

Luís Manuel A. V. Bernardo

**Rafael Bordalo Pinheiro,
“Pintor da Modernidade”?
Reflexões a partir do Opúsculo de
Baudelaire**

Resumo

Neste artigo, propomos uma interpretação da obra do caricaturista oitocentista português, Rafael Bordalo Pinheiro, a partir do ensaio de Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne». Esta leitura segue um triplo propósito: determinar um conjunto de correspondências entre o que o autor francês preconiza e o que os trabalhos de Bordalo revelam; refletir sobre a respetiva relação com a Modernidade e, por essa via, sobre a nossa própria; caracterizar o modo privilegiado como a caricatura se inscreve no etos moderno. Esse percurso leva-nos a introduzir a ideia, que cremos inovadora, de um *riso de inclusão*, a par dos já convencionais riso de exclusão e riso de acolhimento.

Palavras-chave: Bordalo; Baudelaire; Modernidade; Caricatura; Riso

Abstract

In this paper, we propose an interpretation of the work of the Portuguese 19th-century caricaturist, Rafael Bordalo Pinheiro, using the essay by Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne". This reading follows a threefold purpose: to determine a set of correspondences between what the French author advocates and what Bordalo's works reveal; Reflect on their relationship with Modernity and, in this way, on our own; Characterize the privileged mode as the caricature is inscribed in the modern ethos. This path leads us to introduce the idea, which we believe to be innovative, of a laugh of inclusion, along with the already conventional laughter of exclusion and laughter of hospitality.

Key Words: Bordalo; Baudelaire; Modernity; Caricature; Laugh

(...) il a rempli volontairement une fonction que d'autres artistes dédaignent et qu'il appartenait surtout à un homme du monde de remplir. Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la modernité. Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie.

Baudelaire¹

Naquele que se tornaria num ensaio de referência para pensar a estética da modernidade, «Le peintre de la vie moderne», publicado em três fascículos do *Figaro*, de 26 e 29 de Novembro e de 3 Dezembro de 1863, Charles Baudelaire (1821-1867) introduzia o paradoxo dessa nova figura, pondo em evidência os desafios da sua relação artística com a atualidade de um tempo que se compreende a si próprio como moderno

le génie de l'artiste peintre des mœurs est un génie d'une nature mixte, c'est-à-dire où il entre une bonne partie d'esprit littéraire. Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez ; mais vous serez certainement amené, pour caractériser cet artiste, à le gratifier d'une épithète que vous ne sauriez appliquer au peintre des choses éternelles, ou du moins plus durables, des choses héroïques ou religieuses. Quelquefois il est poète ; plus souvent il se rapproche du romancier ou du moraliste ; il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel (BAUDELAIRE, 1992, p.347).

120

Ainda que Baudelaire pretendesse encontrar esse carácter peculiar no ilustrador e aguarelista Ernest-Adolphe-Hyacinthe-Constantin de Guys (1802-1892), cuja obra, entretanto, foi passando para um patamar secundário, só resgatável pela consagração do primeiro, não supunha o epíteto exclusivo desse artista. Antes, via nele tão só um caso exemplar de uma nova figura artística, aquela que estaria destinada a ir ao encontro do *plaisir que nous retirons de la représentation du présent (...), non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent* (BAUDELAIRE, 1992, p.344). Assim, concluía: «*Chaque pays, pour son plaisir et pour sa gloire, a possédé quelques-uns de ces hommes-là*» (BAUDELAIRE, 1992, p.347).

Ao reconhecer que o trabalho do caricaturista se manifestava cada vez mais como uma das vertentes dessa pintura da modernidade, Baudelaire seria levado, em vários momentos, a dedicar-lhe a sua crítica de arte, fosse em «*Le salon caricatural de 1846*», no ensaio de fundo sobre o cómico, intitulado «*De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*», publicado em *Le portefeuille* de 8 de Julho de 1855, ou no díptico constituído por

* Luís Manuel A. V. Bernardo - Professor da Universidade Nova de Lisboa
¹ 1992, p. 384.

« *Quelques caricaturistes français* » e « *Quelques caricaturistes étrangers* », publicado em *Le présent*, respectivamente, nos dias 1 e 15 de Outubro de 1857 (BAUDELAIRE, 1992, p.347). Este último escrito refere-se a Inglaterra, Itália, Flandres, Holanda e Espanha, onde « *un homme singulier a ouvert dans le comique de nouveaux horizons* » (BAUDELAIRE, 1992, p.227), Goya, ao qual atribui o mérito supremo de «*créer le monstrueux vraisemblable*» (BAUDELAIRE, 1992, pp. 229-230). Deste modo, Baudelaire não só estabelecia uma relação privilegiada entre esse tipo de expressão artística e o paradigma estético da modernidade, como supunha explicitamente a sua disseminação, quer por um efeito de contágio, como julgava encontrar, negativamente, entre «*cette prodigieuse floraison de monstruosités*» na obra de Brueghel e a «*fameuse et historique épidémie des sorciers*» (BAUDELAIRE, 1992, p.234), quer por uma correspondência positiva entre determinados traços da modernidade e certas características específicas da caricatura, tomada no sentido mais lato.

Na senda de tal reflexão, afigura-se-nos legítimo levantar a hipótese de que Portugal deverá ter tido, igualmente, o seu «pintor da vida moderna» e de que não será surpreendente se este assumir a feição privilegiada de caricaturista. O exercício de estilo que propomos parte de uma tal consideração para estabelecer que coube precisamente ao lisboeta Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) ser a encarnação por excelência desse desígnio crítico e artístico, o que acabaria por explicar um dos paradoxos maiores da sua obra: que, estando totalmente implicada nos aspetos circunstanciais da sua época, nada tenha perdido da sua jovialidade, mantendo a mesma eloquência crítica e suscitando o mesmo riso desbragado, como se nos antecipasse à distância de mais de um século. É o que, precisamente, salienta José-Augusto França, ao escrever que «os protagonistas da vida política do princípio do século XXI, todos eles, velhos e novos, Fulano, Sicrano ou Beltrano, já foram retratados por Rafael Bordalo...» (FRANÇA, 2005, p. 148).

