

ANAIS

III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE

Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005

ARTES VISUAIS: ESPAÇOS E CAMINHOS

“ALÉM DO CUBO BRANCO”

RELEITURA DO COTIDIANO: AS ESTRATÉGIAS DA CARICATURA

*Marilda Lopes Pinheiro Queluz**

RESUMO: Em pleno século XXI, mergulhados nos universos virtuais dos multimeios e das hipermídias, as charges e os cartuns impressos continuam a desafiar a lógica, propondo novos intercâmbios entre imagens e palavras. O objetivo deste trabalho é analisar algumas definições de caricatura e os conceitos teóricos que as envolvem, em uma perspectiva histórica. Ao estabelecer algumas reflexões pontuais sobre o contexto no qual a caricatura se desenvolveu, pretende-se discutir as concepções constituídas na tradição dos estudos sobre a caricatura e o humor gráfico. A caricatura, pela rapidez, pelo exagero dos traços e pela síntese formal, alarga os pontos de vista, desloca o leitor mediante a identificação ou o estranhamento para, então, abrir a possibilidade de outras realidades, alteradas, re-elaboradas. Revela o absurdo no familiar e a familiaridade do que é estranho, mostrando além da imagem, além do alvo que pretende atingir. Torna expostos muitos julgamentos, mas de forma democrática, abrindo espaço para a decisão do leitor. É formadora de opinião, mas depende de uma relação de compromisso do leitor com a realidade, do estabelecimento de uma cumplicidade cotidiana, estando autor/leitor inseridos num mesmo contexto, numa experiência cultural comum. Apresenta-se como uma linguagem criativa, que incorpora popular/erudito, regional/nacional, reinventa a linguagem entre sotaques, trocadilhos, ditos populares, recursos cênicos, efeitos teatrais e até cinematográficos. A caricatura insere-se no e dialoga com o processo de desenvolvimento urbano e da indústria cultural, interroga o papel das inovações tecnológicas e

* Professora de História da Arte, de Teoria do Design e de História das Artes Gráficas do Departamento de Desenho Industrial do CEFET-PR.

dos meios de comunicação no processo de transformações nos padrões de percepção, nos comportamentos e nas sensibilidades sociais.

Este trabalho tenta analisar algumas definições de caricatura e os conceitos teóricos que as envolvem. Estabelece também algumas reflexões pontuais sobre o contexto no qual a caricatura se desenvolveu, não no intuito de resgatar sua história, mas para se poder perceber algumas concepções teóricas, constituídas na tradição dos estudos sobre caricatura e do humor gráfico.

Para entender a caricatura em sua linguagem própria, torna-se necessário ressaltar algumas discussões fundamentais já feitas sobre o assunto. A começar pelas definições. Seleccionamos algumas que nos parecem relevantes por refletirem não só sobre questões técnicas, mas também sobre o meio pelo qual são veiculadas.

Existem dois aspectos importantes, considerando-se o ponto de vista dos próprios caricaturistas. O primeiro é perceber o tempo como parâmetro para a distinção entre as várias formas de caricatura,¹ como afirma Loredano:

nada é muito preciso. *Charge* e *caricatura* são a mesma palavra: *carga*; mas quando numa redação brasileira se diz *charge*, em geral se está pensando na sátira gráfica a uma situação política, cultural etc. estritamente atual; *caricatura* é geralmente sinônimo de *portrait-charge*; e *cartum* vale para o comentário satírico duma situação independente de atualidade.²

Portanto, pensar a charge é dar ênfase ao tempo, às temporalidades dadas num contexto. É considerar que enquanto “o retratista luta contra o tempo, o caricaturista, ao contrário, prende-se a ele”.³ Mas um tempo que traz “o encontro do presente com o passado. Não para deparar com identidades, mas para enfatizar diferenças que possibilitam o diálogo”. A charge faz uma leitura simultânea do presente/passado, negando e afirmando a história a um só tempo.⁴

De outro lado, Chico Caruso, ressaltando os vários pontos de vista, os vários ângulos do olhar, “tem uma explicação empírica mais espacial: uma cena de horizonte amplo seria um *cartum*; centrada numa situação ou em personagens definidos seria uma *charge*, e focada exclusivamente numa pessoa, uma *caricatura*. Mas *caricatura* é, ainda, o termo genérico que se aplica no Brasil ao desenho de humor em geral”.⁵

