto na escolha e abordagem dos temas retratados como nas referências visuais à realidade. Assim, buscava propagar as reflexões de trabalhadores e pensadores burgueses republicanos a eles identificados por meio da caricatura, usando o humor e a propriedade dialética de inversão para exibir essa “contra-versão” da realidade. Dessa maneira, considerando-se a grande visibilidade da caricatura no período, parece-nos bastante plausível que as caricaturas de Daumier tenham influenciado na formação da consciência trabalhadora como classe.

Acreditamos que pesquisas subsequentes em arquivos de imprensa e caricatura franceses, tais como o acervo da Biblioteca Nacional da França, possam levantar mais evidências desse impacto da caricatura na formação política de trabalhadores à época.

Consideramos também necessário avançar na definição do que chamamos alegoria “realista”, que talvez possa ser considerada uma forma precursora da *montagem* das

vanguardas europeias do início do século XX. Uma pista é a definição da montagem como uma forma da categoria “Alegoria” por Peter Burger em *Teoria da Vanguarda*.

Referencias bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARGAN, G. C.. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo : Cia. das Letras, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. « Quelques Caricaturistes Françaises » in *Curiosités esthétiques; L'art romantique : et autres oeuvres critiques*. p. 101-121. Doc. Eletrônico, disponível em: < <http://www.bibliopolis.fr>>

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire Um Lírico No Auge do Capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

_____. *Obras Escolhidas Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BLANQUI, Louis Auguste, *Écrits sur la révolution, Oeuvres complètes, Tome 1*. Editions Galilée, Paris, 1977; disponível em inglês em Marxists.org, 2007.

CLARK, T. J. *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*. Berkeley: University of California Press, 1999.

DIDEROT, Denis. *Ensaios Sobre a Pintura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.

DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. L., *Encyclopédie*, disponível em: <https://encyclopedia.uchicago.edu/> (inglês) e <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/> (francês).

DÓLLEANS, Edouard. *História del movimiento obrero I – 1830-1871(1936)*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.

DOWNING, John D. H. *Mídia Radical*. São Paulo: Senac, 2002.

ESTARICO, Leonardo. *Daumier narrado por el mismo y por sus amigos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1949.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura, a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofício, 1999.

FURET, François e SACHS, Wladimir « La croissance de l'alphabétisation en France (XVIIIe-XIXe siècle) » In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 29e année, N. 3, 1974. pp. 714-737. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1974_num_29_3_293505

GUÉRIN, Daniel (Org.). *Proudhon: textos escolhidos*. São Paulo: LP&M, 1980.

_____. *Bakunin: textos escolhidos*. São Paulo: LP&M, 1980.

GOLDSTEIN, Robert J. “France” in *War for the Public Mind: Political Censorship in 19th-Century Europe*. Westport, USA: Greenwood Press, 2000. p 125-182.

_____. “The debate over Censorship of Caricature in Nineteenth-Century France”, in *Art Journal* Primavera de 1989. pp. 9-15.

HOBSBAWN, Eric J., *A Era das Revoluções - 1789-1848*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *A Era do Capital 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *Rebeldes primitivos: estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HUGO, Victor. *Napoléon, le petit*, 1852. Disponível em inglês em http://www.gutenberg.org/files/20580/20580-h/20580-h.htm#con_1_1

MARX, Karl, e ENGELS, Friedrich *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 1998.

MARX, Karl, *O 18 De Brumário De Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *As Lutas De Classes Na França De 1848 a 1850*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

MAYOR, A. Hyatt. *Prints & People: a social history of printed pictures*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1972.

MINOIS, George. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NERY, Laura Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História*, 2006.

PELISSIER, Jean-Pierre, et REBAUDO, Danièle, « Une approche de l'illettrisme en France : La signature des actes de mariage au XIXe siècle dans « l'enquête 3 000 familles » ». *Histoire & mesure* [En ligne], XIX - 1/2 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2007, consulté le 19 juin 2014. URL : <http://histoiremesure.revues.org/816>.

PROUDHON, *O que é a propriedade ?*. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

OEHLER, Dolf. *O Velho Mundo Desce Aos Infernos : Auto-análise da Modernidade Após o Trauma de Junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Quadros Parisienses - Estética Antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830 - 1848)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Terrenos Vulcânicos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCOTT, Joan e TILLY, Louise. *Women, work and Family* (1978). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1978.

THACKERAY, William Makepeace. *The Paris Sketch Book Of Mr. M. A. Titmarsh (1840)*. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/42890/42890-h/42890-h.htm>

TOCQUEVILLE, Alexis de. *Lembranças de 1848 – as jornadas revolucionárias em Paris*. (1863). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Fontes digitais:

Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet. Disponível em <http://www.purl.org/yoolib/inha/12282>

Bibliothèque Nationale de France, portal Gallica : <http://gallica.bnf.fr>

The Daumier Register. www.daumier.org – obra gráfica completa, disponível em 6 de dezembro de 2013.

Senado Francês: http://www.senat.fr/histoire/monarchie_juillet.html

Larrousse du XIXème siècle, vol. 2. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50724x>

Le Charivari, in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k115011h>

La caricature, politique et littéraire / réd. en chef A. Audibert ; dir. Charles Philippon. 1830-1843. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048936g>

The Metropolitan Museum of Art <http://www.metmuseum.org>