

Pequena história da caricatura

Caricatura e regimes da similitude

Vítor Silva

«Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance»
Pascal citado por Henri Bergson

Caricatura e anamorfose

A caricatura é um desenho que mostra; a anamorfose é um procedimento que demonstra. Se a caricatura manifesta uma deformidade risível, uma lógica de transformação, a anamorfose regula engenhosamente os efeitos de uma aberração premeditada. A caricatura obedece a uma simplificação gráfica, a uma limitação de traços genéricos, a uma alusão hilariante – quase uma «ausência de desenho». A anamorfose é, em certa medida, um excesso de desenho, um mecanismo artificioso, uma maravilha sem comicidade.

A anamorfose que representa a cena erótica, o retrato principesco ou a figura do santo, espalha-se, confusa e irreconhecível, sobre a superfície plana do «quadro», para se reconstituir a partir de um ponto de vista bem determinado que a «encolhe» e justifica. O projecto e a construção da anamorfose acusam esta monstruosa improdutividade imagética, à maneira da *lente aristotélica*, – dimensões extensas e redundantes, distâncias e proximidades declinadas, efeitos e distorções- que faz com que o olhar do espectador e a intenção visual se transformem numa oculta solenidade, estratégica, e pouco ou nada «mágica».

O desenho caricato, que representa o retrato desfigurado, irrisório ou difamante do indivíduo, procura assinalar, através da sátira e do humor, os pressupostos didácticos de uma actividade que se quer imediata e desprendida, se bem que intencional e prevenida. O desenho *carrega-se* com um fim preciso: saber pressentir e adivinhar os signos da similitude para apreender e divertir, mas também para melhor escarnecer e ferir.

A caricatura caracteriza-se pela força dos traços que intimamente relaciona o desenho à figura retratada. Neste sentido, a carga cómica e fisionómica do retrato reporta-se aos gestos e à sinestesia dos traçados. A caricatura *descarrega-se* com violência no semblante, na justa medida em que a percepção do rosto se torna tão carregada de energia quanto a necessidade da sua polarização expressiva e gráfica. Ela é como uma garatuja infantil que se subtrai ao exercício do imitar, do macaquear. A garatuja sendo este desenho em transformação e a sua flagrante contradição: o desenho de uma dissimilitude implícita, que extrai da vida e do movimento das formas a expressão antropomórfica e empática de outras tantas forças e tensões. O rosto é o seu dispositivo, o traço o seu processo expressivo, o cómico a convulsão formal e expressiva que desencadeia o riso do espectador.

Com a paródia, a sátira e a irrisão se constituem os propósitos do seu projecto moral, o qual, obedecendo ou desobedecendo à pulsão interna do desenhador, consiste em anunciar tragicamente «o fim da beleza» e o fim das boas similitudes, carregando-as de um cómico e incisivo sarcasmo.

De outro modo, o destino da anamorfose tende a reproduzir a carga projectual das operações perspécticas, transferido-as da experiência artística para o âmbito da especulação científica. É de facto o princípio da observação que impõe o jogo e a forma das suas razões geométricas. A anamorfose, orientada pela necessidade de ordenar a experiência confusa das similitudes, é uma perspectiva interessada em remediar o sentido dos sinais e das marcas, ou seja, uma perspectiva que garante uma *medida oblíqua* de proporção e de desproporção. A «perspectiva curiosa» torna-se este desenho carregado de método e de formalidade especulativa cuja necessidade de esconder e de suscitar, quer o monstruoso quer o erróneo, equivale ao gesto armadilhado da falsa consciência que o lugar preciso e único do observador exige como demonstração. A sua representação torna-se o quadro configurável de uma quase certeza e de muitas dúvidas, onde espectador, ilusão e desilusão, entretecem a lógica de um conflito inerente à natureza das próprias imagens.

Diante deste conflito latente a anamorfose convida a desmontar o quadro da representação, permitindo analisar o eixo desviante das dissimilaridades, os signos, como os quais se compõe a imagem, o seu critério e o seu sentido provável e discernível. A semelhança é o seu «conteúdo» relacional, a *mania oblíqua* a ordenação demonstrativa dos seus signos. Por isso, mais do que a desmontagem ou a forma em transformação é o «mimetismo» do observador que causa inquietude e mal-estar. A meditação sobre o monstro e as dissimilaridades do mundo convidam ao exercício metafórico de uma ciência da visão onde o primado da representação e dos signos tende a legitimar-se e a instituir-se como um saber e um *saber-se* «deslocado». O exercício da anamorfose conduz a este poderoso e convincente direito de olhar que se exerce com a aparente cientificidade dos seus instrumentos projectivos. A semelhança passa a desenhar-se ora como uma imagem «diminuída» que se desfaz na natureza dos signos ora como um quadro «aumentado» que se refaz no mimetismo da sua *dissimulada* observação.