Considerando as relações entre destinador/destinatário e os processos midiáticos que as constroem, Fonseca, de uma forma mais abrangente, afirma que

¹ Para Fonseca, de um modo bem geral, a caricatura abrange formas como “a charge, o *cartum*, o desenho de humor, a tira cômica, a história em quadrinhos de humor, o desenho animado e a caricatura propriamente dita, isto é, a caricatura pessoal” (FONSECA, Joaquim da. *Caricatura. A Imagem Gráfica do Humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. p. 17).

² LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas Brasileiros - 1836-1999*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999. p. 10.

³ FONSECA. Op. cit., p. 19.

⁴ FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos. Linguagem/Espaço/Ambiente Urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 76.

⁵ LAGO. Op. cit., p. 11.

A caricatura é uma representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou idéia interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ou grotesco. É um desenho que, pelo traço, pela seleção criteriosa de detalhes, acentua ou revela certos aspectos ridículos de uma pessoa ou de um fato. Na maioria dos casos, uma característica saliente é apanhada ou exagerada. Geralmente, a caricatura é produzida tendo em vista a publicação e com destino a um público para quem o modelo original, pessoa ou acontecimento, é conhecido.⁶

Aqui, percebemos a caricatura tendo o traço sendo definido como o elemento distintivo das demais manifestações gráficas. Além disso, levanta-se a questão do grotesco, tradicionalmente presente nos estudos sobre o humor e o riso.⁷ Para refletir e questionar a idéia de grotesco impõe-se um outro problema que é a necessidade de se levar em conta as práticas culturais. “Cada cultura tem o seu próprio padrão de beleza. Por isso, conhecer esse padrão é um pré-requisito para se determinar se há distorção ou não, e em que grau está presente”.⁸

A definição de caricatura feita por Rivers amplia o debate, pois a considera não como uma entidade pré-existente, emoldurada por um contexto, mas situada numa dimensão que interage com o processo histórico em que se constitui. Ela é dinâmica, sendo sempre reiterada e atualizada, como “algo que é continuamente produzido e envolvido numa interação pessoal com seu contexto. Caricaturistas são influenciados pelo contexto tanto quanto tentam influenciar o mesmo”.⁹

Para este autor, entender e interpretar caricaturas de outro tempo e lugar implica observar atentamente para o fato de que, embora os mecanismos da caricatura e o seu funcionamento nos sejam bastante familiares, o contexto é totalmente diferente.¹⁰

Ele chega mesmo a ver o cartum como “uma espécie de ícone histórico, uma pista/chave visual para um evento que teria de ser pesquisado para a temporalidade do trabalho artístico ser, de alguma forma, resgatada. Em outros casos, um cartum mantém sua mensagem básica além do período de enquanto perde suas referências específicas e significados”.¹¹

Já Canclini considera as caricaturas como um gênero híbrido por definição, destacando a maneira como elas são produzidas: “Elas são práticas que desde o seu nascimento ignoraram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário,

⁶ FONSECA. Op. cit., p. 17.

⁷ Para um quadro sobre a história das teorias do riso e a tensão entre riso e pensamento, ver: ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FGV, 1999. Ver também: KAYSER, W. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986; e BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, especialmente a introdução, p. 1-50.

⁸ RIVERS, Kenneth T. *Transmutations. Understanding literary and pictorial caricature*. Lanham, Maryland; London: University Press of America, 1991. p. 212.

⁹ RIVERS. Op. cit., p. 184.

¹⁰ RIVERS. Op. cit., p. 207. Rivers faz uma distinção entre macro e micro contexto e o modo como os dois interagem com a caricatura. Neste caso específico, o micro seria, por exemplo, o jornal no qual é veiculada, o editorial da página, a linha editorial... Macro “envolveria elementos como a relação com o leitor, o sistema econômico no qual o Cartum é criado, o clima político, o sistema legal, o meio tecnológico, a extensão de disseminação do trabalho de arte” (RIVERS. Op. cit., p. 183).

