

# Diálogos

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v20n1>

ISSN 2177-2940  
(Online)

A2

ISSN 1415-9945  
(Impresso)

## A História entre o riso e a caricatura: uma proposta de interpretação teórico-metodológica das imagens satíricas com base nas obras de Bruno Paul, Louis Raemaekers e Emmanuel Poiré

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v20n1.32275>

Arnaldo Lucas Pires Júnior

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, Brasil. E-mail: [saadlucas@gmail.com](mailto:saadlucas@gmail.com)

### Palavras-chave:

Caricaturas; imagens; imprensa.

### Keywords:

Caricatures; images; press.

### Palabras Clave:

Caricaturas; Imágenes; Prensa.

### Resumo

Este artigo busca discutir as relações entre o desenho caricatural e suas potencialidades no processo de escrita da história. Abordaremos temas relativos ao estudo das imagens enquanto fontes históricas, a construção do riso como objeto historiográfico e, especificamente, sua inserção na dimensão do desenho caricatural. Em um segundo momento, apresentaremos argumentos em prol de uma visão holística das caricaturas, considerando-as contiguamente enquanto instrumentos de humor e crítica. As obras de Bruno Paul, Louis Raemaekers e Emmanuel Poiré nos serviram como estudos de caso capazes de elucidar algumas questões e de nos mostrar as potencialidades de operacionalização dos pressupostos teóricos apresentados.

### Abstract

**The History between the laughter and the caricature: a proposed theoretical-methodological interpretation of satirical images based on the works of de Bruno Paul, Louis Raemaekers and Emmanuel Poiré.**

This article discusses the relationship between caricatures and its potential in the writing process of history. We will discuss issues related to the study of images as historical sources, the construction of laughter as historiographical object and specifically their integration in the caricature drawing. In a second step, we will present arguments in favor of a holistic view of caricatures considering them contiguously as instruments of humor and criticism. The Bruno Paul, Louis Raemaekers and Emmanuel Poiré works served us as case studies to elucidate some questions and show the operational capabilities of the presented theoretical assumptions.

**La Historia entre la risa y la caricatura: una propuesta de interpretación teórico-metodológica de las imágenes satíricas con base en las obras de Bruno Paul, Louis Raemaekers y Emmanuel Poiré.**

Este artículo busca discutir las relaciones entre la caricatura y sus potencialidades en el proceso de escritura de la historia. Trataremos de temas relacionados con el estudio de las imágenes como fuentes históricas, la construcción de la risa como objeto historiográfico y, específicamente, su integración en la dimensión del dibujo de caricaturas. En una segunda etapa, presentaremos argumentos a favor de una visión holística de las caricaturas, considerándolas contiguamente como instrumentos de humor y crítica. Los trabajos de Bruno Paul, Louis Raemaekers y Emmanuel Poiré nos sirvieron como estudios de caso capaces de aclarar algunas cuestiones y enseñarnos las potencialidades de operacionalización de los presupuestos teóricos presentados.

## O desafio de fazer História com imagens

Foi o historiador inglês Peter Burke que, ao tentar definir as potencialidades e limites da utilização de indícios visuais para a escrita da história, nos presenteou com a seguinte frase, “as imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras seu testemunho” (BURKE, 2004, p. 18). Todavia, os problemas e as limitações que se colocam ao uso das imagens como fonte histórica são semelhantes aos de outras formas de evidência disponíveis ao historiador, ou seja, é preciso assumir postura crítica em relação ao seu conteúdo, conhecer seu contexto de produção e circulação, sua intenção retórica, além de suas diferentes apropriações e interlocuções.

Acreditamos, portanto, que limitar o estudo das imagens ao trinômio “produção, circulação e consumo” acaba por afastar-nos de uma das características principais desta modalidade de testemunho histórico, sua capacidade de agência, que deve ser entendida como potência de ação, ou seja, a capacidade que os elementos visuais têm em mobilizar forças para produzir efeitos e transformações reais em determinada sociedade, como afirma Freedberg (1992, p. 19),

As pessoas se excitam sexualmente quando contemplam pinturas e esculturas, as rasgam, as mutilam, as beijam, choram diante delas e empreendem viagens para chegar até onde estão; se sentem acalmadas por elas, emocionadas e incitadas à revolta. Com elas expressam agradecimento, esperam sentir-se elevadas e se transportam até os níveis mais altos da empatia e do medo.

Quando interrogadas na linguagem adequada – cumpre salientar que o elemento que define a adequação é subjetivo, sujeitando-se às preocupações e objetivos do pesquisador – as

imagens acabam por abordar temáticas que várias vezes estão ausentes de outras tipologias de vestígio histórico. O fato é que, mesmo textos, matéria-prima mais tradicional no *métier* do historiador, quando interrogados de maneira inadequada, nada têm a dizer<sup>1</sup>. Desta forma, na busca pela compreensão do conteúdo destes testemunhos visuais temos de ser bem claros ao apresentar a linguagem com a qual estabeleceremos uma conversa com estas testemunhas que, apesar de mudas, têm muito a dizer. É nisso que reside o esforço teórico presente neste artigo.

Os historiadores, ao longo do processo de construção e consolidação metodológica de sua disciplina científica, desenvolveram diversos métodos de leitura e crítica de textos, cujo domínio é competência básica esperada do profissional que se embrenha pelos bosques do passado. Comparativamente, a quantidade de tinta gasta em discussões sobre métodos para a crítica e compreensão dos vestígios imagéticos ainda é reduzida. A cidadania das imagens nas veredas da história ainda está longe da plenitude, como afirma Bezerra de Menezes (2012, p. 251),

Em suma, apesar da alforria chancelada pelos *Annales*, o documento visual não ganhou até agora direitos de cidadania plena no fortim da história, pois se trata de uma cidadania de segunda classe. Saiu da senzala, mas ainda não se instalou na casa grande. Ninguém hoje ignora, em sua consciência, que a imagem pode ser fonte histórica, mas trata-la efetivamente como tal é problemático. A raiz desse fato está na formação básica do historiador, ainda de natureza exclusiva ou preponderantemente logocêntrica, com desconfiança ou restrições para tudo aquilo que tenha caráter concreto ou afetivo.