É através desta «tropologia» visual, cuja modalidade do espreitar implica ver de lado, de viés, como intenção excepcional, que se torna possível reconstruir uma ideia convulsiva das próprias imagens.

«For sorrow's eye, glazed with blinding tears, / Divides one thing entire to many objects; / Like perspectives, which, rightly gaz'd upon, / Show nothing but confusion, – ey'd awry, / distinguish form...» W. Shakespeare

Antropologia das semelhanças

Mas porquê pensar a caricatura com a «anamorfose», em vez de descrever uma visão histórica e genérica da caricatura? Como é que a *perspectiva oblíqua* nos permite enunciar uma possível *antropologia das semelhanças*? Que função prescreve a imagem da caricatura ao longo dos tempos? Que relação estabelece com os diferentes estatutos da similitude? Por fim, que relação pode existir entre método, investigação histórica, caricatura e semelhança?

Se a atitude e a predisposição do historicismo oitocentista parece ter dado início à pretensão histórica da caricatura, enquanto modelo «moderno» e progressista da arte, como interrogar o «quadro» e o efeito «natural» da perspectiva que Baudelaire, Champfleury, Parton e Wright elegeram e souberam construir?

Se a caricatura nos permite pensar a sua relação com diferentes regimes da similitude será que a anamorfose, com a distorção que lhe é própria, nos permite observar uma *antropologia das semelhanças* e configurar uma nova hipótese especulativa?

É deste ponto de vista deslocado, metodológica e formalmente, que nos interessa reconfigurar a visão unilinear da história e da caricatura, porque se trata, sobretudo, de restituir à récita da caricatura e do cómico a *carga* trágica que constitui as suas formas e o seu anacronismo potencial.

A caricatura não é a simples designação de uma categoria artística nem a caracterização espontânea de uma forma ou género, mas sim a singularidade, o acontecimento, o modo indiscreto de pensar a *relação do real* que constitui o eixo funcional e disfuncional das similitudes. Neste sentido, trata-se de medir os efeitos da perspectiva histórica para considerar a *sobrevivência* das suas fórmulas arcaicas e primitivas.

O problema genérico da *sobrevivência* das imagens, coloca a questão insistente do arcaísmo mágico, do «poder» que as imagens detêm de evocar e de sugerir, de ferir e de curar. O «poder» das imagens estrutura-se nesta relação do real, fundamental, através da qual subsiste a lógica da sua produção e do seu contacto enquanto artefacto relacional carregado de tensões. O universo das formas e das imagens confirmam que a sua eficácia simbólica corresponde a um regime de forças que se desdobram e rebatem sobre a realidade do corpo, dos seus movimentos e gestos, em cujos limites se estrutura a semelhança e a dissimilitude, a abstracção e a empatia dos contactos, mas também a correlativa construção dos seus lugares e espaços. As imagens estruturam-se como lugares da memória: modalidade de registo, de acumulação e de orientação, como resposta à experiência fóbica do mundo. Estes lugares configuram singularidades e polaridades que neles operam a intenção e a disponibilidade da sua carga energética. É no seio deste vórtice de forças e de tensões que as imagens permanentemente se actualizam como limiares, zonas de passagem, de transformação.

«Ce visage, le plus souvent, est une surface uniforme, sans yeux, sans bouche et sans oreilles» G. Bataille

Rosto, crânio e magia

Com estas questões colocadas procuremos relevar o «modo histórico» da caricatura não só enquanto questão colocada à sua tradicional interpretação estética e histórica, mas também enquanto facto antropológico que ressurgue, com a pulsão que lhe é própria, para animar, injuriar ou depreciar o rosto, o retrato ou a evidência de um semblante, de um semelhante.

A figuração do rosto e do semblante permite intuir a tensão existente entre a sua «representação», a sua possível descrição e a difícil gestão da sua perda. O «retrato» começa, talvez, no preciso momento em que o semblante, o rosto de alguém desaparece para que a terra o devore. A experiência, terrível, da morte, do descarnar cruel do corpo e do rosto, dá lugar à presença vazia e estruturante do crânio. Este vazio exprime bem o sentido da perda, do vestígio, daquilo que resta; ele é a imagem primordial da ausência e da «semelhança» que nele perdura. Contudo, o vazio do crânio não devolve a ausência mas antes permite incorporar, através do animismo da máscara, a dissimilitude, a função mágica dos lugares, do rito e da memória.