Com formação em várias disciplinas de desenho e algumas incursões pelo teatro, Bordalo Pinheiro foi homem de todos os ofícios, tanto em Portugal, como nos dois períodos em que permaneceu no Brasil (1875-1879; 1899): ilustrador, constantemente requisitado até ao ano da sua morte; ceramista, na Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, que dirigiu artisticamente, a partir de 1884;² editor de vários periódicos humorísticos e álbuns de

²Fábrica agraciada com quatro medalhas de ouro internacionais: na Exposição Universal de Paris (1889), onde lhe coube a decoração do Pavilhão de Portugal, tendo igualmente obtido a medalha de prata na Exposição de Faianças, na Exposição Colombiana de Madrid, onde também colabora na decoração do Pavilhão de Portugal (1892), na Exposição Universal de Antuérpia (1894) e na Exposição Universal de St. Louis, Estados Unidos da América (1904).

caricaturas, nos quais publicava o grosso da sua produção;³ sobretudo, caricaturista, atividade transversal às outras, que inicia publicamente em 1870. Em todas se mostrou excelente, tendo obtido o devido reconhecimento, inclusive pelo Estado francês, que, por ocasião da Exposição Universal de Paris (1889), lhe concedeu o Grau de Cavaleiro da Legião de Honra e o homenageou no famoso cabaret *Le chat noir*.

Expressão, decerto, de um modo oitocentista de ser artista, nessa medida, igualmente revelador da pertinência das aproximações aqui gizadas, o seu carácter, tal como nos aparece descrito pelo seu contemporâneo Júlio César Machado, no prefácio ao *Álbum de Caricaturas, Phrases e Anexins da Língua Portuguesa*, corresponde ao perfil traçado por Baudelaire, no trecho que serve de epígrafe a este artigo, oscilando entre o rebuliço emocional, a urgência do mister e a qualidade poética da respetiva prática

porque Raphael Bordallo é uma imaginação para tirar partido de tudo, não brincando como se poderá julgar, mas a sério, extremamente a sério, com todo o entusiasmo de um temperamento em que as tristezas, as alegrias e as exaltações são sempre súbitas, imprevistas, ardentes, febris. (PINHEIRO, 1876, pp. 16-17)

É, assim, de supor que essa fidelidade à arte estivesse na origem da liberdade com que viveu as suas convicções republicanas, libertárias e anticlericais: advoga «a defesa da República, nem sempre do lado dos republicanos, do mesmo modo que admira monárquicos, mas não adere à causa»; contrastando com a universalidade do gesto poético, desenvolve «o seu discurso gráfico assente na ideia escorregadia e impalpável de portugalidade, com tons de manuelino nas decorações e nos decorativismos»(CONTRIM, 200, p. 86), ao mesmo tempo, assume «uma generosidade certa e leal para com os adversários e uma independência absoluta perante os governos que foi vendo sucederem-se, e livremente criticando e ridicularizando»(FRANÇA, 1976, p. 10). Nas palavras do próprio, tal como se propunha em *O António Maria*, a sua revista de maior envergadura, cujo nome, aludindo ao Presidente do Conselho de Ministros, António Maria Fontes Pereira de Melo (1819-1887), era por si só todo um programa de crítica, «oposição declarada e franca aos governos e oposição aberta e systematica às oposições» (PINHEIRO, 1879, p.1).

Por sua vez, esse engajamento obsessivo com o humor, tornava-o meticuloso na procura de ressaltar todos os tipos, «e com a mesma força. E com a mesma intenção [...]

³O *Calcanhar de Achilles* – *Álbum de Caricaturas*, *O Binóculo* (1870); *A Berlinda* (1870-71); *A Lanterna Mágica* (1875); *O Mosquito* (1876-1877), *Psit* (1877), *O Besouro* (1878-1879, fruto da sua estadia de quatro anos no Rio de Janeiro); *O António Maria* (1879-1885; 1891-1898); *O Álbum de Glórias* (1880-1902); *Pontos nos ii* (1885-1891); *A Paródia* (1900-1902).

vulgarizar, corrigir sem ofensa, castigar sem maldade»,⁴ como declarava numa das primeiras publicações; de «apresentar [...] à hilaridade pública» todos os acontecimentos, «do último discurso proferido no seio do parlamento à última navalhada vibrada nas entranhas de Alfama», desde que se trate «do acontecimento capital do dia» e patenteie o «monótono concerto político, social e religioso em que uma orchestra de cinco milhões de habitantes, sentada à beira-mar, executa há uns poucos de séculos a mesma música patriótica» (PINHEIRO, 1879, p.2), tal como se justificava *O António Maria*, não descurando o contexto internacional e o modo como este afetava o poderio pátrio; de não deixar ninguém por caricaturar, «homens D'Estado, Poetas, Jornalistas, Dramaturgos, Actores, Políticos, Pintores, Médicos, Industriaes, Typos das Salas, Typos das Ruas, Instituições, etc.», longo rol que encabeçava o *Álbum das Glórias*. Com tal exercício pletórico realizava a suma ambição de contribuir de modo relevante para esse desígnio de traçar «em prosa e verso, à penna e a carvão, a *silhouette* da sociedade portuguesa no último quartel do século dezanove» (PINHEIRO, 1879, p.2), que julgava caber ao escol cultural, à cabeça do qual estava, certamente, para si, aquele com a qual partilhava os encontros do *Grupo do Leão*.

Consequentemente, a atribuição do epíteto de pintor da vida moderna, uma vez enunciada, parece roçar o óbvio: não terá sempre sido evidente, ainda que não tenha sido formulado nesses termos, que o autor que «define a caricatura política, ou o humorismo político, em Portugal» (FRANÇA, 1976. p.12), atento aos mais importantes, como aos mais ínfimos, acontecimentos da sua época, foi esse retratista da vida moderna pátria, tendo delineado com inusitada agudeza os seus figurinos, as suas idiossincrasias, as suas contradições? A percepção dos seus contemporâneos parece confirmá-lo, eles que lhe reconheciam o desempenho de caricaturista nacional, fazendo com que o país não destoasse das principais nações europeias, e se reviam com gosto nesse palco espirituoso, por si permanentemente montado, entregando-lhe, com enlevo, declarações em que aceitavam ser representados *sub specie theatri* (BERGSON, 2007, p. 81), como se nos depara logo nas páginas iniciais de *O Calcanhar d'Aquilles*.