Se formos buscar uma explicação para esta defasagem, que parece estar sendo recuperada com uma velocidade incrível, a encontraremos justamente nos processos

<sup>1</sup> Não estamos sustentando aqui que existem metodologias necessariamente corretas ou incorretas aprioristicamente. O diálogo do pesquisador com suas fontes, mediado por suas escolhas metodológicas, é sempre uma relação criadora, pois é com base nas suas problematizações, nos seus objetivos e nas suas hipóteses que serão selecionadas as metodologias mais ajustadas aos seus intentos.

históricos de circulação e exposição à visualidade. Foi a partir do crescimento da quantidade e do grau de penetração das imagens em nosso dia-a-dia que os historiadores passaram a atentar para a necessidade da construção de métodos e abordagens para a inclusão da imagem como componente válido na produção historiográfica. Entretanto, a história das relações entre ciência histórica e visualidade é extensa e ainda é uma empreitada a ser feita.

Não obstante, perceber que as relações entre o estudo do passado e as imagens são mais antigas do que pensamos não responde uma pergunta que necessitamos colocar, afinal, como nos aproximar destes indícios? Para responder a isso, precisamos recorrer à ajuda de um grupo de pesquisadores austríacos e alemães que encontraram refúgio em Londres durante o regime nazista, o chamado *grupo de Aby Warburg* – que posteriormente daria origem ao Instituto Warburg.

Foi Erwin Panofsky, um dos discípulos

de Warburg que, em resposta a uma tradição consolidada de estudos preocupados apenas com as formas na História da Arte, desenvolveu uma metodologia consistente para análise de imagens. Panofsky defendia que toda obra de arte, para além de seu caráter de experimentação estética, poderia ser lida com vistas à busca de um sentido último, a recuperação do *zeitgeist* do período e da cultura que produziram aquela imagem.

Ciente de que cada obra de arte é resultado de uma escolha dentre as várias opções possíveis para representar determinado tema, é fundamental, na visão do autor, perceber e compreender as soluções encontradas pelo artista para resolver os problemas estéticos colocados pela obra. Este conjunto de soluções só faz sentido dentro do quadro de opções possíveis composto pelo sentido último, ou seja, o imaginário de uma sociedade (Conforme apresentado na Figura 1).

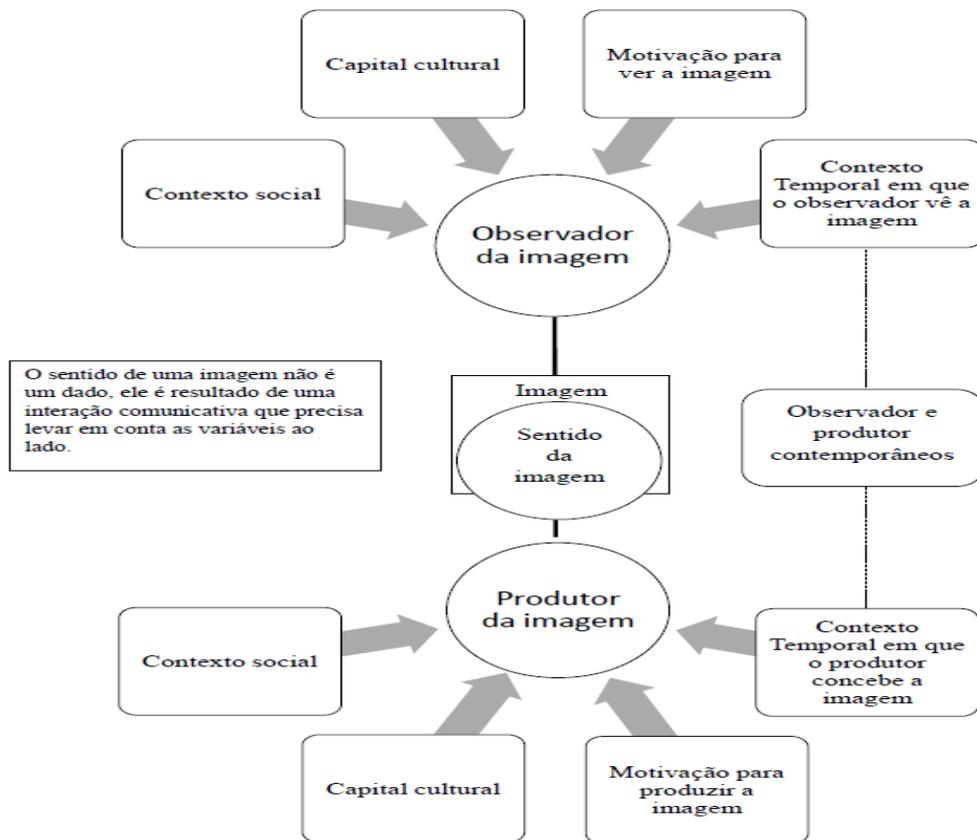


Figura 1. Interações entre observador e produtor de uma imagem.