O «aspecto caricatural» do rosto é analisado por Bataille, para quem as figuras antropóides do Paleolítico sugerem representações de máscaras. Mas o problema mais vasto colocado por Bataille determina uma outra condição paradoxal da figuração primitiva: a de um «idealismo disforme» onde não há lugar à «representação» do rosto. A «arte» da pré-história teria excluído a figura do semblante, como se a vergonha do rosto tivesse que se esconder na máscara ou na projecção da figura animal. Esta elisão do rosto não só correspondia a uma reserva mágica, que constituía a protecção contra o seu sortilégio, sob a ameaça real do seu desaparecimento, como correspondia a um «ritual gráfico», cujos traços *significantes* marcavam o lugar funerário como que para proteger, precisamente, o desaparecimento do rosto. A função desta dissimilitude, feita de signos «abstractos», onde aparentemente o interdito, o tabu e a componente sacra se inscrevem, suscita uma dinâmica estrutural que, segundo Leroi-Gourhan, consistiu em construir um lugar de *presentificação*, um

lugar onde a ausência do rosto retorna, como que por efeito mágico. Estes sinais escavados sobre a pedra, gravados ou pintados sobre as paredes das grutas, vestígios de pigmentos e de perfurações, não são os análogos do crânio mas ressonâncias de uma significação mais profunda, onde as forças descarnadas da morte encarnam a «forma» de uma presença invisível. São princípios de *figurabilidade*, princípios de marcação e contacto, orientações que permitem situar o lugar da *rostickidade*.

Neste sentido, e, em contraste com o «naturalismo minucioso» das representações animais, do auroque, ou do bisonte, a ausência do rosto humano confirma a eficácia do seu próprio estatuto mágico, por onde, ele tende a *aparecer*, latente, sob a modalidade fantasmática do vazio e de alguns sinais. O crânio, as marcas sobre a pedra tumular, são formas de contacto sujeitos ao fascínio ritual da morte e ao poder da sua irreparável exposição. Os lugares sagrados são por isso memoriais equívocos que interditam o olhar e a sua excessiva proximidade. O que significa que eles impõem um vínculo soberano, uma consagração, destituída de qualquer semelhança ou princípio mimético, capaz, contudo, de traçar o limiar primordial do medo e da orientação, o limiar da imagem e da memória.

Nenhuma semelhança icónica vem perturbar o arcaísmo essencial do rosto e do «retrato». A natureza da «similitude» é produzida por contactos, por suposição dos contactos: o rosto é um rito, um culto, uma semelhança interdita; ele existe no limiar antropológico da dissimilitude.

«Imaginum quidem pictura maxime similes in totum exoleuit»
 («A pintura de retratos, que permitia transmitir através dos
 tempos representações perfeitamente semelhantes, caiu
 completamente em desuso») Plínio

Dignitas e luxúria

A noção de *imago* no texto de Plínio, o Velho, converte a ancestral produção «mágica» do rosto num espaço de concepção jurídica onde se legitima a legalidade do «retratado» e o modelo de transmissão do mesmo. *Imago* é

exactamente o retrato do antepassado em cuja fisionomia se molda a máscara mortuária e se constrói a *dignidade* da linhagem familiar. Com a *imago* é a ordem da identidade patricia romana que se desenvolve constituindo o repertório identificativo dos seus traços e da sua similitude, mas também o sentido da sua herança e da sua virtude moral. O retrato constitui, por isso, o instrumento social das semelhanças «perdidas» e a garantia da sua coesão.

Neste sentido, como explica Didi-Huberman, a *imago* não pode ser entendida como uma imitação no sentido trivial porque ela não requer nenhuma ideia, nenhum talento, nenhuma «magia» artística. A semelhança produzida é uma técnica que serve de suporte a um processo de legitimação, a um direito privado. O que nos permite pensar no processo da *mimésis* como uma fórmula de contacto, indigna do *artificio* artístico, mas condigna e *legitimadora* das semelhanças.

No entanto, segundo Plínio, o ciclo vicioso da permutação, da troca e do comércio da *imago* vai trair a sua função original, transformando-a. A *dignidade* da semelhança dá lugar à *luxúria*, a uma degradação da *imitatio* que significa uma decaída do seu estatuto jurídico e social. A circulação e a transmissão da *imago* tornam-se o procedimento do cómico, a atitude risível e sobejas vezes obscena, que vai afectar o destino da imitação produzida por contacto.

A «caricatura» surge então como a fórmula expressiva capaz de se subtrair, com malícia, ao domínio do direito romano e à soberania da *imago*, vinculada pela sua função genealógica, *significante* e reprodutiva. Os *graffitis*, ao contrário das pequenas estatuetas em cera, indiciam um percurso inverso, aparentemente mais superficial, acessível e directo, da produção do retrato, mas que, no entanto, comporta bem mais um *ideal* do que uma razão material. É interessante verificar como uma imagem de semelhança extrema, a *imago*, é produzida através procedimentos banais e nada artísticos e como uma imagem de deformidade e de transformação, a «caricatura», opera o trajecto de uma ascensão ideal das semelhanças.

