

1.

Introdução

Para o historiador da arte Ernst Gombrich, a caricatura passa a fazer parte da pintura somente em fins do século XVII, quando a técnica artística surge como uma novidade no ateliê dos irmãos Carracci, em Bolonha. Logo, a deformação brincalhona a partir de modelos reais e conhecidos se populariza. Artistas como Bernini ou Pier Leone Ghezzi dedicam-se ao gênero, que desfrutava de bastante aceitação entre nobres, artistas e eruditos. A caricatura pictórica definida como uma novidade artística é a premissa gombrichiana¹ a partir da qual mergulharemos no exame da caricatura, procurando verificar o destaque que a técnica, gradualmente, vai merecer na reflexão estética, passando a constituir objeto de interesse para além de sua condição de fonte ou documento histórico.

O *divertimento*, que inicialmente reuniu um grupo seletivo de simpatizantes em torno do ateliê bolonhês, veria crescer sua popularidade no século XVIII, especialmente na Inglaterra, e chegaria ao centro do debate em que as relações entre o artístico e o histórico fundem-se de modo inovador, em meados do século XIX, sob o conceito baudelairiano de modernidade.²

Retomando o percurso de Gombrich, verifica-se o empenho de artistas e estudiosos da arte para tentar definir a inovação, embora ela se mantivesse como um gênero menor em relação à Grande Arte, sobretudo por estar vinculada ao cômico, modo igualmente periférico de acordo com as regras clássicas da estética. As definições do termo caricatura são o fio condutor dessa pesquisa, pois revelam a finalidade, a caracterização formal do gênero e o modo como a técnica se incluía no campo mais amplo da representação artística em diferentes momentos históricos. Seguir essas delimitações é o caminho escolhido para que se possa compreender a passagem da caricatura artística de um âmbito localizado à sua explosão como poderosa forma de representação artística e política do século XIX. Por essa via, é possível constatar não só a presença, mas a importância da

¹ Cf. KRIS, E., GOMBRICH, E. “The Principles of Caricature”. In *Psychoanalytic Explorations in Art*.

² Este é o tema do célebre ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, de 1863. Mas Baudelaire já antecipa vários pontos da sua idéia de modernidade no *Salão de 1846*, em especial no último capítulo deste, intitulado “Do Heroísmo da Vida Moderna”.

caricatura na elaboração conceitual dos problemas éticos e estéticos da modernidade.

A avaliação destas definições concentra-se em três momentos, nos quais o tratamento da caricatura, sem romper com a acepção inicial, vai se afastando do entendimento original, fixado ainda no século XVII, segundo o qual, tratava-se de uma arte do exagero e da deformação. Como se verá, o estatuto da caricatura transforma-se, partindo do veto ao seu emprego, a um movimento de controle como recurso ficcional, plástico e literário, até alcançar liberdade e valorização enquanto categoria moral e artística válida. Mais ainda, como uma forma de representação que chega a caracterizar, de acordo com Baudelaire, a própria estética da modernidade.

No primeiro momento aqui selecionado, a definição da caricatura é negativa. É o que se vê no Prefácio ao romance *Joseph Andrews*,³ de Henry Fielding, cuja leitura é recomendada por William Hogarth, quando da publicação da gravura *Characters and Caricature*, em 1743, para esclarecer o público quanto à diferença entre sua obra e a caricatura. A contraposição entre o entendimento do cômico, por Fielding e Hogarth, e o fabuloso e não-natural da caricatura atravessa o Prefácio e fixa a rejeição da técnica por parte do pintor, que então endereçava sua experimentação a um alvo mais elevado: o desvendamento da psicologia humana através de uma apropriação original da fisionomia em sua sátira gráfica.

Num segundo passo, verificaremos o modo como o termo é compulsado por Diderot na *Encyclopédie*, em 1751. O *philosophe* mantém a mesma definição dada pelo pintor e pelo romancista ingleses. Entretanto, associa “*caricature*” a um outro verbete – “*charge*” – no qual a exclusão da caricatura de uma possível objetivação pictórica não significa um veto integral ao exagero e à deformação, que recebem um grau de liberdade dentro da ficção, sobretudo pelo realce diderotiano da imaginação.