Em sua procura por este sentido último, Panofsky dividiu sua abordagem em três momentos. O primeiro momento, denominado *pré-iconográfico*, trata da identificação das formas e expressões que compõem uma obra. Aqui a preocupação está na descrição dos elementos da composição e da relação que estes têm entre si, bem como nas expressões que se subentendem nas imagens. Neste momento, os conhecimentos exigidos do historiador não vão além da necessidade do reconhecimento das formas cotidianas e das nuances psicológicas da ação factual (por exemplo, o significado de um aperto de mão nas sociedades ocidentais ou uma reverência com a cabeça nas orientais).

O segundo momento, o nível de análise iconográfica, trata das significações secundárias, dos motivos artísticos, das convenções representativas e dos temas e conceitos de uma determinada época. Aqui são necessários ao estudioso das imagens os conhecimentos sobre o conjunto de representações de uma época e os motivos convencionados como portadores de um significado partilhado entre os observadores contemporâneos daquela imagem. Panofsky nos apresentará como exemplo o tema da última ceia, que aos olhos de um nativo australiano não teria nenhum sentido religioso – contanto que ele não compartilhe a carga iconográfica do cristianismo ocidental – evocando assim apenas a ideia de uma confraternização. Ou seja, as imagens adquirem significações não somente pelos elementos visuais inscritos na sua composição, mas igualmente pelo contexto em que se inserem e pelo conjunto de instrumentos interpretativos possuídos pelo observador.

Já o terceiro, e mais complexo dos níveis, é o da interpretação iconológica, nele reside o significado intrínseco ou o conteúdo de uma obra. Baseado na filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer, Panofsky entende que as obras são “sintomas visíveis do invisível”, ou seja, a imagem é uma portadora dos “princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma

nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica” (PANOFSKY, 1986, p. 20). É justamente nesta característica que reside a principal contribuição das imagens para a história da cultura, segundo o autor. Neste nível é requerido ao historiador, além do conhecimento do senso comum e do contexto de produção da obra, competências em diversas áreas das humanidades e conhecimento sobre as “tendências essenciais da mente humana” (PANOFSKY, 1986, p. 65).

Apesar de libertar a análise das imagens dos grilhões do formalismo, trazer à tona a problemática da dimensão do sentido e demonstrar a preocupação com os modos aos quais as imagens se ligam em famílias de significação, as proposições de Panofsky nos parecem recair em alguns erros, cujas críticas precisam ser destacadas para que possamos, enfim, apresentar nosso posicionamento e o modo com o qual nos apropriaremos da iconologia panofskiana neste trabalho.

Uma das principais críticas feitas ao trabalho de Panofsky diz respeito ao fato de que sua metodologia de análise está estritamente ligada às obras de arte, deixando de lado toda a variedade de imagens que compõe o escopo daquilo que pode ser considerado visualidade. Isso limitaria a capacidade de utilização deste método, particularmente após o profundo impacto do desenvolvimento da imprensa e a popularização da fotografia, que destruíram a “aura” singularidade na obra de arte, como afirma Berger (1990, p. 19),

A singularidade de toda pintura era parte da singularidade do lugar em que ela residia. Algumas vezes a pintura poderia ser transportável. Mas, ela nunca poderia ser vista em dois lugares ao mesmo tempo. Quando a câmera reproduz uma pintura, ela destrói sua singularidade. Como resultado, seu sentido se transforma.

Outro ponto questionável na obra de Panofsky é sua negligência da dimensão social

das obras analisadas. Trata-se de perguntar, sentido para quem? Panofsky tende a fazer tábula rasa das estruturas culturais e sociais do período que analisa, adotando uma perspectiva que homogeneiza as experiências culturais prendendo-as às limitações temporais. A sincronia temporal entre produtor e espectador de uma imagem, apesar de comungarem de determinados conjuntos de representações, não é elemento seguro o suficiente para afirmar a total compreensão da mensagem de uma composição, bem como uma obra, quando afastada de suas intenções de produção, dificilmente se explica pelo sentido a ela atribuído por outrem.

Desta forma, sem renegar as contribuições de Panofsky, propomos que uma abordagem responsável das imagens enquanto instrumentos para a produção do conhecimento histórico deve ir além destas limitações do método, através de uma ampliação das temáticas e imagens – à guisa de exemplo utilizaremos neste artigo charges produzidas para serem consumidas na imprensa – e de uma maior consideração sobre os círculos sociais de produção, apropriação e interlocução, o que consiste em considerar mais dados sobre os autores e consumidores destas imagens, bem como as causas que visavam defender. Acreditamos que os historiadores preocupados com problemas relativos às imagens mais têm a ganhar quando não renunciam completamente às tradições iconológicas, desde que se utilizem delas de maneira mais sistemática e preocupada com os excessos especulativos. Afinal, se o leitor nos permite uma metáfora visual em um artigo sobre imagens, se quisermos ver adiante precisamos escalar os ombros dos gigantes que admiraram a mesma paisagem antes de nós.

Se as imagens não são simples sínteses

do espírito dos homens contemporâneos ao momento em que foram concebidas, e da mesma forma não são um conjunto de símbolos totalmente afastado da realidade, como querem alguns pós-estruturalistas, o que elas são?<sup>2</sup> Nesse caso, optar pelo meio-termo entre os dois extremos não é hesitar, mas assumir uma posição, conforme afirma Burke (2004, p. 232),

[...] as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêm o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação.

Em consonância com nossa defesa das imagens como instrumentos capazes de portar conteúdos e transmitir mensagens através da visualidade, resolvemos resumir nossas concepções a propósito das imagens e das interações comunicativas resultantes do fato de se observar um desenho, em um quadro sinóptico que procura organizar a diversidade de temáticas aqui trabalhadas. Não esperamos com isso dar conta das inúmeras possibilidades de interpretação de um desenho, muito menos definir a maneira ideal para se decodificar as inúmeras relações advindas do diálogo entre duas ou mais subjetividades, a dos produtores e a dos observadores desse desenho. No final das contas, nosso esforço foi o de definir o idioma com o qual conversaremos com as testemunhas mudas que apresentamos acima.