Para Plínio, o regime da similitude é um paradigma genealógico: a semelhança é produção de parentesco. Por isso, a *mimésis* é ainda uma operação não-icónica; é uma produção de contactos. As semelhanças obedecem a uma génese, a uma filiação e a uma sequência reprodutiva, a um direito instituído

pela *virtude* da transmissão. A «caricatura» torna-se, portanto, imagem lasciva, degradante, indigna, que transforma a sua necessidade e o seu sentido em idealidade imediata, comunicativa e satírica. A carga energética desta transformação, que se intensifica através da permutação da virtude pelo vício, da *imago* pela erótica, eleva a condição da semelhança icónica a um paradigma metafísico, para através dela distinguir e relacionar o lugar das imagens infames e providas de intenso escárnio.

«In aliam figuram mutare»
 («Figurar é transpor o sentido numa outra figura») Giovanni
 di Genova

Humilitas e vitium

Se a decadência do compromisso jurídico romano é referido por Plínio, abrindo o espaço da dissimilitude e da idealidade abundante, luxuriosa, das imagens, com Santo Agostinho e S. Tomás de Aquino, este espaço confuso, onde convivem as formas sagradas e pagãs da Antiguidade, comunica e participa directamente da natureza divina. A determinação ontológica encarna definitivamente todas as imagens para que o sentido da abundância justifique a pertença a uma mesma e gloriosa substância. A lógica do princípio genealógico e metafísico constrói um vasto círculo de mediação de signos, no qual a baixeza material e degradante das formas se confunde com a função infigurável de Deus. Neste regime de similitudes a graça coincide com o hediondo, a beleza com o horror, o informe com o invisível. As semelhanças são internas e infinitas porque todas elas se encadeiam numa teleologia divina onde há lugar para semelhanças sem marcas e para marcas sem semelhanças. A analogia irradia por todo o lado o seu plano transcendental: Deus é a forma contraída (*complicatio*) implicada de todas as coisas, embora inacessível e invisível, e, ao mesmo tempo, a força *irrepresentável* (*explicatio*) que se desdobra em todas as representações visíveis. A dissimilitude comporta, por isso, a insuficiência de uma pretensão: aquela que significa tocar ou ser tocado pelo divino, como os ícones *acheiropoietes*, feitos sem a mediação humana, ou as imagens de mistério, o *mandylion*, ou, ainda, as imagens da reencarnação.

Na Idade Média o retrato e a deformação do retratado não correspondem a modelos ideais mas sim a modelos de devoção e de semelhança interna onde faz sentido pensar a *humildade* contra o *vício*, e, a *privação* contra a *depravação* das imagens. Em certo sentido, a figuração do divino é um regime de dissimilitude, regime onde o monstruoso, o maligno, a lascívia configuram o propósito em significar uma ascendência ontológica e reprodutiva dos seres, quase uma galeria de seres imperfeitos e de formas grotescas, por onde a figura tutelar do diabo mobiliza a sua fantasia e a sua proteiforme medida e desproporção.

As imagens burlescas, a fealdade, o excesso, são as figuras que significam não apenas a imperfeição e a devassidão mas também o castigo e a redenção, o medo e o terror da heresia, na medida em que carregam, com a quimera que exprimem, um princípio de fé e de transformação. Os sinais são puros indícios votivos, informes e obtusos porque não há neles uma regra de conveniência ou um princípio de emulação. Eles são figuras que, como afirma Giovanni de Génova, existem na «região da dissemelhança», lugar de uma subtil dialéctica, por onde se acentua a contradição e o projecto latente das imagens.

«Il n'est de description pareille en difficulté que la description de soy-mesme» Montaigne

Fortuna e discórdia

O emblema é um ideal de semelhança. O homem torna-se virtuoso e cria o seu próprio emblema porque é passível de ser retratado. Do mesmo modo, os seus vícios e defeitos tornam-se «objecto» de uma singular caracterização e experimentação fisionómica.

A par do emblema e do auto-retrato, as pseudo-caricaturas de Leonardo convergem para um olhar centrado nas «dissimilitudes» simbólicas do tempo. O *tempo* supõe um turbilhão originário a partir do qual se constrói o vocabulário das virtudes que se enlaçam nos corpos e nos rostos. As «idades do homem» tornam-se este processo de subjectivação com o qual se assegura simultaneamente, o *pathos* e a *fórmula* do tempo; abrindo-se ao tempo, às formas descobertas pelo tempo, e, aos modelos filosóficos da *imitatio*.

Numa época em que o paradigma da imitação discute o seu próprio estatuto teórico, o regime das semelhanças é este *regime estético*, variável, cuja lei de distribuição é o belo, medida superior de distinção das *boas* e *más* semelhanças.