Porém, se nada há a contestar relativamente a essa função especular da sociedade portuguesa dos Oitocentos, impõe-se distinguir esse sentido genérico do epíteto daquele particular, que lhe deu Baudelaire, pelo qual se pretende reger a leitura que propomos. A nossa hipótese é, assim, a de que Bordalo Pinheiro não se limitou a captar as características peculiares do contexto da época em que viveu, a braços com os conflitos inerentes ao esforço

⁴ Rafael Bordalo Pinheiro, *O Binóculo: Hebdomadário de caricaturas, Espectáculos e Litteraturas*, Lisboa, Typographia Portugueza, 1870, *apud* João Cotrim, *art. cit.*

de modernização, por parte de um país tradicionalista, tendendo a olhar messianicamente para as grandezas de um passado imperialista, tornado progressivamente mais «periférico», mas que o fez numa perspetiva que corresponde, no essencial, e sem prejuízo do alinhamento mais romântico do francês, face àquele mais naturalista do luso, à do pintor da vida moderna, comprometido com a própria ideação da modernidade. Dessa feita, esperamos contribuir para iluminar um ou outro aspeto da contextura ideológica, em sentido alargado, com a qual se tecem os seus trabalhos, menos notória quando a análise fica circunscrita à relação direta com a eventualidade factual, e, por essa via, refletir sobre algumas condições desse «projeto inacabado»,⁵ que continua a interpelar-nos. Se teve notícia do opúsculo, não temos elementos suficientes para atestá-lo, ainda que, considerando as datas, nada o impedisse. Todavia, esse fator, decerto relevante para outra investigação, não se afigura decisivo nesta, porquanto ela não vai do homem ao texto, mas do horizonte textual ao artista.

Um adequado entendimento do horizonte interpretativo que pretendemos sugerir requer, desde logo, que se não conceba o trabalho do pintor como apenas o de uma bela-arte, mas se lhe atribua, também, a propriedade da atividade do crítico, daquele que é capaz de captar, e conseqüentemente de restituir, o que está, efetivamente, em causa num determinado evento, do ponto de vista da sua significação antropológica, isto é, em termos de uma apreciação valorativa, seja ela estética, ética ou política. Como lembra Gaetano Calabrò, «quem diz valor – saiba ou não disso – quer fazer valer e fazer valer-se. [...] Cada valor é, portanto, um valor de posição» (CALABRÒ, 1997, p.268). Dessa feita, a crítica trata o real como um objeto estético, que o crítico-pintor deve representar, porque, para si, a realidade mais não é do que o conjunto de valorações que ela própria lhe conseguir atribuir. Recuperando a frase de Stendhal - «*La peinture n'est que de la morale construite*», Baudelaire concluía, em idêntico sentido, no *Salon de 1846*: «*La critique touche à chaque instant à la métaphysique*» (BAUDELAIRE, 1992, p. 79).

O pintor da vida moderna, por conseguinte, passará a laborar com valores, mais do que com atributos ônticos, o que supõe a possibilidade de que esse pintor seja filósofo ou romancista, como se reconhece a viabilidade de se ser crítico enquanto se pratica a pintura ou a música. O caricaturista, ao reunir estas duas facetas, dando figura material a um sistema axiológico, determinado, como salientou Walter Benjamin,⁶ por esse *avènement du neuf*,⁷ que sustenta a própria força da paródia, detém um papel privilegiado, numa tal constelação, em que a neutralidade deixa de poder ser invocada, como lembra o próprio Baudelaire: «*pour être*

⁵Jürgen Habermas, *A Modernidade: um Projecto Inacabado*, Lisboa, Nova Vega, 2013.

⁶Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd.1, Teil 2, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1974.

⁷Charles Baudelaire, *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 67.

juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons» (BAUDELAIRE, 1992, p. 78).

É esta forma de se situar perante o real que une os vários pintores da modernidade, Constantin Guys e Bordalo Pinheiro, ainda quando, como tem sido bastante apontado, do ponto de vista da sua produção artística, em sentido estrito, será Honoré Daumier, «homem generoso e artista talentosíssimo que devemos evocar para compreender a obra do português» (DA SILVA, 2005, p.47). A ligá-los, um posicionamento, uma perspetivação, portanto, destinada a refazer o sentido possível de um mundo que, em si mesmo, o perdeu, esse mundo que aparece qualificado de moderno, por já não poder ser só mundo, toda a estrutura que suportava a confiança em tal entidade estando em processo de dissolução consciente; um olhar feito de uma trama de tensões entre estética e moral, que é lançado sobre os homens, a história e, mesmo, a natureza, com o propósito de resgatar a efervescência superficial da condenação à insignificância. A crítica assume uma função genésica, e cada gargalhada conseguida resulta em tributo à vida possível: o humor passa a ser um estado de graça exequível num universo abandonado pela graça divina.

Será essa uma leitura plausível, do desenho que intitulou «A Graça!», um autorretrato, de entre vários outros que testemunham a alacridade de quem se entrega confiantemente à risibilidade universal, em que o estrépito do gargalhar vale como redenção do que há de trágico-cómico em toda a vacuidade mundana que persiste em perpetuar uma seriedade metafísica, tornada obsoleta pelo curso da história? E não devemos identificar na omnipresença dessa ponderação crítica na própria essência da caricatura, que nos leva a ver as coisas de uma certa maneira, aquela que o artista introduz, o princípio da atitude moderna, essa que o pintor quer traçar, isto é, um jogo de olhares infinito, sem outro suporte que a excitação convulsiva dos risos partilhados? Terá sido por esse motivo que Rafael Bordalo Pinheiro fez tanta questão de praticar a *mise en abyme*, em particular no registo autobiográfico, reencenando o gesto de Velásquez, que Michel Foucault julgou inaugurador da modernidade,⁸ ao fazer-se, simultaneamente, caricaturista e caricaturado, e negando, por antecipação, a ideia, defendida por um Bergson à procura da mecânica geral do riso, de que o cómico raramente se ridiculariza a si próprio?⁹

Por sua vez, importa não confundir totalmente a modernidade da vida moderna, que a obra do seu pintor está vocacionada para expressar, a qual se oferece, sobretudo, como uma

⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31.

⁹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 129.

atitude, um etos, que se define pela relação ao valor da atualidade e se pretende tarefa infinita, de acordo com a sugestão de Foucault, no famoso texto sobre o Iluminismo,¹⁰ e o período histórico específico que esta acaba por representar. Esta reserva afigura-se particularmente necessária no caso da caricatura, na medida em que uma parte maior da sua eficácia decorre da relação que estabelece, não só com as circunstâncias do seu contexto de produção, mas igualmente com o modo como essas situações são vividas e interpretadas ao tempo. Exercício permanente de cumplicidade com a atualidade, nas suas manifestações mais diversificadas, que passam, como bem viu Baudelaire, a figurar como moda, em busca do que seria um consenso crítico, uma sorte de adivinhação do padrão avaliativo, para que a gargalhada moralizadora possa tornar-se epidémica, a tarefa do caricaturista não saberia, nem quereria, aliás, evitar esse elo com a transitoriedade, no que esta possui de mais efémero, esse presente cuja indelével contingência o humorista persegue.