Finalmente, no ensaio *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, escrito por Charles Baudelaire, em 1855, observa-se como a questão da caricatura penetra em toda a sua reflexão sobre o belo moderno, “histórico e racional”, e, como, de um modo geral, estabelece vínculos indissolúveis com a categoria de modernidade que teve no poeta um iniciador. O

³ FIELDING, H. The Comic Epic in Prose. Prefácio de *Joseph Andrews*. Famous Prefaces. The Harvard Classics. Versão eletrônica.

conceito de cômico desenvolvido no ensaio sobre o riso pode ser entendido como uma síntese de suas convicções morais e estéticas. A partir desse ensaio, propomos um diálogo com outros textos críticos do poeta de modo a formular, com precisão, o que finalmente procuramos enquadrar como uma “estética caricatural”, para utilizar a expressão utilizada por Michele Hannoosh em extenso estudo sobre o tema.⁴ A caricatura, desse ponto de vista, torna-se uma questão teórica e formal que responde essencialmente ao desafio moderno de manifestar expressivamente a associação da arte com a realidade.

Este estudo organiza-se em quatro capítulos, nos quais a caricatura apresenta-se como objeto de interesse estético para Hogarth, Diderot, Baudelaire e Gombrich. A discussão central se estabelece no confronto entre as idéias de Hogarth e Fielding sobre caricatura e a retomada do tema por Baudelaire. Uma breve passagem por Diderot é necessária para que se definam também os termos em que se enlaçam problematicamente os dois momentos. A apresentação das reflexões elaboradas por Gombrich abre o texto, pois a partir da sua construção histórica e teórica se estabeleceram os parâmetros que orientam esse mergulho no tema.

A perspectiva do controle do imaginário, definida por Luiz Costa Lima, possibilita percorrer este arco de idéias e perceber a caricatura como um recurso estético e também ético capaz de provocar o questionamento dos limites impostos à produção ficcional. A essa questão soma-se outra convicção, extraída do repertório gombrichiano, acerca do potencial privilegiado de experimentação artística de que essa técnica desfrutou. Na conceituação de Gombrich a caricatura pictórica foi a arte capaz de “criar a ilusão de vida sem qualquer ilusão de realidade.”⁵ O problema, como já foi dito, tem na caricatura um objeto pertinente e um campo pouco explorado, se quisermos verificar as relações entre as representações artísticas e o solo histórico e social em que fincam, necessariamente, suas raízes. Aceitar o potencial desviante e provocativo, como um traço constante do gênero, mas avaliar historicamente como essa constante pôde variar, é o que se vai considerar, nessa pesquisa, através do grau de veto ou permissão dado à caricatura como recurso ficcional dentro de certa reflexão estética.

⁴ Cf. HANNOSH, M. *Baudelaire and caricature. From the Comic to an Art of Modernity*, 1992.

A partir de Gombrich fixa-se a idéia da caricatura pictórica como uma inovação. Os principais argumentos do historiador formam a base dessa indagação em quatro aspectos centrais: 1) a identificação entre o fim de uma concepção mágica do mundo e o surgimento da caricatura artística, que podemos verificar na experiência de Hogarth, 2) a idéia de que a caricatura, enquanto terreno franqueado à experimentação, é um caminho que se abre para a arte moderna, algo que Baudelaire prefigura em suas reflexões, 3) a valorização da experimentação com a fisionomia, uma questão que se apresenta, primeiramente, na idéia da caricatura como a arte da “semelhança na dessemelhança”,⁶ 4) finalmente, a reinterpretação da percepção fisionômica proposta por Gombrich no que chamou “princípio da equivalência”, elemento decisivo no processo que o autor avalia como uma emancipação da arte em relação ao realismo. O ponto, que será desenvolvido no artigo *Sobre a percepção fisionômica*,⁷ é antecipado no ensaio *O experimento da caricatura*. Aqui ele já introduz o princípio de equivalência em substituição ao de semelhança, para melhor compreender a amplitude do experimento caricatural. A partir da análise das experiências com a fisionomia realizadas pelo suíço Rodolphe Töpffer, no século XIX, Gombrich afirma que o efeito das descobertas artísticas é motivado mais por “reações a certos parentescos”⁸ entre as coisas encontradas pelo observador, do que pela semelhança entre a imagem e o modelo real. Assim, escreve, “para onde quer que o artista se volte, tudo o que está em seu poder é fazer e copiar e escolher, de uma linguagem que desenvolveu, a equivalência mais aproximada.”⁹

É difícil conciliar a abordagem empiricamente orientada de Gombrich a certos problemas levantados, por exemplo, pelas idéias estéticas de Baudelaire. E, de fato, não se deseja fazer convergir pontos de vista e metodologias tão díspares. Os resultados obtidos pelo historiador inglês desviam aparentemente o foco central dessa tese: a interpretação da caricatura como uma questão que exhibe, em pequena escala, o problema da implicação entre o ético e o estético na

⁵ GOMBRICH, E.. “O experimento da caricatura”, *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*, p. 356.