Os sinais e as semelhanças, benditas ou malditas, tal como o «retrato» e o auto-retrato, formam as entidades por onde, agora, os indivíduos se perdem e se reencontram, em concordância, em harmonia, ou, pelo contrário, em acérrimas disputas e antipatias, as quais se tornaram suficientemente opacas e transparentes para se reproduzirem no espaço especulativo e narrativo das paixões.

Leonardo soube perturbar este jogo passional existente entre a beleza e a fealdade, entre as semelhanças prescritas pelo *amor* platónico e o *erotismo* declarado de jovens agarrados a velhas horríveis, «onde as belezas com as fealdades parecem mais poderosas». No entanto, as pseudo-caricaturas de Leonardo não souberam libertar o cómico, mas sim declarar um encómio do feio. Elogio que cabe ao desenho – «coisa mental» – explorar, como condição ideal e manual, entre «ciência» e virtuosismo, entre perspectiva e acaso.

Neste regime de semelhanças em que a construção da identidade e do indivíduo estipulam a instância soberana do idêntico, assim como a alternância que impede a sua absoluta assimilação, o retrato consistiu em realizar o belo como idealidade e em anunciar o feio como contingência favorável. A *glória* e a *fama* dos homens, belos ou feios, exibem o emblema da virtude com o qual intimamente se constituem: *Fortuna* e *Concórdia*.

O retrato renascentista é porventura este projecto das similitudes que mostra o seu fim e a medida desse fim. Um projecto onde a função «estética» dita as condições do conflito existente entre a *virtus* invencível da *Fortuna* e a perturbadora transmissão das formas adversas e trágicas da *discórdia*. Na realidade, a função da arte e a finalidade da beleza consistem em contornar de forma paródica, as velhas dissimilitudes, excessivas pela sua tragicidade, e, por isso, mesmo condenadas e banidas. Contudo, aquilo que a ideia do belo recalca retorna violentamente sob a forma inédita do conflito. A um excesso de *identidade* correspondem os mecanismos da burla e do sátira, ao retrato idealizado correspondem os processos difamatórios de «justiçar a efigie».

A idade do Renascimento e a idade da Reforma convidam à permutação técnica e expressiva desta medida, séria e jocosa, onde a reciprocidade do belo e do feio, do profano e do pagão, se transformam no território político-teológico da *Melancolia*. Assim, com o seu desfile de libelos e de doutrina, de protocolos e de guerras, esta é uma época que relança o revés dos tempos, através de uma invulgar evocação de imagens que exibem a ousada orientação do seu *pathos* antigo.

«Un modo tenuto da essi in far ritratti, quanto si può somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per gioco, e talora per ischerno, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sporporzionatamente, talmente che nel tutto appariscono essere essi, e nelle parti sieno variati» Baldinucci

Prudência e descrença

A caricatura marca o destino do cómico em termos modernos. Ela constitui o protocolo de uma indistinção imagética com a qual se compõe a força expressiva do pensamento figural na cultura desenhativa de Seiscentos. A caricatura é a *fórmula* e o *pathos* de um retrato que exprime, na relação singular com o desenho, o quadro de um *novo* regime de semelhanças.

Tudo começa no desenho para acabar no desenho: como se a energia que ocupa a sua longa e difícil aprendizagem, bem como o seu projecto e a sua função produtiva, se convertesse numa sequência de traços, de percepções, de memórias e sensações, mas também de acasos expressivos que se subtraem, com paródia e humor, ao exercício de práticas artísticas mais forçadas. A carga cómica que se desprende do desenho *caricato* traduz bem o exercício de uma compensação subjectiva e emocional que se extrai da produção do retrato.

Como afirma Brusatin, a caricatura carrega «a habilidade e o juízo de algo que vem antes e depois do desenho», deixando adivinhar uma lógica de princípios e de consequências onde tem lugar a ironia e o humor, a norma e a excepção, o belo e o feio, mas também, o esforço e a brincadeira. Encarrega-se a caricatura de legitimar esta sua própria eficácia a qual pressupõe uma reserva moral de insubmissão, de insolência e de cinismo que condiz com a lógica cómica avessa ao retrato do poder e ao seu «rir forçado».

Com efeito, a eficácia da sua fórmula expressiva preenche o sentido paradoxal da sua execução, o sentido da força que extrai das formas o seu traço essencial. Por sua vez, o *pathos* da caricatura reside na intensa polaridade da carga psíquica que os traços fisionómicos captam e põem em movimento. A *fórmula pathos* da caricatura compreende, deste modo, o tempo e o lugar de forças que o desenho, como modelo de prescrição figurativa suscita segundo critérios didácticos, projectivos, satíricos e humorísticos.