¹¹ RIVERS. Op. cit., p. 217.

o culto e o popular, elas trazem o artesanal para perto da produção industrial e da circulação em massa”.¹²

Um momento significativo para a reflexão sobre caricatura foi a teoria de Gombrich. Para ele, a invenção da caricatura, no sentido que a conhecemos hoje, foi possível pela descoberta teórica da diferença entre a verossimilhança e a equivalência.¹³ Em outras palavras, lançando mão de comparações inesperadas, uma das estratégias preferidas do cômico, a caricatura acaba por se tornar mais parecida com a pessoa do que com ela mesma. A idéia de observação e imitação do natural é contestada e mesmo ultrapassada, para captar outros olhares, explorando as inúmeras possibilidades por trás da aparência. O desenhista constrói a realidade que conhecemos diferentemente, por um esquema que se impõe “com tanto mais evidência quanto melhor conseguir mostrar certos traços plásticos do original que até então tinham passados despercebidos, a ponto de parecerem quase mais verdadeiros que a própria realidade”.¹⁴

Ao comentar essa proposta de Gombrich, Rivers nos alerta para o momento histórico em que isso acontece. Para ele, é necessário considerar que “a consciência de Carracci,¹⁵ no começo do século XVII, de que semelhança poderia existir sem similaridade estava mais longe do que uma observação pessoal”, mas tratava-se de uma construção social. Para demonstrar isso, cita Foucault, lembrando que

havia uma enorme diferença distinguindo o século XVI do XVII. No XVI havia uma obsessão intelectual por encontrar semelhanças entre as coisas. No século XVII conhecer era discriminar. A partir daí, o homem racional reconheceu as diferenças entre coisas... A caricatura, a qual distorce aparências e geralmente combina objetos aparentemente diferentes e opostos, em uma mesma imagem, ganhou seu poder de chocar no século XVII. Isso quer dizer que a caricatura se tornou tentadoramente subversiva em uma cultura na qual as instituições estabelecidas (científica, artística, filosófica, e governamental) insistiam em que havia um certo e verdadeiro modo de ser para cada coisa. [...] Carracci respondeu demonstrando que as coisas poderiam ser semelhantes, parecidas sem terem uma similaridade razoável ou verossimilhança.¹⁶

Na arte medieval, a figura humana fazia parte de uma ordem universal, onde Deus era o centro de tudo. O belo e o feio eram extremos de uma escala de valores, representando hierarquicamente as virtudes e os vícios, ligando de “alto a baixo dois infinitos: O Céu e o Inferno”.¹⁷

¹² CANCLINI, Nestor Garcia. *Hybrid cultures. Strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. p. 249.

¹³ GOMBRICH, E. *Arte e Ilusão*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995. p. 300.

¹⁴ LANDOWSKI, Eric. Não se brinca com humor: a imprensa política e suas charges. In: *FACE*, São Paulo, EDUC, v. 4, p. 2, n. 64-95, jul.-dez. 1995. p. 79.

¹⁵ Sobre a invenção da caricatura: os irmãos Agostino e Annibale Carracci, que trabalhavam num ateliê de Bolonha, são considerados como os primeiros a fazer os *ritratini carichi*, a caricatura no sentido em que entendemos hoje, ou seja, com a intenção deliberada de deformar para provocar o riso ou para ridicularizar, a caricatura como forma gráfica de humor. A palavra deriva do verbo italiano *caricare* (*carregar, exagerar, acentuar*) e teria sido usada pela primeira vez em 1646 por A. Mosini, ao referir-se aos desenhos dos Carracci. (FONSECA. Op. cit., p. 17). Ver também: KRIS, E.; GOMBRICH, E. H. Os princípios da caricatura. In: KRIS, E. *Psicanálise da Arte*. São Paulo: Brasiliense, 1968. p.142.

¹⁶ RIVERS. Op. cit., p. 31.

¹⁷ VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 157.