⁶ “A caricatura poderia ser mais semelhante à pessoa do que ela mesma”, escrevem Kris e Gombrich, *The Principles of caricature*. In KRIS, E. *Psychoanalytic Explorations in Art*, p. 190.

⁷ GOMBRICH, E. Sobre a percepção fisionômica. In *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*, pp. 45-55.

⁸ GOMBRICH, E. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*, p. 367.

⁹ *Ibid.*, p. 381.

modernidade. Se a análise gombrichiana não considera esse aspecto, apresenta-se entretanto como um resultado da própria liberdade que essa representação – e a reflexão que historicamente se fez sobre ela – pôde alcançar. Assim, a inserção de Gombrich aqui tem uma dupla função: a de evidenciar mais um movimento na definição da caricatura, já no século XX, e a de apresentar-se também como fonte histórica e conceitual do problema, fixando a compreensão desse objeto do ponto de vista de uma continuidade com a tradição da própria história da arte.

A primeira abordagem sobre caricatura realizada por Gombrich na década de 1930, em parceria com Ernst Kris,¹⁰ é fortemente amparada na teoria psicanalítica de Freud. Naquele momento, a indagação que inquietava os autores era a seguinte: por que a caricatura artística aparecera tão tardiamente na história da arte? A resposta, já esboçada por Kris em artigo anterior, estava justamente na constatação de que, enquanto a humanidade se viu submetida ao medo da magia, impor alguma distorção fisionômica à imagem de alguém não poderia ser considerado, em absoluto, uma brincadeira ou um jogo prazeroso. Para Kris, como resume Gombrich, “a caricatura nasceu somente quando a magia desapareceu.”¹¹

A segunda aproximação – uma “abordagem heurística da arte”, como a designa Wolfgang Iser¹² – voltada diretamente para os problemas da percepção, aparece em *O experimento da caricatura*, de 1956. Neste ensaio, o autor apresenta o tema do ponto de vista da inovação técnica a partir de um de seus conceitos centrais, os *schemata*. Fixando-se na caricatura como uma sofisticada operação perceptual, o historiador desenvolve uma tese singular a respeito do estudo da expressão fisionômica e da arte cômica, enquanto fundamento da experimentação artística que abriria caminho para o que ele compreende como arte moderna.

Sua atitude em relação à arte é científica: Gombrich descarta aproximações que chamou essencialistas, que pouco contribuiriam para a resposta de problemas objetivamente formulados. A opção metodológica foi aprendida com Karl Popper, que conhecera em Viena nos anos de 1930.¹³ De acordo com a concepção

¹⁰ Kris e Gombrich escreveram juntos o capítulo *The Principles of Caricature* em 1935, seguindo o capítulo *The psychology of Caricature*, de autoria de Kris, em 1935. Gombrich apresenta uma versão definitiva em *Caricature*, de 1940. Kris, Ernst *Psychoanalytic explorations in art*, 1952.

¹¹ ERIBON, D; GOMBRICH, E. Ce que l’image nous dit. Entretiens sur l’art et la science, p. 45.

¹² ISER, W. *How to do theory?*, 2006, p.45.

¹³ Esta afinidade fez com que o pensamento de Gombrich ficasse associado ao neopositivismo. Os integrantes neopositivistas originais do Círculo de Viena defendiam o *princípio da verificação*. Em poucas palavras, afirmações filosóficas deviam ser apresentadas e estudadas por meio de

epistemológica popperiana, o progresso do conhecimento se faz por conjeturas que, em princípio, podem ser refutadas. Diferenciando-se do pensamento indutivo, Popper toma o conhecimento como um constante processar de hipóteses, no qual o objetivo não é chegar a uma certeza definitiva.¹⁴ O entendimento da arte como um percurso de *making and matching* – que define o processo artístico em termos de “fazer e confrontar” – defendida por Gombrich, evidencia sua afinidade intelectual com o autor de *A Lógica da descoberta científica*, publicado 1934.