A imaginação gráfica, sujeita aos modelos, às prescrições e às normas do representar, liberta, por fim, o cómico que nela *sobrevive*, exactamente como sujeição, como forma reprimida e censurada. O retrato torna-se a identidade isolada, o «objecto» que o exercício da caricatura força à *desfiguração* jocosa e satírica. Por isso, a simpatia e a antipatia pelo retratado esforça-se por configurar o «quadro» das dissimilitudes, para exprimir a forma e a deformação que dele se «sabe» imediatamente extrair. Na realidade, trata-se de extrair do retrato um *menos* da totalidade que se oferece ao desenhador, um *menos* cuja intensidade permite libertar a *percepção* cómica do retratado. Em poucos traços a comicidade desprende-se no efeito de similitude que eles mesmos reiteram e repetem. Porque é de traços que se trata, mediados pelo corpo do desenhador, subtraídos à lei da semelhança e devolvidos ao seu princípio: o de serem semelhantes, apesar de distintos; traços *incidentes* que recusam qualquer excedente de intenção.

Nos exórdios da cultura figurativa Seiscentista, esta dimensão auto-referencial e subjectiva da caricatura é directamente proporcional ao quadro referencial e objectivo dos signos, mínimos, que através dela se descobrem e exibem como lugar da identidade e da forma *retraída*. Enquanto categoria não ideal do desenho, a caricatura constitui este processo de *adivinhação* que estrutura e converte a carga imaginativa do signo e das semelhanças no humor do próprio desenhador.

No essencial, a caricatura declara e prescreve uma relação e uma distinção entre o corpo do retrato e a sua identidade, entre o corpo dos signos e a sua cómica alusão. Ela aponta para uma medida convivencial do divertimento, da troça, da imitação ridícula, e mesmo da infâmia, com a qual acusa os seus próprios excessos de comunicação. A sua instância não é por isso moral mas sim *ética*: o seu imperativo é a *Prudência*, cuja eficácia alegórica prescreve uma medida efectiva contra a adversidade e a *descrença* subjacentes à «verdade» da representação e à dissimulação dos seus signos.

No seio desta ambivalência subjectiva, que acredita mas também descrê, pertence à livre intenção de desenhadores, como Annibale Carracci, Bernini, Guercino, Mola e tantos outros, convocar o feio, o burlesco, a vida social e quotidiana, como maneira singular de superar o instituído, permitindo rir, escarnecer e rasgar, para além daquilo que se conhece, as máscaras da identidade e do «poder» que eles próprios supõem conhecer.

«La caricature est double: le dessin et l'idée: le dessin violent et l'idée mordante et voilée» Baudelaire.

Coragem e Cobardia

Nos finais do séc. XVIII a caricatura anima-se de um severo estatuto moral. Uma vez esquecido o divertimento «privado» da caricatura, no âmbito da *Accademia* dos Carracci, assiste-se agora, em todo o espaço da cultura, ao despertar da sua mais intensa e consistente transformação: o da sua espontânea e crescente difusão. Na realidade, a singularidade do desenho concede, com obséquio, o lugar ao universo infindável das gravuras e das ilustrações. As caricaturas fazem parte de uma economia doravante pública e equívoca das mediações sociais: tornam-se a expressão plural de semelhanças que entre si comunicam a aberração, o excesso e a vertigem do seu valor e da sua distribuição nos mais diversos planos da vida.

A ubiquidade das ilustrações configura este vasto quadro de relações e de sinais comunicantes, que se radicaliza na forma iluminada ou desesperada do *enciclopedismo*. Na verdade, o espírito da Enciclopédia traduz esta totalidade visível e divisível do mundo, ou seja, o quadro de uma representação de saberes que anuncia simultaneamente a sua pretensão providencial e a sua crítica. Por isso, ao contrário da ilustração *séria* e da sua intenção pedagógica, as caricaturas são, nas palavras de Diderot, uma «libertinagem da imaginação» que dá sentido à irreversível transformação da sociedade.

Não é por acaso que a cultura setecentista, centrada na universalidade pedagógica dos saberes e na singularidade das suas transformações políticas,

soube codificar as próprias «regras para desenhar caricaturas». As caricaturas consistem num desenho que se sabe e num saber que se desenha, isto é, numa ordem comunicativa e permissiva, feita de opinião e de crítica, capaz de jogar as regras contra o paroxismo das paixões humanas e vice-versa. No entanto, como instrumento esclarecido da política e imagem das suas insinuações, as caricaturas são o território nascente de uma considerável caracterização de tipos e de expressões. O seu desenho complica-se, não tanto para deformar o retrato mas, para informar, no contexto da encenação da vida quotidiana e dos costumes, a profusão dissimulada de relações, de objectos e de lugares que, com ironia e humor, constituem a variedade dos seus aspectos e fórmulas expressivas. Por todo o lado, as semelhanças decompõem-se, sob a forma sofisticada da pantomina; da silhueta e do esgar para sublinhar a *justeza* dos gestos, das poses, do vestuário e dos acessórios de que se reveste a injustiça das relações humanas. As caricaturas tornam-se portanto, o instrumento figurativo, polémico, a partir do qual se exprime, não só a relação das forças do indivíduo e da sociedade, mas também, a força *abductiva* das próprias imagens. O que talvez explique o sentido paradoxal dos «desenhos sem deformação» que Hogarth e Goya souberam usar para estigmatizar as injustiças. E explique, também, a sua intensa produção e circulação entre os poderosos diletantes da época e a emergente cultura das imagens populares.