### **Por uma história da caricatura**

Afirmamos acima que ao analisar imagens precisamos estar atentos para as múltiplas variedades de elementos visuais que se colocam à percepção do historiador. Em nosso

2 Ao citar os pós-estruturalistas estamos nos referindo especificamente aos filósofos franceses Jacques Derrida e Gilles Deleuze. O que nos parece preocupante nesta visão é o enfoque dado a polissemia das imagens e a indeterminação de seu significado. De fato, uma imagem pode compreender diversas interpretações, mas ao levarmos ao extremo essa polissemia podemos recair em uma visão em que todos os inúmeros sentidos atribuídos a uma imagem são igualmente válidos. Assim, ao invés de torná-las interessantes suportes para o historiador, acabamos convertendo-as em um exercício de interpretação inócuo.

caso, tratamos de caricaturas e, portanto, devemos considerá-las em suas especificidades, sejam elas formais ou discursivas. Nos esforçaremos em apresentar as particularidades deste gênero imagético – o desenho caricatural – e expor suas potencialidades para o trabalho do historiador.

O título desta subseção se assemelha ao de um manifesto, isso não é acidental. Procuramos persuadir o leitor e convocar a comunidade dos historiadores a encarar as caricaturas a sério. A afirmação pode parecer paradoxal, mas por trás desse aparente paradoxo encontra-se um manancial de elementos que devem ser estudados pelo historiador. Afinal, como afirma Jacques Le Goff em texto publicado na prestigiada Revista dos *Annales*, “Diga-me se você ri, como você ri, porque você ri, de quem ou de que, com quem e contra quem, e eu te direi quem és” (LE GOFF, 1997, p. 449).

Não encontramos melhor forma de começar um exame das especificidades do desenho caricatural do que com uma pequena anedota contada por Baudelaire em seu trabalho sobre a essência do riso. Baudelaire (1975, p. 525) nos provoca a imaginar a seguinte cena, que reproduzimos aqui devido à sua riqueza para nossa argumentação,

Tomemos, por exemplo, a grande e típica figura de Virginie, que simboliza perfeitamente a pureza e a ingenuidade absolutas. Virginie chega a Paris ainda embebida pelas brumas do mar e dourada pelo sol dos trópicos, os olhos cheios de grandes imagens primitivas das ondas, das montanhas e das florestas. [...] Ora, um dia, Virginie encontra por acaso, inocentemente, no pátio do Palais-Royal, sobre a mesa de um vidraceiro, em um lugar público, uma caricatura! Uma caricatura bem apetitosa para nós, cheia de fel e de rancor, como bem sabe fazer uma civilização perspicaz e entediada. [...] Ela compreende pouco, aliás ela não compreende nem o que aquilo quer dizer nem para o que serve. O anjo sentiu que o escândalo estava lá. E, de fato, eu vos digo, quer ela tenha compreendido ou não, lhe restará essa impressão de mal-estar, alguma coisa que se assemelha ao medo. Sem dúvida, caso Virginie permaneça em Paris e tome ciência dos fatos, o riso virá; nós veremos o porquê. Mas, por enquanto, nós, analistas e críticos, que

certamente não ousaríamos afirmar que nossa inteligência é superior à de Virginie, constatamos o choro e o sofrimento do anjo imaculado diante da caricatura.

Em seu trabalho Baudelaire nos apresenta a dor de Virginie como mais um de seus argumentos em prol da ideia de que o riso é algo necessariamente satânico, e portanto, puramente humano. Nossa personagem, livre das torpezas dos homens ditos civilizados, não conseguiria nem rir, e muito menos entender o que significava aquele conjunto de rabiscos organizados em um papel. O anjo ainda não havia decaído.

Não nos interessa aqui dissertar sobre a natureza do riso, trabalho que já foi feito por muitos filósofos, mas o trecho nos deixa algumas indagações bastantes curiosas. Ora, sobre qual conjunto de conhecimentos se organiza o desenho para que ele possa fazer alguém rir? Será que todos os habitantes de Paris, expostos à mesma situação de Virginie, teriam uma resposta diferente da dela? O sofrimento de Virginie nos leva a pensar na dimensão social do riso e do desenho caricatural, é disso que nos ocuparemos daqui por diante.

Os historiadores têm se interessado, cada vez com mais dedicação e qualidade, nos diferentes fenômenos sociais que constituem a variedade das experiências do homem. Dentre estes, ressaltam-se os chamados elementos da cotidianidade, por exemplo, as maneiras à mesa, a moda, as técnicas do corpo e os momentos de lazer. Esquecer do riso como fenômeno social e histórico é no mínimo uma piada de mau gosto.

O riso é um dos mais importantes fenômenos de sociabilidade humana, capaz de formar e deformar laços e relações no interior de grupos sociais. Como afirma Bergson (1980, p. 13),

O riso parece precisar do eco. [...] O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ele talvez nos ocorra numa condução ou numa mesa de bar, ao ouvir pessoas contando casos que devem ser cômicos para elas, pois riem a valer. Teríamos rido também se estivéssemos naquele grupo.

Diferentes estratégias mobilizadas pelos agentes em uma sociedade passam pela utilização dos mecanismos do riso, desde uma piada que serve ao propósito de gerar empatia entre dois desconhecidos, até uma outra que tem objetivo de consolidar laços políticos ou mesmo justificar conflitos. O riso é, portanto, um elemento constitutivo e fundamental dos sistemas de valores que compõem uma sociedade. Virginie não achou graça nas caricaturas não por sua inocência virginal, mas porque ainda estava sendo apresentada aos códigos que compunham a sociedade parisiense.