A partir do Renascimento, as concepções estéticas e humanísticas retomaram a idéia do homem como a medida de todas as coisas. “A atividade artística passou a fragmentar-se progressivamente em gêneros bem definidos e separados. Sagrado e profano, retrato, paisagem, natureza morta eram tanto sínteses do campo de representação transformados em objetos particulares de apreciação como também se tornavam produtos isolados, objetos de finalidade econômica...”¹⁸

A caricatura, afastando-se das associações com os aspectos mágico-demoníacos, questiona as normas de representação, satirizando o conceito de arte como imitação da natureza, a busca do belo, ampliando as fronteiras do real na pintura, na gravura e no desenho, especialmente. O problema da forma e da fidelidade ao modelo passou a ser colocado seguindo caminhos diversos das convenções aceitas pela academia: “Sendo uma representação, portanto um símbolo, a caricatura desempenha o papel de duplê das convenções componentes do retrato, modificando-o com um componente do espírito humano – a sátira”.¹⁹

Redefinem-se as suas relações com o grotesco: “abalava-se o princípio que a reflexão sobre a arte reconhecera até então como base fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante. A caricatura fazia exatamente o contrário. Era possível, por assim dizer, interpretá-la como majoração máxima de um princípio no qual uma nova estética devia encontrar o seu centro: o do característico”.²⁰

A preocupação em caracterizar torna-se presente não só na arte, mas no cotidiano e nas relações sociais. Transformam-se as relações entre o público e o privado, numa passagem do princípio da transcendência, em que as pessoas e as coisas eram colocadas numa ordem da natureza, para o estabelecimento de “um código do imanente, de preferência ao transcendente”.²¹ Na transição do sagrado ao secular, prefere-se o mundo das sensações imediatas, dos fatos imediatos, avidamente consumidos com a proliferação de jornais populares, recheados diariamente de charges e cartuns, entre outros meios.²² Neste mundo regido pela imanência, tudo é relevante, “merecendo o olhar apurado do observador: traços físicos, comportamento, trajes, forte densidade psicológica”.²³

Nesse sentido, as lições de caricatura estariam fortemente ligadas às pesquisas antropológicas, à antropometria, aos estudos sobre os traços fisionômicos, de etnia e de raça. A frenologia, por exemplo, “alcança tal visibilidade que acaba sendo amplamente utilizada.

¹⁸ FONSECA. Op. cit., p. 18.

¹⁹ FONSECA. Op. cit., p. 18.

²⁰ KAYSER. Op. cit., p. 30. Bakhtin chama a atenção para o fato de o “grotesco” ser visto, muitas vezes, como algo estranho, quando já faria parte e já estaria presente nas tradições populares, perpassando todas as instâncias da cultura... Aponta para a necessidade de se pensar o grotesco no âmbito da cultura. Kayser, segundo Bakhtin, estaria ligado a uma concepção romântica do grotesco (BAKHTIN, 1993. Op. cit., p. 40-45).

²¹ Este autor comenta que, no século XIX, o conceito de secular modifica-se bastante (SENETT, Richard. *O Declínio do Homem Público. As Tiraniyas da Intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 36-37).

²² Para Rivers, a invenção do litógrafo, por volta de 1800, trouxe a proliferação de jornais populares e “o advento de um público politicamente consciente (“educado” por cartuns editoriais)”, e “a caricatura deu o tom do dia no começo do século XIX na França” (RIVERS. Op. cit., p. 33).

²³ VELLOSO. Op. cit., p. 95.

Inventam-se jogos, proliferam cursos, criam-se museus, assim como tomam força novos modelos artísticos como a caricatura que encontra na frenologia vasto material para inspiração”.²⁴

A caricatura, pela rapidez, pelo exagero dos traços e pela síntese formal, alarga os pontos de vista, propõe relações diferentes para algo que todos conheciam aparentemente, todos teoricamente já sabiam. Assim, ela acaba por deslocar o leitor mediante a identificação ou o estranhamento para, então, abrir a possibilidade de outras realidades, alteradas, re-elaboradas. Revela o absurdo no familiar e a familiaridade do que nos é estranho, mostrando além da imagem, além do alvo que pretende atingir. Torna expostos muitos julgamentos, mas de forma democrática, abrindo espaço para a decisão do leitor. Ela é formadora de opinião, mas em co-autoria, ou melhor, depende de uma relação de compromisso do leitor com a realidade, do estabelecimento de uma cumplicidade cotidiana, estando autor/leitor inseridos num mesmo contexto, numa experiência cultural comum.