A adoção do olhar do pintor da vida moderna, permite, assim, converter a ligação com a atualidade numa espécie de concreto universalizável, uma forma de presentificar recorrente, sempre retomável, no interior do paradigma da modernidade, quando se impõe lidar com as múltiplas feições da crise que lhe é constitutiva. Como sintetiza o gálico : « *Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire* » (BAUDELAIRE, 1992, p. 355). Trata-se, como se depreende, da captação dum tipo, que se vai afirmando por entre a multiplicidade de aspetos contingentes, em função da repetibilidade de gestos, atitudes, figuras, situações, no caso do risível, do Bergson que designa como o efeito de fantoche,¹¹ distinta da tradicional determinação dum carácter. Todavia, a modernidade supõe, igualmente, que um tal ensejo se realize num regime de imanência, numa cumplicidade cultivada com o devir, na perspetiva do presente, não do perene, como fora próprio das versões metafísicas da arte, e que, na verdade, não desemboque nem no traçado de um quadro comportamental totalmente fixo, nem na versão cristalizada de um padrão de imoralidade, mas que favoreça a dialética entre a incarnação do tipo e as singularidades que diferenciam essa retomada.

Aquilo que está em causa, portanto, é o tracejamento de um esquema de ação, relacionado com um sistema complexo de valores, muitas vezes contraditórios, e exibindo uma regularidade que vem assumir o papel de eternidade. Por sua vez, este esquema é suscetível de uma apropriação subjetiva, a qual, enquanto o confirma, o submete a um traço específico, um tique individual, uma maquinação inusitada. Para o efeito, o caso representado

¹⁰ Michel Foucault, «Qu'est-ce que les Lumières ?», *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1984, p. 562-578.

¹¹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 27.

é, simultaneamente, mais um dos representantes desse modo de agir, dessa ritualização numa possibilidade na ordem fluxível dos possíveis, a confirmação de uma fórmula destinada à iteração, e uma versão paródica dum tal diagrama. Uma das relações profundas da satirização caricatural com a modernidade decorre, precisamente, do modo como aquela põe a funcionar ostensivamente esse elemento de paródia, de que depende a viabilidade de se conjugar a regra e o singular, o comum e o subjetivo, o estrutural e a liberdade, associando a prefiguração do que os outros irão fazer, como enuncia Eco sobre as suas próprias paródias,¹² o modo como eles o fazem, e um olhar misto de surpresa e de crítica, por se ver sucessivamente confirmada uma tal articulação. Se considerarmos que um dos escândalos da Modernidade advém dessa dimensão paródica, que lhe assiste, então temos de reconhecer que a caricatura se oferece quer como um símbolo por excelência desse estado de coisas, quer como um processo ideal de autoanálise. Tudo o que se afigura moderno pode passar pelo crivo da caricatura, porque tudo é caricaturável, na medida em que manifesta a ironia de uma subsistência sem substância, de um determinismo casuístico, de um reino da paródia a figurar com o peso da realidade, razão pela qual o caricaturista tende a ser o pintor privilegiado da modernidade.

A obra de Rafael Bordalo Pinheiro revela, precisamente, uma tal consistência, no modo como permanentemente encena esse dispositivo paródico. O que o escritor Júlio César Machado (1835-1890), na apresentação geral do caricaturista, que serve de Prefácio ao *Album de Caricaturas, Phrases e Anexins da Língua Portuguesa*, supunha constituir uma limitação, a saber que

era difícil lograr que ele gracejasse sem que o seu lápis indicasse logo no desenho, em vez de uma fisionomia geral, uma dada cara nossa conhecida, que correspondia ao ridículo apontado, pela circunstância de ser aquelle homem considerado de ter esses peccadillos, mas não realisava às vezes o typo absoluto, o ideal dessa caricatura (BORDALO, 1876, p. 29),

testemunha, quanto a nós, a busca do equilíbrio entre o presentâneo e o duradouro, que viemos a caracterizar.

Por um lado, a sua obra denota uma aptidão notável, quase fotográfica, para estar em cima do acontecimento, apanhando o seu traço com rara lucidez, pelo que será de supor que uma boa parte da sua vitalidade advém do que, nessa devassa do quotidiano, convoca a nossa própria, de tal modo que o riso que não podemos evitar dependerá, provavelmente, dessa secreta e infantil partilha de um mesmo despudor, tornado admissível, tanto pelo esbatimento da fronteira entre o público e o privado, que a modernidade introduziu, quanto da relativa autonomização do estético, que possibilitou a intervenção do cómico em todas as

¹² Umberto Eco, *Comment voyager avec un saumon*, Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 5.

circunstâncias, fazendo da consequente irresponsabilidade da arte a arma por excelência da crítica.

Por outro lado, acena-nos com a ideação do tipo, na forma por nós descrita, isto é, como emergência de um princípio de ação, projetável para lá das condições particulares em que a figura representada é posta a agir, a partir das respectivas idiossincrasias. É assim que, por exemplo, a sátira do *Ultimatum*, através do desenho do mapa do novo jogo de forças políticas, se oferece, ao mesmo tempo, como a ridicularização desse acontecimento histórico e como a previsão de um fundo predatório envolvido pelo cinismo proverbial da diplomacia, suscetível de se reproduzir, no essencial, em todos os tratados internacionais, ainda que parodiado de modo próprio em cada um deles. Se o nosso riso traduz uma certa surpresa pelo funcionamento regular dessa mecânica, esse sentimento de que afinal nada mudou, não deixa, igualmente, de expressar um certo nervosismo com a inventividade paródica, que a distanciação irónica, enquanto induz o olhar da crítica, permite acomodar.

A tipificação do caos potencial do mundo moderno, em função de uma lógica de comicidade, surge, assim, como uma maneira de tornar a Modernidade habitável, pela redução do mal-estar civilizacional que a caracteriza: tendo acesso à cartilha dos modos modernos de agir, por mais que levemos a sério a tarefa da crítica, não podemos deixar de dobrá-la pelo riso escarnecedor. Neste sentido, há uma dimensão de profunda utilidade na caricatura, pelo equilíbrio entre sublevação e reconciliação, apresentada pelo próprio, na obra que assinala o período de quarentena a que teve de se submeter ao regressar a Lisboa, vindo do Rio de Janeiro: «No Lazareto conservo a divisa do menino do Passeio do Rio: - ser útil mesmo brincando» (BORDALO, 1881, dedicatória). Continuidade de uma prática, cuja eficácia depende da comensurabilidade dos contextos, a qual se encontra assegurada por todos estarem tantalizados, tal como ainda o estamos nós, pelo valor do valor da modernidade.