A perspectiva gombrichiana é, então, a de uma história do aprimoramento das soluções formais que se aproximem de modo cada vez mais preciso das aparências. Isso, contudo, não deve ser confundido com um caminho da arte rumo ao realismo. A caricatura apresentou-se como um teste para as suas hipóteses. Nela, a criação da “ilusão de semelhança” faz-se nos termos análogos à busca de soluções para os problemas formais ocorridos no interior da pintura; soluções que respondem dinamicamente à inquietação técnica e criativa do artista e às demandas do contexto histórico e social em que este artista se vê inserido.

Essa postura mais próxima do método científico substituiu, portanto, a indagação sobre o que é a arte em favor de uma investigação que valorizasse o *que* e o *como* a arte faz. O eixo de análise definido pelo par forma e conteúdo dá, então, lugar a outra dupla: função e forma. O esquema interpretativo proposto por Gombrich volta-se para a arte figurativa e para o problema da representação do mundo sensível, procurando responder a três questões fundamentais: em que sentido a criação das imagens tem uma história? Por que o homem levou tanto tempo para chegar a uma reprodução plausível dos efeitos visuais que criam a ilusão de semelhança? Por que a arte deve estar sujeita a convenções?

Na teoria gombrichiana, tais questões se resolvem pelo constatação de que o conhecimento de um vocabulário de formas bem sucedidas herdado da tradição – os *schemata* – e não o conhecimento da natureza, define o êxito de uma

técnicas formais da filosofia analítica. Novas conclusões surgiriam das premissas iniciais através de procedimentos estritos, respaldados pelo princípio da verificação. A crítica fundamental feita a esta corrente é a de que o próprio princípio não pode ser comprovado. Popper apresentou, então, uma alternativa epistemológica e operacional, apoiada em seu famoso *princípio da falsificabilidade*. A fórmula de esquema e correção, inspirada nesse método, valorizou no campo da arte a possibilidade da experimentação.

¹⁴ Seu postulado central é justamente o princípio da falsificabilidade – ou seja, a possibilidade de desmentir uma hipótese. O avanço no conhecimento segue da substituição de hipóteses já refutadas por outras que agora são colocadas em confronto. Nesse sentido, não há objetivos e conclusões finais a serem alcançados, ao contrário do que ambicionavam os adeptos do método indutivo, ou, como os chamava Gombrich, essencialistas.

representação. Em outras palavras, não se trata de verificar uma “evolução” da habilidade do artista, mas de perceber como e com que fins este usa os *schemata* recebidos. A tradição serve, portanto, como uma referência contra a qual o artista testa alterações que respondam a uma demanda específica, social, cultural e histórica, de representação.

Para dizer com Carlo Ginzburg, o realce da *função* é sua resposta ao “problema crucial da modificação dos estilos”.¹⁵ Seu conceito de função procura dar conta do problema da explicação na história: senão, como seria possível entender de que modo se produz a mudança, a diferença, numa perspectiva que valoriza a continuidade? “A forma da representação não pode ser separada do seu fim e das exigências da sociedade onde aquela determinada linguagem visual é válida”, escreve Gombrich.¹⁶ As fórmulas bem-sucedidas de representação da realidade devem adaptar-se às exigências do contexto: os *schemata*, adequadamente corrigidos, rompem a circularidade em que se colocaria a arte se ficasse limitada somente ao processo constante de busca de soluções formais para problemas sugeridos pelas obras anteriores.¹⁷

Dentro de uma perspectiva que realçava a mudança social e cultural na função da imagem cômica e se indagava pela interpretação do mundo em termos de *schemata* e equivalências, o experimento da caricatura significou um importante ultrapasso da questão da semelhança na dessemelhança, que o autor explorara com Kris num primeiro momento.

Do ponto de vista de Gombrich, Hogarth teria sido um estágio fundamental para a afirmação do gênero, com as suas séries de gravuras satíricas – chamadas pelo pintor de *modern moral subjects* – apresentando ao público a possibilidade de uma pintura cômica que elege seus alvos indistintamente. Políticos, nobres,

¹⁵ GINZBURG, C. De A. Warburg a E. Gombrich. Notas sobre um problema de método. In *Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e história*, p. 88.

¹⁶ Apud GINZBURG, *Ibid.*, p. 90.