Assim, para compreendermos o riso, precisamos inseri-lo na comunidade de sentido que o suporta, ou seja, para apreender as significações possíveis de uma gargalhada, devemos inquirir os passos do imaginário que serviram de suporte para que essa risada viesse à tona. Mais do que o simples fato de rir, são as composições que geram o riso que nos interessam, essas se tornam um manancial frutífero para o historiador.

Enxergar o humor como elemento de investigação histórica nos traz algumas dificuldades. Dentre elas, e talvez esta seja a principal, está a dupla natureza – histórica e conceitual – do termo. De certo, a experiência do riso move-se sobre uma temporalidade que nos faz imaginar certa estabilidade que, entretanto, se trata apenas de uma aparência de imobilidade. O conceito de riso é necessariamente histórico, mas não em sua forma de expressão, e sim no conjunto que lhe dá suporte e na significação social decorrente da atitude de rir.

Nesse sentido, cumpre perguntar, por exemplo, qual a diferença entre o riso de Rabelais, tão bem investigado por Bakhtin, e o de Oscar Wilde – a quem George Minois frequentemente retorna? As diferenças, ao nosso ver, estão fundadas em algumas bases. A primeira, e mais óbvia delas, trata-se da distensão temporal entre nossos dois protagonistas, respectivamente os séculos XVI e XIX.

Contudo, atestar que a categoria cronológica modifica o riso é só confirmar sua dimensão histórica, algo que já tínhamos feito acima. Devemos ir além e pontuar, com o objetivo de explicar esta dupla dimensão do riso, algumas características principais que dão significado a esta prática.

Para tanto, é preciso que desloquemos, ainda que temporariamente, o foco do ato de rir para os elementos que provocam o riso, ou seja, o risível. Este é, em nossa visão, a primeira das distinções que sublinham o caráter histórico do riso. Os motivos da comicidade são historicizáveis, isto é, aquilo que leva os homens a mergulhar em gargalhadas sonoras em uma época pode, em outros contextos históricos, gerar pouco regozijo e até mesmo lágrimas. Assim, também é preciso atentar para o papel social do riso nos diferentes contextos temporais e sociais que são intimamente interligados. A risada em uma reunião íntima é diferente da emitida em uma grande ocasião social, isto se dá porque as diferentes sociedades constroem padrões de resposta – e, obviamente, pressões por resposta – nos quais o riso pode, em situações díspares, ser interpretado como derrisão ou sinal de polidez. Esta constatação nos leva à terceira característica da hilaridade, sua função social. A interpretação desta função torna ainda maior o esforço de contextualização exigido ao historiador.

Por fim, é preciso ressaltar que o riso é necessariamente multiforme, ele não só pode expressar diferentes coisas como, conseqüentemente, pode ser interpretado de diferentes formas por aqueles que entram em contato com uma piada. Sua análise deve ser conduzida com delicadeza, cabendo ao historiador assegurar-se de cruzar diferentes fontes de informação que podem alicerçar as afirmações defendidas, sempre tendo em vista estas múltiplas dificuldades.

Neste ponto o leitor atento deve estar se perguntando, ora, com tantas dificuldades, por que o riso deve ser tido como objeto de estudo?

Acreditamos que diante da pequenez de sua existência perante um mundo que se transforma constantemente, o riso é uma das respostas fundamentais encontradas pelos homens quando confrontados com sua exiguidade. Portadora de sentidos políticos, sociais e culturais, a experiência do riso é profundamente humana e portanto, interessante aos historiadores. Todavia, cabe questionar, como o faz Minois (2003, p. 12), se “não é preciso ser um pouco louco para empreender, sem rir, uma história sobre o riso?”.

Como fenômeno de interface, o riso pode ser veiculado de diversas formas e sob diversos suportes, uma piada, um jogo de palavras, uma pantomima e, como nos interessa aqui, através de desenhos. A caricatura é uma das mais antigas formas de representação pictórica do riso, seja ele humorístico ou derrisório. Entretanto, longe de permanecer estagnada em suas formas e sentidos, ela é, pela maneira dinâmica em que se constitui e pelas relações com os fatos sociais que lhe fornecem conteúdo, um gênero em profunda e constante transformação. A obra de Caracci<sup>3</sup>, por exemplo, é uma amostra interessante deste argumento, o observador contemporâneo que pouse os olhos em um de seus óleos, como o conhecido *O comedor de feijão*, dificilmente reconhecerá a obra como uma caricatura, apesar de ter sido, por seus contemporâneos, considerada como um desenho caricatural<sup>4</sup>. Isto se dá, pois os elementos que definem como caricaturais os desenhos do artista bolonhês são da natureza do conteúdo e não da forma. O processo histórico pelo qual passou o desenho caricatural gerou alguns mal entendidos, que fizeram com que o gênero fosse enxergado como um arquétipo formal, quando na verdade estamos falando de um modelo discursivo.

É difícil, e talvez um tanto quanto desnecessário, nos ocuparmos em definir com

exatidão a origem da arte caricatural. Como um rio tortuoso e permeado por afluentes, acompanhar suas margens à procura de sua nascente só faz com que percamos nosso tempo e a nós mesmos nesta busca. Contudo, nos interessa a constatação de que a caricatura parece tão antiga quanto o homem. Isso não se dá por algum motivo existencial ou trans-histórico, mas porque as civilizações humanas utilizaram-se constantemente da derrisão através de imagens que comunicam algo.