Por fim, é a uma certa maneira de perceber que Bordalo incita, totalmente comprometida com a compreensão do que faz o moderno da modernidade, quer pela recriação de um universo completo, nem real, nem ficcional, porque real e ficcional, que devemos assumir como nosso, quer pela saturação axiológica das personagens, dos gestos, dos cenários, dos acontecimentos, que força o exercício crítico da crítica, em virtude da impossibilidade tanto da atitude neutral, quanto do juízo apressado. Efeito paradoxal, esse, de suscitar um certo rigor do olhar por via da sugestão de uma liberdade ilimitada de opinar. Será, então, de pensar que ainda rimos espontaneamente, mesmo quando as personagens e os acontecimentos já entraram no museu da história, e obrigam à seriedade da inquirição erudita para as alumiar, por sermos cúmplices de um mesmo tipo de olhar sobre o real - misto

daquele próprio da criança e do convalescente, inocente e esperançado, que Baudelaire atribuía ao pintor da vida moderna,¹³ e o outro, diabólico, feito de loucura e de desmesura, que o mesmo autor estabelecia na origem da comédia¹⁴ (combinação que parecia feita para caracterizar diretamente Bordalo!)-, a par de uma atitude que traduz a inelutável colagem ao presente, essa espécie de pecado da modernidade - por isso mesmo, malvista fora do etos moderno -, a *curiosidade*, que Baudelaire intuía na base do génio de Guys, e que nele, antecipando o nosso porvir, se tornara «*une passion fatale, irrésistible*»? (BAUDELAIRE, 1992, p.350) Um estado de espírito, por conseguinte, entre a crítica e a alienação, a censura e a cumplicidade, o espanto e o comprazimento, que nos torna co-pintores da Modernidade.

Baudelaire chamava a esta qualidade mais geral do pintor da vida moderna, mundanalidade, distinguindo-a, conseqüentemente, da mera tecnicidade artística. Assim, relatando o seu encontro com Guys, escrevia:

Lorsqu'enfin je le trouvai, je vis tout d'abord que je n'avais pas affaire précisément à un artiste, mais plutôt à un homme du monde. Entendez ici, je vous prie, le mot artiste dans un sens très restreint, et le mot homme du monde dans un sens très étendu. Homme du monde, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages; artiste, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe. (BAUDELAIRE, 1992, 349).

Note-se que a contradição não se dá pela negação da dimensão artística desse homem chamado a mergulhar na mundanidade para ser o seu pintor, bem pelo contrário, pois que só um verdadeiro artista, afinado com a nova estética, conseguirá estar à altura da tarefa de pintar a modernidade, mas advém da oposição entre liberdade e serventia, isto é, entre a potência camaleônica de tudo ser, de tudo sentir, para poder surpreender, a qualquer momento, um princípio inusitado de significação, portanto, e a sujeição a um cânone específico com o fechamento que acarreta. Mergulhado no mundo que quer traduzir artisticamente, em novas formas de arte, entenda-se, numa deambulação empática pelos meandros existenciais do espaço urbano, destinado a substituir progressiva, ainda que inexoravelmente, a Natureza, o pintor da vida moderna revela-se, neste aspeto, por três características fundamentais.

Por um lado, manifesta uma clara compreensão do fenómeno moderno da massificação, que afeta a totalidade das relações que constituem a própria vida moderna, e é, portanto, na multidão, não na individualidade nobilitária, que encontra o verdadeiro alimento para a sua intervenção. Baudelaire descrevia esse efeito do seguinte modo

¹³ Charles Baudelaire, *Charles Baudelaire, Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 351.

¹⁴*Ibidem*, p. 192.

Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un Kaléidoscope doué de conscience (...). C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive (BAUDELAIRE, 1992, p.352).

Ora, como não ver na pletora de personagens, de tipos, de situações, retratada por Rafael Bordalo Pinheiro, uma clara manifestação deste efeito, deliberadamente potenciado pelo cultivo da mesma vida social em que a Burguesia, a que pertencia, enquanto a criticava, se comprazia? Ou ainda, como não encontrá-lo, na prática do que Spencer designa como a «incongruência descendente», essa aptidão para forçar o riso «quando a consciência é inesperadamente transferida de coisas grandes para coisas pequenas» (SPENCER, 2002, p. 178), ou seja, para toda essa panóplia de caprichos individuais ou coletivos, com os quais Bordalo representa um mundo dominado pela mediania e, nessa medida, aberto à democraticidade da zombaria, a fazer fé na convicção de Bergson de que o riso tem de ficar por «*une moyenne de l'humanité*» (BERGSON, 2007, p.130)? E como não pensar que a acutilância na caracterização de uma figura iconoclástica, a do *Zé-povinho*, o Soberano, de acordo com o intitulado da 32.^a gravura do *Album das Glórias*, desse reino da mediania, enquanto símbolo de uma tensão, constitutiva da modernidade, entre a autenticidade do bom selvagem (que, na própria personagem já está comprometida, tanto por traços morais duvidosos, quanto pela sua pertença ao universo cosmopolita que se lhe contrapõe) e a degradação do humano na voragem do progresso urbano (compensada, contudo, pela miríade de prazeres que torna disponíveis) tenha obedecido, simultaneamente, a essa dialética provocada do si e do outro, entre a pertença a um grupo e a abertura à diferença, no interior de uma mesma identidade, que, sendo nacional, é, outrossim, moderna? Não será, então, de aventar a hipótese de que o modo como a figura do *Zé-povinho* nos continua a afetar esteja na proporção direta da representação que fazemos da duplicidade da nossa identidade, por referência precisamente à idealização do ser moderno, entre desejo e despeito?

Por outro lado, a segunda dessas manifestações do pintor da vida moderna, que gostaríamos de destacar, traduzindo o fenómeno de disseminação do estético na modernidade, consiste na prática dos mais variados processos artísticos. Pensando em Guys, Baudelaire a associava a «*la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie*» (BAUDELAIRE, 1992, p. 359). Nós supomo-la, antes, em Rafael Bordalo Pinheiro, fruto de uma exuberância incontida, de uma urgência de tudo experienciar, ao serviço da dignificação do doméstico, por via do humor, único refúgio para o homem moderno, confinado aos pequenos prazeres dos *huis clos* burgueses, porque

desencantado com as grandes narrativas da política e da religião. Nessa desmultiplicação de gêneros, na qual mantém, em coerência, um *parti pris* por aqueles que se convencionou menores em cada domínio - a caricatura, a novela de cordel, a banda desenhada, a ilustração, a gravura, a cerâmica -, não há que apontar apenas o propósito da denúncia satírica de a «Grande Porca», a política de que se alimentam os bacorinhos políticos, ou de «o Grande Cão», o reino da insaciável avareza da finança, bestiário publicado em *A Paródia*, mas, também, essa liturgia de uma certa loucura no quotidiano, uma alienação mínima partilhada, em todas os extratos sociais, que nos permite suportá-los, mesmo na sua mesquinhez.