Ler uma charge ou uma caricatura é, portanto, uma atividade que pede um leitor “tradutor do passado nos termos do presente, um leitor que atualiza o volume dialógico no tempo e no espaço, na medida em que lê com “estranhamento”, sem automatismo, o decurso histórico”.²⁵

Para que haja uma ou mais leituras possíveis desse mesmo texto, é preciso saber que não há apenas um sentido literal, tornando-se necessário que o enunciatário veja as marcas deixadas pelo enunciador. Trata-se de uma “convivência estabelecida entre o enunciador” do discurso e o “leitor capaz de transcender a literalidade para vislumbrar, justamente por meio das marcas aí instauradas, as significações ao mesmo tempo sugeridas e escondidas por esse espaço significante”.²⁶

Para Rivers, a caricatura resulta, sobretudo, de comparações e substituições “comicamente distorcidas”. O leitor deve ter a imagem do oposto para fazer a troca entre o padrão e o caricaturado, para perceber o exagero. Como no caso daqueles espelhos que deformam a imagem,

um ponto importante a compreender é que o espectador é esperado por estar pronto a carregar com ele, em sua mente, ambos os espelhos (o da imagem normal e o da distorcida). Se ele não o faz, então ele não pode ser um bom espectador (ou leitor) de uma caricatura. Isso é porque o espectador/leitor deve, ao encontrar uma caricatura, reconstruir até certo ponto o sujeito não-distorcido implicado (isto é, reconhecer quem ou o que está sendo distorcido) e mentalmente comparar as imagens. Essa habilidade para ir e voltar entre caricatura e sujeito é um talento intelectual que quase todos possuem até certo ponto.²⁷

²⁴ VELLOSO. Op. cit., p. 100. A frenologia era a “leitura da personalidade a partir da forma da cabeça”. Também estavam em voga as “mensurações de Bertillon em criminologia, pelas quais os psicólogos tentavam identificar futuros criminosos através de características cranianas e de outros traços físicos” (SENETT. Op. cit., p. 40-41). Ver também: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 49.

²⁵ FERRARA. Op. cit., p. 76.

²⁶ BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. p. 31.

²⁷ RIVERS. Op. cit., p. 54.

Há, portanto, uma atitude esperada do observador, quase como uma prática de “iniciados” atentos à crítica enunciada. Estabelece-se uma competência e um fazer para o leitor, pois “os nexos devem ser percebidos pelo público, que é capaz de identificar o deboche, o sarcasmo e dele achar graça”.²⁸

Em outras palavras, esse ‘reconhecimento seletivo’ por parte do leitor é a compreensão do funcionamento dos mecanismos da caricatura. É a percepção do jogo entre literal e figurativo, entre “enunciação direta” e “enunciação metafórica”. Daí a importância do contexto, pois “dentro de um contexto dado, uma palavra em particular ou expressão é considerada direta e literal; dentro de outro contexto, a mesma palavra é tida como figurativa e metafórica”.²⁹

Na criação de significados junto ao leitor, instauram-se jogos que utilizam a ambigüidade e a ironia. Esta última seria a arma mais efetiva do caricaturista, pois ela “finge aceitar as formas de raciocínio do oponente” para expor a incoerência ou a mentira implícita nelas.³⁰

A caricatura torna-se um jogo, no qual a ironia trabalha com um desacordo entre enunciado e enunciação. Ou seja, um discurso que contém o seu contrário. Dessa forma, estabelece-se um pacto com o enunciatário, que deve conhecer as regras, ou seja:

O ironista, o produtor da ironia encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso e, através desse procedimento, contar com sua adesão. Sem isso, a ironia não se realiza. O conteúdo, portanto, estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador, mas apresentado de forma a exigir a participação do enunciatário, sua perspicácia para o enunciado e suas sinalizações, por vezes extremamente sutis. Essa participação é que instaura a intersubjetividade, pressupondo não apenas conhecimentos partilhados, mas também pontos de vista, valores pessoais ou culturalmente comungados ou, ainda, constitutivos de um imaginário coletivo.³¹