A razão desta aparente ahistoricidade está em alguns sentimentos que acompanham os homens em sociedade por bastante tempo, tais como a insatisfação e a opressão. É do descontentamento em relação a um determinado estado de coisas, da resposta a uma atitude opressiva, ou simplesmente pela verve zombeteira, que os homens se colocam a desenhar e a rir desses desenhos. Se acima insinuamos que o riso surge da contemplação do homem diante da insignificância de sua existência, o desenho caricato é a sua vingança. Como afirma Jean Giraudoux (1932, p. 187),

Contra a estupidez extrema e o orgulho extremo a humanidade quase que só tem podido contar até hoje, de maneira um pouco certa, com a caricatura. É que o motor da caricatura é a vingança em seu grau mais carregado, não da vingança que um adversário pode tirar de um adversário, mas a que se pode tirar de si mesmo, a que o homem pode tirar do homem, como homem, no desgosto ou na hilaridade que lhe inspira o fato de pertencer à raça humana.

A caricatura é, portanto, um fenômeno necessariamente humano, produto cultural guiado por circunstâncias históricas e, assim sendo, capaz de ser historicizado. Apesar disso, ela não deve ser compreendida como algo inocente, pois está sempre imiscuída no jogo político, até quando decide, aparentemente, ficar de fora dele. As caricaturas, além de provocarem risadas, são capazes de, dentre outros fatores,

3 Estamos nos referindo a Annibale Carracci, um dos fundadores da *Accademia degli incamminati*, que se notabilizou, ainda no final do séc. XVI, por seus desenhos voltados a temas cotidianos.

4 CARRACI, 1583.

denunciar abusos, reforçar posições políticas, construir tipos populares, fixar preconceitos, idealizar estereótipos e desumanizar o outro. Desta forma, estas múltiplas possibilidades fazem da caricatura mais do que apenas “*un ritratto ridicolo, di cui siansi esagerati i difetti*”, como definia a *Nuova Enciclopedia Italiana* (1843, p. 36) no século XIX.

Chegamos a um aparente nó górdio. Uma vez que as caricaturas fazem mais do que divertir, qual é o papel do humor na sua constituição? Podemos ir além e questionarmos qual a diferença em um desenho que só faz rir ou um desenho que busca denunciar algo? Será que existe caricatura sem riso? Estas questões, que tiram o sono de diversos estudiosos do tema, surgem de um pensamento que pode ser simbolizado nesta citação de um dos maiores estudiosos da caricatura em nosso país, o pioneiro Herman Lima, “[...] o certo é que a caricatura política ou social raramente pode levar ao riso despreocupado, como acontece com o desenho humorístico” (LIMA, 1963, p. 26). Alguns interpretam a passagem como uma separação clara entre as caricaturas políticas e humorísticas, acreditamos que este posicionamento é equivocado e tentaremos nas próximas páginas convencer o leitor desta assertiva.

Em nossa visão, as respostas para as questões colocadas, e mesmo para a polêmica levantada pela citação de Lima, estão na consideração da caricatura como um desenho que se compõe por uma dupla dimensão, a humorística e a crítica. Ao nosso ver, toda composição caricatural dialoga de diferentes formas com estes dois polos que não se excluem mutuamente. Cada desenho só ganha significado pelo agrupamento das duas dimensões e pela forma como elas foram construídas pelo desenhista e interpretadas pelo espectador. O que faz o caricaturista é dar relevo a um destes elementos e suavizar suas pinceladas em outro. Existem caricaturas que não fazem rir, podem mesmo fazer alguns, mais diretamente ligados

aos assuntos em questão, virem às lágrimas, mas isso não afasta a dimensão humorística do desenho caricatural, só mostra que foi sobre a crítica do real que o desenhista aplicou suas cores mais fortes. Assim, como afirma Teixeira (2005, p. 51),

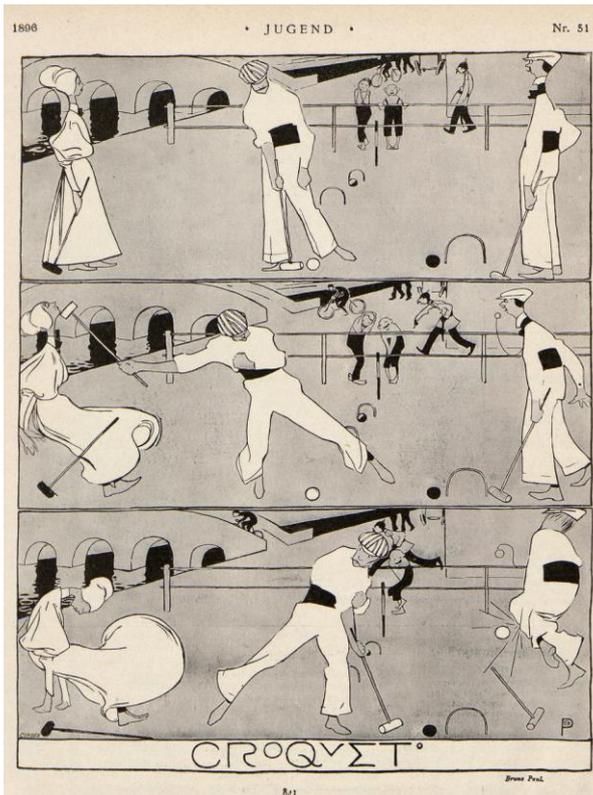
A função do humor não é, necessária ou imediatamente, provocar o riso, como supõe a razão, mas é, também, de se contrapor a ela como instância privilegiada e exclusiva da verdade. O humor é uma casa de muitas portas, sendo a mais séria a do não-sério, aquela que se abre como oposição à razão cotidiana.