Uma tal deslocação mantém toda a sua pertinência para nós, como bons modernos, que ainda somos, forçados a procurar nas afinidades eletivas, que localmente se vão constituindo, e nos objetos utilitários, que nos cercam, o sentido para a existência, que as grandes causas teimam em nos sonegar. E, se fomos adquirindo uma sucessiva resistência ao efeito de *shock*, do qual Baudelaire tanto esperava, e que certamente algumas das produções de Bordalo Pinheiro não deixam de provocar, como não sentir um otimismo renovado com a possibilidade de se possuir, saídos da fábrica de cerâmica das Caldas da Rainha, uma natureza morta num prato, de se aquecer a alma com um chá servido diretamente da cabeça de um polícia inglês e bebido nas folhas de um repolho ou de se ter à mão o manguito que, no nosso íntimo, estamos constantemente a fazer?

Por fim - terceiro aspecto, a imediação desse processo de imergência no quotidiano comum e de osmose com os ritmos do seu pulsar surge compensada pela interposição da memória, recipiente voraz das impressões, para vir a constituir o manancial de toda a expressão sequente. Baudelaire considerava que o trabalho do pintor da vida moderna tinha como base, não o *tirar pelo natural*, típico do paradigma imitativo, mas um jogo produtivo levado a cabo na e pela própria memória, que, bem vistas as coisas, é a condição mínima para que o eu faça valer o peso da sua subjetividade na tradução estética do vivido: «*Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour*» (BAUDELAIRE, 1992, p.358). Duas consequências maiores resultam desta posição: toda a expressão artística moderna vem assinada e uma tal assinatura reflete a pertença do pintor à modernidade que quer compreender, pois que desse ser moderno faz parte uma tal apropriação subjetiva, essa marca do eu que vem colada a tudo o que é do homem; o pintor da vida moderna encontra-se liberto da grilheta milenar da mimese assente na representação perceptiva, já que a realidade que lhe cabe restituir não tem a consistência de um ente substantivo, mas a complexidade de uma partitura, para cuja criação, também ele, passa a

contribuir. Desta feita, o seu mister reside num esforço de delineamento, num traço podendo estar contida toda uma secção do mundo, uma simples alusão devendo conter um cúmulo de informação a decodificar.

Estas duas características encontram-se bem vincadas na obra de Rafael Bordalo Pinheiro. Desde logo, porque só podia ser sua, saturada que está de subjetividade, quer no modo particular de ver as coisas, quer na quantidade de efeitos que assinalam a onnipresença do eu. Por sua vez, por evidenciar a prática exímia dessa arte do esquema, a que já aludimos relativamente à tipificação, que tão bem diferencia a caricatura moderna das anteriores, conseguindo um máximo de impacto com um mínimo de meios. A «*ivresse de rire*» provocada por essa «*vertige de l'hyperbole*» (BAUDELAIRE, 1992, p. 199), como lhe chamava Baudelaire, que assiste a todo o caricaturista, na medida em que este aspira a ser um pintor da modernidade, resulta potenciada por uma contenção dos recursos, uma espécie de ascese da expressividade, que se aparenta ao estoicismo austero do *Dandy*, esse «*dernier éclat d'héroïsme dans les décadences*»¹⁵, e visa impedir, *in extremis*, a decadência da própria arte. O escritor Ramalho Ortigão (1836-1915), seu colaborador em várias circunstâncias, deixou-nos um testemunho preclaro dum tal exercício, por parte de Bordalo Pinheiro:

Assim, mentalmente concebido, o retrato era na sua memória uma espécie de aquisição fetal, um embrião indestrutível, um ser, que, à primeira evocação da sua vontade, ele dava à luz, pelo bico de um lápis ou de uma pena, para cima dum papel. A criatura ia aparecendo ao acaso da nascença, de pés, de dorso, de ilharga (ORTIGÃO, 1905, p.83-84).

Não havemos, então, de sustentar que, na excelência com que geriu a *indefinição* própria desse esquematismo, admitindo o seu preenchimento com os mais diversos delírios, Bordalo Pinheiro teria deixado um espaço aberto para que aí assomassem também os nossos?

Mas há uma outra ilação deste *tirar pela memória*, que Bordalo explora até ao extremo: a produção de um imaginário peculiar. Estas figuras, tantas vezes confinadas a um papel menor na realidade local onde vieram a existir, que saem da memória, estas situações, na verdade, tão ligadas a fatores circunstanciais, que são lembradas, trazem já o traço da imaginação, que faz delas, o que, em si mesmas, nunca conseguiriam ser, ícones de um imaginário coletivo. É que essa memória produtiva possui uma retórica apropriada para transfigurar o real, sem deixar de figurá-lo, que o qualifica pela introdução de uma propriedade, física ou moral, que o destaca e magnifica: hipérbole, amplificação, personificação, metábole, alegoria, analogia, antítese, paradoxo, anacoluto, ironia constituem alguns dos processos que estamos habituados a encontrar no discurso e na narrativa, mas que

¹⁵*Ibidem*, p. 371.

aparecem aqui na própria construção da imagem, enquanto esta se quer, ao mesmo tempo, saturada de mensagem e de imaginação.

Neste sentido, poder-se-ia transpor para a caracterização do universo de Bordalo Pinheiro o que Baudelaire escrevia sobre os melhores achados cômicos de Hoffmann: «*c'est à croire qu'on a affaire à un physiologiste ou à un médecin de fous des plus profonds, et qui s'amuserait à revêtir cette profonde science de formes poétiques, comme un savant qui parlerait par apologues et paraboles*» (BAUDELAIRE, 1992, p.202). Só que, ter-se-á de acrescentar, na obra do português, há uma cumplicidade na loucura, que, sem prejuízo do intuito moralizador e terapêutico, a livra da tentação do moralismo, bem como uma intencionalidade narrativa que indicia uma aspiração balzaquiana a constituir-se como *comédie humaine*, mais do que um dos seus complementos, como Baudelaire suponha ocorrer com Daumier¹⁶. Tê-lo há conseguido? Parcialmente, decerto. Mas o que não deixou por fazer foi o desenho de um imaginário nacional todo estruturado pela tensão inultrapassável, na altura, como agora, entre o lastro de uma idiosincrasia secular, a vontade de ser moderno e a incapacidade para verdadeiramente o ser. Por esse fio voltaico vão chocando as nossas grandezas e as nossas misérias.