Já no século XIX o estatuto político da caricatura torna-se uma arma nas mãos de cáusticos desenhadores para quem as convenções da moda, da moral e da justiça espelham o compromisso disciplinar das representações, do tempo, do comportamento e da lei. As caricaturas reproduzem-se por toda a parte como medida colectiva da imaginação. Elas reiteram uma medida da política como maneira de provocar a presunção desmedida e desfigurada do poder. Deste modo as caricaturas assumem a imaginação como condição fundamental colocada ao poder das imagens, ao poder que elas têm de mostrar, pondo à prova a hipocrisia e a agressividade de que são cúmplices.

Um pouco por toda a Europa, as páginas dos jornais satíricos enchem-se de *coragem* de forma a combater a *cobardia* e a censura, ao mesmo tempo que descarregam a frustração em que se transformam: o de um divertimento intempestivo. De todo o modo, a caricatura declara a actualidade moderna da

arte. Ela torna-se o processo imagético através do qual o próprio mundo se molda sujeito à turbulência das transformações. É neste sentido que Baudelaire interpreta a intenção da caricatura e a essência do riso, como um choque entre dois infinitos: entre a ideia da superioridade do homem e os sinais que advêm da sua miséria infinita. Na realidade, a caricatura e o cómico comportam uma perspectiva sobre a queda, sobre aquilo que decai, atraindo para si a lei e os sintomas que há muito governam o destino trágico da humanidade.

O artista da «vida moderna» experimenta esta inquietante familiaridade do real. O artista torna-se consciente e responsável pela *Comédia humana* que representa. A sua condição é portanto dupla: irónica e humorística, inocente e irascível, culpada e impertinente, crítica e afectiva, permitindo-lhe pensar que tudo aquilo que ele reconhece como realidade supõe a matéria da sua medida colectiva.

As imitações ridículas exigem esta medida colectiva, cujo pressuposto estético desencadeia o riso, enquanto terapêutica das paixões, mas cujo pressuposto político exige a coragem, face ao medo e à cobardia, de denunciar as injustiças. Numa época que assiste à técnica da fotografia e à sua ilimitada galeria de «fantasmas», as caricaturas sabem que o seu próprio desfile de máscaras e de dissimulações são a melhor maneira de remediar a fastidiosa promessa das imagens. Agora, como se de uma inversão de olhares se tratasse, é o sob o ponto de vista do *imitador*, do mimo, que se observa a vida, as posturas e os gestos, disciplinados e desoladores, dos indivíduos e das próprias coisas.

Nas ilustrações de Grandville são as caricaturas que dão sentido crítico ao efémero da moda e ao *fetichismo* da mercadoria. As ilustrações de Daumier são as auto-caricaturas de uma «civilização» que, apesar de perspicaz para promover a sua própria imagem, não se consegue salvar do tédio.

Assim, entre a garatuja infantil e a «regressão» ou «progressão» formal das aparências, o célebre caso do retrato de Louis-Philippe executado por Philipon revela a hilariante e literal degradação das semelhanças em benefício de uma quase inevitável e fundamental analogia. O caminho que separa o retrato das pêras, propõe uma sequência morfológica e analítica suficientemente cómica e divertida a qual permite imaginar toda uma época desenhada em caricatura.

Referências bibliográficas

- À *visage découvert*. Paris: Fondation Cartier, 1992. (cat. exp. org. por Didi-Huberman, Georges).
- ALEXANDRE, Arsène – «French Caricature To-Day» in *Scribner's Magazine*, vol. 15, 4 April 1894.
- BALTRUSAITIS, Jurgis – *Anamorphoses*. Paris: Flammarion, 1984 (1.^a ed. 1955).
- BAUDELAIRE, Charles – «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques» *Portefeuille*, 8 juillet, Paris, 1855; «Quelques caricatures français» *Le Présent*, 1 octobre, Paris, 1857; «Quelques caricatures étrangers» *Le Présent*, 15 octobre, Paris, 1857; Salon de 1859, *Revue française* 10, 20 de juillet 1859 in *Oeuvres Complètes, L'Intégrale*, Ed. Du Seuil, Paris, 1968.
- BERSON, Henri – *Le Rire. Essai sur la signification du Comique*. Paris: P.U.F., 1991, (1.^a ed. 1940; *Revue de Paris* 1, et 15 de fevrier, 1 de mars 1899).
- BRUSATIN, Manlio – «Desenho/Projecto» in *Enciclopédia Einaudi*, 25. Lisboa: INCM, 1989.
- CHAMPFLEURY – *Histoire de la Caricature*. Paris: Dentu, 1865-1874. 6 vol.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – «Le visage et la terre» in *ArtStudio*, 21, Paris, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, G. – «l'image matrice – Généalogie et vérité de la ressemblanceselon Pline L'Ancien, "Histoire Naturelle", XXXV, 1-7» In *L'Inactuel*, 6 Paris, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. – «Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien» in *Encyclopedia Universalis-Symposium*, Paris: E:U., 1990.
- GOMBRICH, E.H. – «The Experiment in Caricature» *Art & Illusion. A study in the Psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 1966 (1.^a ed. 1956).
- KRIS, Ernest – *Ricerche Psicoanalitiche sull'Arte*. Torino. Einaudi, 1967 (1.^a ed. 1952).