Para não nos aproximarmos perigosamente dos labirintos da abstração pura, propomos colocar nossas ideias à prova através de algumas composições de caricaturistas conhecidos e consagrados pela crítica. O leitor sagaz argumentará que mesmo estes exemplos foram por nós escolhidos e, conseqüentemente, são correspondentes aos postulados que ensaiamos acima. Assumimos, entretanto, desde o princípio deste trabalho que seu produto é sempre o resultado de múltiplas escolhas e não nos desobrigaremos de considerar esta mais uma delas, contudo ressaltamos que o objetivo que nos move é puramente explicativo, pois seria bastante esquizofrênico que nos ocupássemos por várias páginas a falar sobre caricaturas sem dividir essa experiência estética com nossos interlocutores.

Façamos o seguinte, tendo acima apresentado a dupla dimensão (humorística e crítica) dos desenhos caricaturais, busquemos agora três exemplos que substanciam nossas afirmações, um que privilegia a dimensão humorística, outro que tem na crítica seus tons mais fortes e, por fim, uma composição que procura criticar e fazer rir ao mesmo tempo. Buscamos sustentar nossa ideia de que estas dimensões são partes que compõem o todo da caricatura, sendo ambas indivisíveis e inseparáveis.

Tomemos, por exemplo, uma imagem (Figura 2) do caricaturista alemão Bruno Paul, designer pioneiro da *jugendstil* alemã e dono de

um dos traços mais minimalistas de sua época. Paul contribuiu regularmente para duas das mais famosas revistas alemãs durante a *Belle-époque*, a *Simplicimus* e a *Die Jugend*. A composição que escolhemos mostra um grupo de jogadores de *croquet* vestidos impecavelmente, um deles está pronto para executar sua jogada, enquanto, além dos dois adversários, três jovens, vestidos de maneira muito mais humilde, assistem à partida separados por uma cerca.



**Figura 2.** Croquet. Fonte: *Die Jugend: Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*. n. 51. 19 dez. 1896.

A continuação da cena é de uma hilaridade ímpar, o jogador não só consegue acertar e nocautear um dos adversários como acaba por atingir com a bola o outro. Estamos diante de uma cena de comédia clara, Paul retrata um momento daquilo que Bergson (1980, p. 26), chama de “surpresa na mecânica da dinâmica da vida”. Até então poderíamos estar diante de um destes espetáculos de palhaços em que uma ação produz uma série de atitudes caóticas e mecânicas que são a raiz da comicidade, entretanto, Paul não se contentou com isso. No segundo quadro, quando observamos o segundo plano, vemos que os jovens, até então

espectadores alijados da participação no desenho, se põem a rir. A gargalhada deles é uma gargalhada de vingança, Paul inverte os papéis e coloca aqueles que são sempre o motivo de risos para rir. Estamos diante de uma caricatura que privilegia a dimensão cômica, mas possui, ainda que subentendida e delicadamente sugerida, alguma dimensão crítica.

Nossa próxima imagem (Figura 3) é totalmente diferente, concebida pelo caricaturista holandês Louis Raemaekers em 1919, ela é de uma dramaticidade singular. Raemaekers se tornou mundialmente famoso por seus desenhos e denúncias em relação à atuação germânica durante a Primeira Guerra Mundial. Forte crítico da neutralidade neerlandesa, foi de seu lápis que surgiram as denúncias mais vívidas e comoventes da época. Na imagem vemos um soldado da Tríplice Entente crucificado em cima de um globo, cujos traços nos fazem crer que se trata do planeta terra, vemos a seguinte legenda escrita à lápis, “nosso sacrifício pela terra está consumado”.



**Figura 3.** *Our sacrifice for the world – Consumatum est*. Fonte: Flandres Fields Museum. 1919.

Aqui parece não haver espaço para o riso, a composição é de uma força expressiva que produz muito mais lágrimas que sorrisos. A escolha do tema, da forma como se organiza o desenho e, é claro, a referência religiosa, fazem com que o resultado da caricatura seja bastante semelhante ao de um dos túmulos de soldados anônimos que proliferam entre os países preocupados com a construção de memória. Não há nomes, não há identificações, aquele soldado poderia ser qualquer um dos que combateram do nosso lado, o sacrifício dele é o de todos nós, esta é a mensagem de Raemaekers.

A vista disso, onde está a dimensão do riso aqui? Se quisermos manter a ideia que ela está presente em todas as imagens, mesmo que em graus diferentes, cabe-nos apontar de que forma ela se estabelece neste caso. De certo, esta imagem é um exemplar extremo de composição que privilegia uma das dimensões sob as quais se constrói um desenho, ela é muito mais crítica e mnemônica do que hilariante. Assim sendo, o caminho para encontrarmos o riso, neste caso específico, não está no desenhista produtor da imagem, mas nos possíveis observadores desta imagem. Um soldado alemão, por exemplo, que tivesse acesso a essa caricatura que elogia os esforços de seus inimigos, provavelmente se poria a rir, um riso de raiva, mas ainda assim um riso. Isso se dá porque a derrisão não é somente aquela fornecida pelo desenho, ela se constrói no contato entre o observador e a imagem, algo que já comentamos quando nos dedicamos a pensar no papel das imagens na história.

Isto nos leva a considerar que, em qualquer estudo que leve a sério a questão das caricaturas enquanto elementos históricos, é dever do pesquisador estar preocupado não somente com a intenção do produtor daquelas imagens, mas também com as múltiplas possibilidades de interpretação dos observadores que com elas se relacionam. A princípio pode parecer que estamos diante de um objeto fugidio, ou seja, analisar as possíveis respostas que os homens dão ao produzir

interpretações em relação a um conjunto de símbolos gráficos. Este caminho pode nos levar a achar que os homens são diretamente definidos pelos contextos que os cercam ou, ao contrário, que é impossível descobrir os inúmeros tipos de respostas possíveis, sendo elas iguais ao incontável número de almas capazes de responder a qualquer coisa. Estas são duas atitudes teórico-metodológicas extremas e, em nossa opinião, equivocadas. O poder das imagens, parafraseando Freedberg (1992), não está só nelas, e sim na forma como são apropriadas e resignificadas por seus espectadores.