No seu ensaio, *De l'essence du rire*, Baudelaire insistia na dependência do rir relativamente a um sentimento de superioridade daquele que ri sobre o objeto risível.¹⁷ Assim, escrevia: «*c'est là le point de départ: moi je ne tombe pas; moi, je marche droit; moi, mon pied est ferme et assuré*» (BAUDELAIRE, 1992, p. 191). Nessa psicologia individual encontrava, igualmente, a base para a sugestão de uma espécie de lei da história, segundo a qual haveria uma correlação direta entre o progresso da modernidade e o incremento de motivos para rir.¹⁸ Ideia que no essencial se poderá verificar, ainda que viesse envolta num sistema de razões estéticas, sociais, étnicas, dificilmente aceitável, o que explicará que esse aspeto de distinção moral e social do riso acabasse por vingar junto da crítica, mesmo quando esta procurava contrabalançar a sua unilateralidade. Foi assim, por exemplo, com Eugène Dupréel, num famoso artigo sobre a dimensão sociológica do riso, no qual propunha que, ao lado do riso de exclusão, pelo qual «*tantôt un groupe tient à l'écart un individu sans plus, tantôt c'est un autre groupe comme tel, dont le groupe se moque par son rire d'exclusion ou dont il s'isole lui-même*» (DUPRÉEL, 1949, p. 49), se reconhecesse o riso de acolhimento, entendido como «*la manifestation d'une communion dans un groupe*» (Ibidem, p. 45).¹⁹ Na verdade, a introdução

¹⁶Ibidem, p. 347.

¹⁷Ibidem, p. 190.

¹⁸Ibidem, p. 193.

¹⁹Ibidem, p. 45.

deste binómio supõe a identificação entre o riso e a alegria, que Baudelaire fizera questão de bem diferenciar, contrapondo a simplicidade do primeiro à duplicidade da segunda.²⁰ Todavia, o peso que o riso de exclusão detém no texto de Dupréel, obrigado, aliás, a conceder que «*le rire caractéristique, complet, ne va pas, semble-t-il, sans cet élément de joie maligne*» (DUPRÉEL, 1949, p. 46), acaba, a seu modo, por dar razão a Baudelaire.

Na obra de Bordalo Pinheiro, os mecanismos desse riso de exclusão estão bem patentes, por exemplo, na contraposição constante de grupos dentro de uma mesma classe, intelectuais, artistas e políticos a assumirem posições antagónicas, no mesmo espaço público, ou na de classes, como no caso da mútua exclusão do povo, pelo desdém opressor da burguesia e, desta, pela desconfiança insolente daquele, tal como a superioridade do ponto de vista moral, que assiste à denúncia zombeteira, parece inegável, procurando, por sua vez, originar a reprovação por parte dos seus espectadores ou dos seus leitores. De modo consciente, Bordalo Pinheiro praticava, uma vez mais com notoriedade, o que Dupréel viria a teorizar como o dispositivo privilegiado do riso : « *La chose qui fait rire, c'est ce qui rend sensible l'exclusion relative de l'individu dont on rit et par là même laisse à chacun le sentiment que le groupe se reforme sur cette exclusion* » (DUPRÉEL, 1949, p.46). A variedade de processos, de perfis visados, de perspectivas, favorece, sem dúvida, a reprodução desse efeito, que continua, será preciso dizê-lo, na base do nosso humor.

Gostaríamos, contudo, de salientar duas outras condicionantes, que cremos, igualmente, decisivas, para que nos continuemos a rever no universo de Bordalo e não nos limitemos a constatar a sua utilização hábil do dispositivo por excelência do satírico. Por um lado, Bordalo Pinheiro desloca a moralidade para o espaço público, esse espaço eminentemente social e político, todo feito de representações aparatosas, cuja constituição é concomitante da modernidade, levando-nos a percorrer, como Baudelaire esperava do pintor da vida moderna, «*ces longues galleries du high life et du low life*» (BAUDELAIRE, 1992, p. 382), mas deixando ao abrigo as questões privadas e os vícios mais íntimos. O Prefácio de *O António Maria* declara essa reserva pudorosa de modo espirituoso, na forma de uma instrução para eventuais colaboradores «Impõe-lhes só a condição de se darem ao trabalho de estarem como se deve estar diante de senhoras e, sobretudo – isto é que António, o *justo*, e Maria, a *immaculada*, lhes recommendam – que tenham alguma graça» (BORDALO, 1879, p. 1). O que assim emerge é a centralidade da opinião pública, verdadeiro corifeu da tragicomédia contemporânea, para julgar as ações, em detrimento da condenação beata do ser íntimo dos atores, definindo uma nova relação de pura exterioridade entre expressões e convicções, que

²⁰ Charles Baudelaire, *Charles Baudelaire, Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 194.

passam a valer como símbolos de uma substancialidade evanescente, e podem funcionar em regime de alternância, o criticado de hoje convertendo-se no crítico de amanhã. Talvez se encontre aqui a explicação para que, como apontámos no brevíário biográfico inicial, para além da fama granjeada, numa atividade onde se acumulam os despeitos, todos desejassem ser seu alvo, mesmo aqueles que, segundo outros parâmetros, deveriam sentir-se profundamente ofendidos. Por outro lado, importa reconhecer que esse universo, profundamente marcado pelas estruturas modernas da distinção, assentes na dialética entre o matérico e o simbólico, está igualmente atravessado pelo sentimento de uma espécie de universalidade do ridículo e do grotesco, uma forma de desvairo generalizado, que os sucessivos bailes e teatradãs, representados por Bordalo, figuram, e que, mais tarde ou mais cedo, converte o ridículo em risível.

Ora, esta eventualidade, constantemente presente na produção de Rafael Bordalo Pinheiro, pressupõe uma forma de riso, que somos levados a designar como *riso de inclusão*. Não se trata de recuperar, de outra forma, o riso de acolhimento, o qual, como o de exclusão, ainda depende do processo geral da distinção e da reprodução sociais, mas de conceber uma espécie de risibilidade, tendencialmente universal, uma democracia da comicidade, disseminado, que, portanto, não tem objeto definido, quer por se encontrar em todos, quer por ocorrer num plano existencial que está para cá do bem e do mal, das diferenças sociais e dos devaneios políticos. O que este riso de inclusão indica é a inevitável pertença a esse universo, que é a modernidade, onde, como temos vindo a defender, o humor não constitui apenas uma possibilidade, mas uma necessidade. O que existe de moderno, indivíduo, grupo ou situação, vem acompanhado dessa condição, à qual nem o artista, nem a arte escapam, de forma que o expor, praticando-o, resulta numa maneira, peculiar, decerto, mas não menos eficaz, de cumprir o desígnio do pintor da vida moderna.