Segundo Rivers, aí reside o motivo pelo qual a caricatura é subversiva de modo inato. Ao dar ao leitor textos “deformados” que sempre requerem interpretação criativa, a caricatura acaba por afastá-lo do hábito de ler passivamente. Para este autor, os “leitores que experimentam a interação com a caricatura estão menos inclinados a aceitar um texto de forma inquestionável. Daí porque os políticos odeiam as caricaturas... Um público que pode ler entre as linhas não é facilmente oprimido”.³²

Ao demonstrar que todas as coisas são mais do que aparentam, a caricatura faz-nos perceber sua “potencialidade para a polissignificação universal” e leva-nos à perda dos nossos “sentimentos confortáveis de segurança”. Na sua implacável tendência para distorcer, e fazer isso de novas maneiras, ela “reflete a crença de que nada deve permanecer o mesmo”.³³

²⁸ PESAVENTO, PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Porto Alegre caricata: a imagem conta a história*. Porto Alegre: EU/Secretaria Municipal da Cultura, 1993. p. 15-16.

²⁹ RIVERS. Op. cit., p. 222.

³⁰ KOESTLER, Arthur. *JANUS. A Summing Up*. New York: Random House, s/d. p. 113.

³¹ BRAIT. Op. cit., p. 105.

³² RIVERS. Op. cit., p. 230.

³³ RIVERS. Op. cit., p. 249.

Isso não significa dizer que a caricatura seja sempre uma denúncia, sempre uma arma da oposição, ou uma crítica constante ao sistema, e nunca conservadora ou reacionária. Ela revela, antes de tudo

um outro olhar sobre o real, um outro lado da história, mais distante das intencionalidades oficiais, da manipulação das intenções, do fausto das seduções. Mas então a caricatura tem o dom ou o poder de desfazer a ordem fetichizada? Não exatamente, mas, sem dúvida, ela é fruto de uma irreverência, de um olhar que revela intenções, desmascara aparências, desafia a ordem estabelecida. É, nesse sentido, ousada e desestabilizadora, subversiva e irreverente. Mas, por outro lado, a caricatura pode ser também um chamamento à ordem, um alerta sobre comportamentos desviantes, uma exigência de normas e regras que são desrespeitadas.³⁴

Fonseca vê na caricatura um papel paradoxal:

Por um lado, ela deforma, para melhor fustigar. Mas por outro lado, ela se encoberta com as vestes do moralismo, do puritanismo e até mesmo do conformismo. A exploração que faz do descontentamento e da inconformidade não se exime das ambivalências e contradições peculiares às situações políticas, caindo com frequência no conservadorismo e na discriminação.³⁵

Estas considerações são importantes para não tomarmos como única a idéia de que, ao provocar o riso, a caricatura traz um questionamento e uma provocação que levaria à mudança e, quem sabe, à revolução. Nas ciências humanas, o riso e o risível têm sido investigados na sua relação com a sociedade e com a linguagem. “Nesses casos, o lugar atribuído a eles depende, evidentemente, da forma pela qual a sociedade ou a linguagem são concebidas: quando pressupõem a idéia de um sistema, de uma ordem ou de uma norma, o lugar do riso é, em geral, o da desordem ou da transgressão”. Isso tem levado, freqüentemente, a se considerar o papel do humor apenas como “desmistificador da ideologia dominante e, por isso, emancipador, destacando ainda seu caráter libertário e sua capacidade de trazer o novo”.³⁶

A dessacralização é, certamente, um dos elementos característicos da caricatura, assim como a ironia e a ambigüidade. Fazendo parte de uma “estratégia de carnavalização do discurso”, antecipando, “de forma teórica e literária, a possibilidade oficial do alegre e democrático mundo às avessas”.³⁷ Mas essa dessacralização, esse universo da carnavalização

³⁴ PESAVENTO. Op. cit., p. 16-17.

³⁵ FONSECA. Op. cit., p. 19.