Nosso próximo, e último desenho, é fruto do lápis do russo Emmanuel Poiré, mais conhecido como Caran d'Ache. Poiré imigrou para a França com 19 anos e foi lá que se tornou um dos mais importantes caricaturistas do país gaulês. O menino, criado por uma família polonesa, foi um dos mais sagazes caricaturistas de sua época por sua capacidade de captar, com sensibilidade de cronista, a vida parisiense. Envolvido em muitas polêmicas, foi diversas vezes acusado de antissemitismo, principalmente devido a sua atuação na revista *Pst!*, de sua propriedade.

Na composição que escolhemos – talvez o mais famoso desenho de Poiré – publicada originalmente em 14 de fevereiro de 1898 na revista *Le Figaro*, Caran D'Ache desenha uma família que se senta à mesa ordeiramente, dois de seus membros têm o dedo levantado, como se estivessem fazendo uma recomendação ao resto dos presentes, a legenda nos revela qual seria, “Sobretudo! Não falemos do caso Dreyfus!”. O segundo quadro (Figura 4) mostra o resultado. Os homens e mulheres, antes ordeiros e polidos, agora se engalfinham como cães, um dos presentes aponta para o broche em sua camisa em um claro sinal de intimidação, uma senhora tenta atacar outro com um garfo, pratos e talheres foram arremessados, tudo isso sob os olhos do criado, que tenta acalmar os ânimos e compor uma das senhoras. O toque de maestria

que fecha a piada fica por conta da legenda do segundo quadro, “Eles falaram!”.



**Figura 4.** Um Jantar em família (LE FIGARO, 1898).

Caran d’Ache consegue, neste desenho, um belo equilíbrio entre a dimensão humorística e crítica da caricatura. A risada fica por conta do “eles falaram” e das expressões de ódio no rosto de todos os que, segundos antes, jantavam polidamente. Até o cão, talvez o único sem posição definida no caso Dreyfus, foi fustigado por um garfo na confusão. O quadro desenhado por Caran d’Ache, provavelmente, já devia ter sido concebido na imaginação de muitos daqueles que sustentavam posições contrárias em relação à condenação de Alfred Dreyfus. Todavia, mais do que trazer à vida um imaginário e produzir uma peça de catarse, o caricaturista sinaliza algo muito importante para a história social daquelas últimas décadas do século XIX em Paris. A charge é uma testemunha da polarização que o caso havia tomado na sociedade e a maneira como o assunto havia se tornado fundamental e polêmico, capaz de perturbar até a tranquilidade de um almoço em família.

Apresentamos estas três imagens com o objetivo de ilustrar as ideias que aqui

defendemos, todavia, o conjunto de imagens que poderiam ser arroladas com vista à busca de uma determinação dos diálogos entre humor e crítica na caricatura é infinito. Elas foram escolhidas pelo simples fato de serem exemplares representativos das três polarizações extremas possíveis, uma privilegia o humor, a outra a crítica e, por fim, um equilíbrio entre elas. Contudo, acreditamos que, entre o preto e o branco, existem inúmeros tons de cinza e o trabalho do historiador é, justamente, mapear e justificar, em cada composição, de que tom estamos falando.

Setorizar os diferentes tipos de caricaturas, colocando-os em “caixas fechadas” como “caricatura política”, “caricatura de costumes” ou “caricaturas humorísticas”, é negligenciar uma de suas maiores características, elas são dinâmicas e só se explicam através de complexas teias de significações e referências. A dinamicidade destes desenhos faz com que diversas temáticas apareçam imbricadas em uma mesma composição que, por diversas vezes, constrói-se com base em alegorias cuja significação não aceita os limites dos estruturalismos. Ficamos, portanto, com a opinião do caricaturista colombiano Alvaro Gomez (1983, p. 9),

Não basta ter um espírito crítico aguçado, nem um penetrante sentido do humor, nem um traço fácil, nem uma aptidão para conseguir o parecido. É preciso tudo isso em doses abundantes, e, além disso, não pouca cultura literária, muitíssima conversação sobre a política e um conhecimento profundo dos costumes e das idiossincrasias do povo.

Aceitar estas afirmações nos coloca diante da real dimensão de complexidade do trabalho que temos pela frente. Estamos lidando com elementos de conteúdo político e cultural que, geralmente pela via da ridicularização e da ironia, enfatizam diferenças, defendem posições políticas e atuam sobre a realidade dos povos. Estes desenhos não param no humor, passam por ele, mas significam bem mais que os risos que provocam, são um traço deixado pela existência dos homens na terra.

## Referências

- BAUDELAIRE, Charles. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1975.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. London: Penguin Books, 1990.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
- CARRACI, Annibale. *Il Mangiafagioli*. 1583. Óleo sobre tela, 57 x 68 cm. Roma, Galleria Colonna.
- FREEDBERG, David. *El Poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Catedra, 1992.
- GIRAUDOUX, Jean. Sur la caricature. *Les Nouvelles littéraires*, 1932.
- GOMEZ, Alvaro. *Osuna de frente*. Bogotá: El Ancora Editores, 1983.
- LE GOFF, Jacques. Une enquête sur le rire. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, v. 52, n. 3, p. 449-455, 1997.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 243-262.
- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005.