Esta finalidade, construtiva, senão mesmo pedagógica, com laivos de utopia, é, aliás, duplamente requerida pela atitude crítica, enquanto esta, como sugerimos, veio a constituir-se a única com uma densidade suficiente para funcionar como um tipo de experiência com significado existencial, e pelo etos moderno, que encontra no riso uma das valências da sua tragédia, a de ter de existir sem outros deuses que os que a própria humanidade vai produzindo. Desta feita, Bordalo Pinheiro, como temos vindo a defender, terá estado ciente de que a responsabilidade que cabe ao caricaturista moderno, se este quiser contrariar a erosão do tempo, não se esgota na ridicularização ou no exagero de um tique ou de um cliché de moda, mas supõe, igualmente, que ele consiga tornar visível o que força o riso no que é risível, patenteando assim a qualidade de um mundo onde rir é a melhor atitude, a única coerente

com a insensatez dos humanos. Haverá, então, que reconhecer nesse riso de inclusão, que se estende até nós, como um traço universal da nossa própria modernidade, um dos segredos da sua longevidade? Será esse, no fundo, o dispositivo principal que nos força a continuar a rir com ele, mesmo quando os motivos para o riso de exclusão já se tornaram opacos ou anacrônicos?

Ora, é, exatamente, para esse efeito que o artista tem de ultrapassar a simples representação do real que o circunda, segundo uma ordem taxionómica determinada pela espacialidade, assente na rigidez de tipos predefinidos, para se tornar na expressão viva da temporalidade, encenando essa grande comédia dos tempos modernos que é a própria modernidade em constituição. Neste sentido, Baudelaire sugeria, com acutilância, que «*la pantomime est l'épuration de la comédie ; c'en est l'essence ; c'est l'élément pur, dégagé et concentré*» (BAUDELAIRE, 1992, p. 200). E é essa dramaturgia de uma gestualidade expressiva, dinâmica, veloz, voraz, inconsequente, que sobressai afinal na obra de Rafael Bordalo Pinheiro, favorecida, entre tantos outros procedimentos, pelo recurso à sucessão característica do folhetim ou da banda desenhada, de que foi inaugurador em Portugal, com *Apontamentos de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador do Brasil pela Europa*, 16 páginas, publicadas em Lisboa, em 1872, satirizando a viagem que D. Pedro II, último Imperador do Brasil, fizera no ano anterior.

Nesta narrativa visual sucedem-se as interações entre esse oxímoro vivo, a figura do Imperador fútil e palavroso, disfarçado de democrata, que escolhe viajar porque, estando o povo farto de ouvi-lo, precisa de novos auditórios, e as várias instâncias que representam os locais por onde passa, sempre prontas a acolhê-lo com pompa e circunstância, nenhuma conseguindo superar as portuguesas, cujo entusiasmo se revela à medida da hipocrisia de uma nação traumatizada pela independência da ex-colónia. Aqui, também, se dá a incrustação da contradição de fundo do regime democrático, simbolizada pelo tipo dos périplos políticos, levados a cabo por esses figurões, que adquirem à pressa uma pátina de atitude democrática para consolidarem o seu poder, e acabam recebidos como genuínos representantes dos povos, na caricatura da maneira peculiar como os portugueses convivem com esses acontecimentos. Como evitar, então, o sentimento de *déjà-vu*?

A vida moderna, então, tal como nós, portugueses, a podemos viver, esse drama revisteiro do qual nunca deixámos de ser atores, sobretudo quando caímos no ridículo de julgarmos afastadas as relações tensivas que nos definem e partimos para o grotesco de sermos o reflexo do alheio, por não conseguirmos encontrar o equilíbrio entre identidades e diferenças, acompanhado do livro de instruções para nos rirmos de nós próprios, eis o que

cremos ser um dos grandes legados de Rafael Bordalo Pinheiro. Não no-lo teria conseguido transmitir se não houvesse procurado ser um pintor da vida moderna. Mas, enquanto tal, acabou por dar o salto da reprodução para a criação, ao contribuir, inventivamente, para a construção do imaginário que representava, e ao gizar, em toda a sua teatralidade, as modalidades dessa vontade de ser moderno com a qual ainda nos estamos a debater. Continuamos, por isso, a partilhar a mesma atualidade e, assim, ele permanece nosso contemporâneo. Seria, na verdade, ainda, preciso dizê-lo?



REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Charles Baudelaire, Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, Bd.1, Teil 2, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp,
- BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Puff, 2007.
- BORDALO, Rafael Pinheiro. *Álbum de Caricaturas, Phrases e Anexins da Língua Portuguesa*, Lisboa Livraria Editora de Mattos Moreira, 1876.
- _____. *No Lazareto de Lisboa*, Lisboa, Empreza Litteraria LusoBrazileira – Editora, 1881.
- _____. *O António Maria*, 1.º volume, Lisboa, Typographia A Editora, 1879.
- _____. *O Binóculo: Hebdomadário de caricaturas, Espectáculos e Litteraturas*, Lisboa, Typographia Portugueza, 1870, *apud* João Cotrim, *art. cit.*
- COTRIM, João. «Espinho Cravado», *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa et al., 2005.
- DUPRÉEL, Eugène. « Le problème sociologique du rire », *Essais pluralistes*, Paris, PUF, 1949.
- ECO, Umberto. *Comment voyager avec un saumon*, Paris, Le Livre de poche, 1997.
- FRANÇA, José-Augusto. «O Zé Povinho, sempre o Mesmo», *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa et al., 2005.
- _____. *Raphael Bordalo Pinheiro, Caricaturista Político*, Lisboa, Terra Livre, 1976.
- FOUCALT, Michel. « Qu'est-ce que les Lumières ? », *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1984.
- _____. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- HABERMAS, Jürgen. *A Modernidade: um Projecto Inacabado*, Lisboa, Nova Vega, 2013.
- SPENCER, Herbert. «Da Fisiologia do Riso», *apud* Verena Alberti, *O Riso e o Risível na História do Pensamento*, Rio de Janeiro, Jorge Ziliar Editor, 2002.