³⁶ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999. p. 30. Sobre o riso, Bakhtin chama a atenção para as diferenças na forma de se pensar o riso ao longo da história. Por exemplo, no Renascimento “o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério”. Já no século XVII, “o riso não pode ser uma forma universal de concepção de mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico... não pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado...” (BAKHTIN, 1993. Op. cit., p. 57-58). Alberti, por sua vez alerta para o fato de que “o estudioso do riso pode embarçar-se diante da vontade de situá-lo entre as manifestações de libertação da ordem estabelecida – rimos todos juntos da norma – e a constatação de que não raro é a afirmação da mesma ordem que está em jogo – as piadas racistas, por exemplo, não nos unem contra a norma”. ALBERTI. Op. cit., p. 29-31. Para uma contextualização histórica do riso na teoria médica renascentista, ver o trabalho de MACHLINE, Vera MACHLINE, Vera Cecília. *O Traité du Ris*, de Laurent Joubert: Uma remontagem quinhentista de antigas notícias acerca de matéria médica e riso. (VI SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA, 4-7 junho, 1997) In: *Anais do...* Rio de Janeiro: SBHC, 1997.

³⁷ BRAIT. Op. cit., p. 158.

de que nos fala Bakhtin, permite-nos enxergar o mundo ao contrário, instaurando uma certa desordem, mas também um mundo concreto, sensível, visível, dinâmico, numa fusão de valores e tradições, ampliando as possibilidades do olhar e não apenas conduzindo-o para o oposto. Somos deslocados constantemente do nosso ponto de vista, transformando-o em múltiplas perspectivas, deparando-nos com uma outra lógica, diferente daquela “da vida habitual”,

Paródico e dialógico, o texto se torna auto-reflexivo. Ele se divide, então, entre uma prática do sério e uma prática subversiva, da gravidade de uma norma e do ridículo que toda norma entranha, de modo que o discurso encenará, agora, o espetáculo de sua própria constituição. Incluindo a outra voz, a voz do outro, que é sempre expressão da loucura, da blasfêmia, da subversão, da insensatez, do escândalo, em suma o discurso dialógico.³⁸

Por isso a contribuição de Bakhtin na análise da caricatura enquanto um texto dialógico e polifônico pode ser extremamente útil para evitar algumas armadilhas da dicotomia, levando-nos a repensar essa inversão de olhares, para além de uma mera crítica e uma arma poderosa contra a política e o poder, redimensionando as outras instâncias da cultura.

É na polifonia, na intertextualidade e na complementaridade, que se concretizam as múltiplas experiências culturais, fazendo da realidade um plano multifacetado, no qual aprendemos a pensar o “eu” e o “outro”, num processo interativo. As contradições e a ambigüidade mostram-se na “harmonia de vozes diferentes ou como discussão permanente e sem solução”.³⁹

A caricatura nos possibilita ver a sociedade “não mais sob o prisma monocórdio de um discurso oficial, na medida em que se insere esta dimensão polifônica: a irreverência do cômico, a “carnavalização” do real aflora das imagens, fazendo chegar até o presente uma visão alternativa e dissonante”.⁴⁰

Arthur Koestler usa o termo “dupla-associação” para falar do efeito cômico produzido pelo “súbito choque entre dois códigos de regras mutuamente exclusivos, distintos – ou contextos associados”, desse “delicioso/encantador sobressalto de um plano ou contexto associativo para outro”. Ele nos torna capazes de perceber a situação em dois aparentemente incompatíveis quadros de referência ao mesmo tempo. “Isto nos faz funcionar simultaneamente em duas diferentes perspectivas”. Muda nossa rotina de pensamento dentro de um universo singular do discurso – num único plano, fazendo-o operar em mais de um plano.⁴¹

Trata-se de um conhecimento que “se dá pela capacidade de avizinhar elementos descontínuos no tempo sobre um mesmo espaço. Nesse sentido, rir é um modo de relacionar o que está em contraste, mas que ainda não tínhamos conseguido pôr em relação”.⁴²

³⁸ LOPES, Edward. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 1997. p. 261.

³⁹ VELLOSO. Op. cit., p. 167.

⁴⁰ PESAVENTO. Op. cit., p. 18-19.

⁴¹ KOESTLER. Op. cit., p. 112-113.

⁴² PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição. Formas na cultura mestiça*. Piracicaba: Unimep, 1994. p. 38.