- PARTN, James – *Caricature and Other Comic Art in All Times and Many Lands*. New York, Harper & Brothers, 1878, Red. Kessinger Publishing, s/d, ISBN 0-761-3743-0.
- SCHLSSER, Julius – *Histoire du portrait en cire*. Paris: Macula, 1997, (1.ª ed. 1911).
- WRIGT, Thomas – *Histoire de la Caricature et du Grottesque dans la Littérature et dans l'Art*. Paris. Bureau de la Revue Britannique, 1867. (1.ª ed. London: Ungar, 1865).
- WHIT Richard Grant – «Caricature and Caricaturists», in *Harper's New Monthly Magazine*, vol. 24, 143, April, New York, 1862.



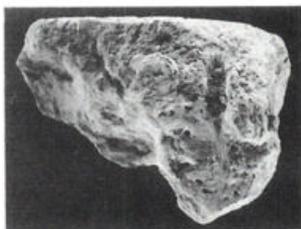
Hans HOLBEIN, O Novo – Os *Embaixadores*, 1533, óleo s/madeira 207 x 209 cm, The National Gallery, Londres.



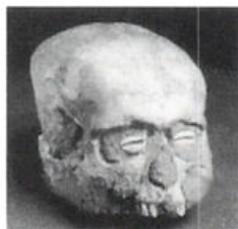
Père Du BREUIL – *Esquemas anamorfóticos com o retrato de Louis XIII*, 1649.



Garatuja infantil.



Pedra tumular com perfurações, Museu Nacional da Pré-História, Les Eyzes-de-Tayoe, Dordogne.



Crânio de Jérico, c.6000-7000 AC, Asmoleum Museum, Oxford.



L'Homme au puits, Gruta de Lascaux, 17.000 AC.



Patrício romano com dois bustos, finais do I séc. AC, Palácio Capitolino, Roma.



Máscara de barro pintada de um homem grego e crânio, período romano no Egito, c. 1.000 DC, British Museum.



Antigos Graffitis (época romana) sobre muros de edifícios em Roma e Pompeia.



Santa Sindone(detalhe), (1260-1390 C14), Museu da Síndone, Capela da Santa Síndone, Turim.



Mandylion de Edessa, III DC, origem síria, Museu Vaticano, Capela papal.



Ilustração de um livro de orações, séc. XIII, British Museum.



Máscara Mortuária de Lorenzo de Médicis (1492), gesso, Società Colombaria, Florença.



LEONARDO da Vinci – *Estudo de cinco cabeças grotescas*, c. 1494, pena e tinta s/papel, 261 x 206 cm, Royal Library, Windsor.



Atribuído a Nicolò BOLDRINI, a partir de um desenho de Ticiano, *Laocoonte*, xilografura, Museu Albertina, Viena.



Michael SWEERTS – *Retrato de homem com um crânio*, c. 1660, óleo s/tela, 78,7 x 61 cm, coleção privada, U.S.A., www.artchive.com.



Carlo, DOLCI – *Duplo auto-retrato*, 1674, óleo s/tela, 149,5 x 119 cm, Corridoio Vasariano, Museo degli Uffizi, Florença.



Giovan Lorenzo BERNINI – *Caricaturas do Cardeal Scipione Borghese, e de desconhecido*, Ms Chigi, Biblioteca Vaticana, Roma; *Caricatura do Papa Inocência XI*, Museum der bildenden Kunst, Leipzig.



William HOGARTH – *Carácteres e Caricaturas*, 1743, gravura, 22,9 x 20,6 cm.



Charles PHILIPON – *As Peras*, in *Charivari*, 1832.



Honoré DAUMIER – *No baile de máscaras*, c.1868, carvão e aguada s/dois blocos de madeira preparados, 15,9 x 21,6 cm, coleção privada, www.marquette.edu.