Esta aproximação de elementos/idéias ou imagens distintas, criando ligações antes impossíveis, leva-nos a retomar Gombrich, para quem “todas as descobertas artísticas são descobertas não de semelhanças, mas de equivalências as quais nos permitem ver a realidade em termos de uma imagem e imagens em termos de realidade”.⁴³

Para Rivers, a “função” mesma do caricaturista é “encontrar semelhanças e elos onde quer que seja, sendo eles reais ou não”. Sua tese baseia-se na idéia de transmutação. Na caricatura, não ocorre um desfiguramento apenas por uma simples distorção, mas por uma função artística a qual ele denomina de transmutação que “ocorre quando quaisquer dois objetos ou entidades que normalmente não se tornariam uma outra na natureza são percebidas, através da arte, como trocando/transmutando identidades ou traços”.⁴⁴

A caricatura opera com distorções de espaço e de tempo, chamando a atenção para a artificialidade do que está à nossa volta, ou em torno do objeto satirizado. Presume-se que um objeto representado é circundado por um espaço tridimensional, numa dada dimensão do tempo; ao questionar essas premissas, essa convenção, a caricatura expõe, interroga, ridiculariza nossa “crença” nos “dados artísticos”. Ela leva-nos a pensar que “nada – incluindo ela mesma – deve ser tido ou admitido ou aceito sem questionamento. Assim, a caricatura procura cumprir seu papel de uma arte iconoclasta, desmascarando concepções onde quer que ela deposite seu olhar atento”.⁴⁵

Apresenta-se como uma linguagem criativa, que incorpora popular/erudito, regional/nacional, reinventa a linguagem entre sotaques, trocadilhos, ditos populares, recursos cênicos, efeitos teatrais e até cinematográficos. A caricatura insere-se, dialoga com o processo de desenvolvimento urbano e da indústria cultural. O consumo de massa do humor ilustrado na forma de tiras cômicas publicadas nos jornais, revistas em quadrinhos, gibis, periódicos humorísticos, propagandas, rótulos, enfim, o consumo das imagens visuais foi um importante elemento na emergência da cultura de consumo.

Estudar a caricatura é, em certa medida, interrogar o papel das inovações tecnológicas e dos meios de comunicação no processo de transformações nos padrões de percepção, nos comportamentos e nas sensibilidades sociais. Em pleno século XXI, mergulhados nos universos virtuais dos multimeios e das hipermídias, as charges e os cartuns impressos ainda continuam a desafiar a nossa lógica, propondo novos intercâmbios entre imagens e palavras, fazendo do encontro entre arte e técnica uma perigosa combinação entre a crítica e o riso.

Referências

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FGV, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

⁴³ In: RIVERS. Op. cit., p. 31.

⁴⁴ RIVERS. Op. cit., p. 93-178.

⁴⁵ RIVERS. Op. cit., p. 69.

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Hybrid cultures. strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos. Linguagem/Espaço/Ambiente Urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- GOMBRICH, E. *Arte e Ilusão*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995.
- KAYSER, W. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KOESTLER, Arthur. *JANUS. A Summing Up*. New York: Random House, s/d.
- KRIS, E.; GOMBRICH, E. H. Os princípios da caricatura. In: KRIS, E. *Psicanálise da Arte*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas Brasileiros - 1836-1999*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.
- LANDOWSKI, Eric. Não se brinca com humor: a imprensa política e suas charges. In: *FACE*, São Paulo, EDUC, v. 4, p. 2, n. 64-95, jul.-dez. 1995.
- LOPES, Edward. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 1997.
- MACHLINE, Vera Cecília. O *Traité du Ris*, de Laurent Joubert: Uma remontagem quinhentista de antigas notícias acerca de matéria médica e riso. (VI SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA, 4-7 junho, 1997) In: *Anais do...* Rio de Janeiro: SBHC, 1997.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Porto Alegre caricata: a imagem conta a história*. Porto Alegre: EU/Secretaria Municipal da Cultura, 1993.
- PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição. Formas na cultura mestiça*. Piracicaba: Unimep, 1994.
- RIVERS, Kenneth T. *Transmutations. Understanding literary and pictorial caricature*. Lanham, Maryland; London: University Press of America, 1991.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.