¹⁷ Exemplificando-se o ponto, leia-se o seguinte trecho de Gombrich: “Uma vez mais [na Idade Média], tal como no tempo do grande despertar na Grécia, começaram a observar a natureza, não tanto para copiá-la quanto, sobretudo, para aprender com ela como fazer uma figura adquirir um aspecto convincente. Havia contudo uma enorme diferença entre a arte grega e a arte gótica, entre a arte do templo e da catedral. Os artistas gregos do século V a.C. estavam principalmente interessados em realizar a imagem de um belo corpo. Para o artista gótico, todos esses métodos e estratégias eram tão-somente um meio para alcançar um fim, que consistia em narrar a história sagrada de um modo mais comovente e mais real. Não a narra apenas para divulgar, mas para nos transmitir uma mensagem, e para consolo e edificação dos fieis. A atitude do Cristo agonizante

burgueses, povo: todos eram passíveis do humor visual hogarthiano. Em *Caricature*, o historiador da arte inglês anota:

“Foi William Hogarth que, com seu espírito vital, enobreceu esse trabalho jornalístico e tornou-o uma verdadeira expressão de seu tempo. Diante de Hogarth, todas as barreiras caíam. Para ele, não só o marginal, o inferior e o servil eram engraçados, mas qualquer tolo, em qualquer posição social.”¹⁸

O argumento é impreciso: por um lado, o gênero praticado por Hogarth não pretendia ser uma dignificação daquela atividade gráfica panfletária já tão difundida na Holanda desde o século XVII. O que Hogarth realmente desejava era que seu trabalho fosse considerado através dos critérios artísticos valorizados em sua época. Por outro lado, a leitura do trecho sugere que os alvos das *moral scenes* podiam ser quaisquer personagens ou assuntos, o que não é exato, como veremos.

O argumento gombrichiano insinua uma seqüência não problemática entre o surgimento da caricatura na pintura e o consentimento para tornar pessoas reais – e socialmente proeminentes – como alvo do cômico. Nessa evolução, teria cabido a Hogarth a iniciativa inovadora de escolher, na sociedade, os protagonistas de suas cenas, podendo ridicularizá-los livremente. Nossa hipótese, ao contrário, é de que nem todas as barreiras haviam caído, e nem teria sido esse o programa hogarthiano.

Para entender o que está em jogo para Hogarth, é fundamental considerar sua relação com o projeto de romance defendido por Henry Fielding. Ao convidar o público a ler o Prefácio do *Joseph Andrews*, Hogarth indicava o desejo de que suas séries fossem vistas na mesma perspectiva do *novel*; uma perspectiva de adesão ao realismo e à história como o discurso autorizado a participar da verdade.¹⁹ Ao definir o que chamou de “epopéia cômica em prosa”, o romancista tratava de saber o que se compreendia por cômico e quais os alvos permitidos para que esse cômico se efetuasse: “A única fonte do verdadeiro ridículo (assim me parece) é a afetação ... [que] provém de uma de duas causas, vaidade ou hipocrisia”, escreve Fielding. Ainda de acordo com o Prefácio, o novo gênero de prosa era uma derivação justificada do épico aristotélico, cujo aspecto cômico

olhando a Virgem era, por certo, mais importante para o artista do que a habilidosa representação de seus músculos.” GOMBRICH, E. *A história da arte*, p. 144.

¹⁸ GOMBRICH, E. e Kris, E. *Caricature*, 1940, versão eletrônica.

¹⁹ Cf. COSTA LIMA, L. *O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos*, em especial o capítulo I.

permanecera desconhecido pelo público porque o tratado sobre a comédia de Aristóteles perdera-se para sempre.

Tanto o *novel* de Fielding quanto as *modern moral scenes* de Hogarth procuraram manter-se ligadas ao decoro, enquanto categoria moral e estética, o que se confirma pelo desejo de estabelecer o limite do “verdadeiro ridículo”. Nossa hipótese é a de que a experiência da epopéia cômica em prosa, subscrita por Hogarth, entretanto, permitiu que entrasse em curso uma alteração das relações com esse limite da adequação. Uma mudança que se operou através da própria seleção de temas e de motivos, e que, embora inspirassem a exploração de novos gêneros ficcionais, de modo algum era o mesmo que validar o uso da caricatura.

Na proposta das modernas cenas morais, Hogarth está de acordo com uma avaliação negativa da caricatura, associada ao burlesco e ao monstruoso. Uma arte ociosa e inteiramente afastada da natureza não poderia ter lugar nesse projeto. A caricatura estaria em total desacordo com a verdade e a natureza, representando a ausência da adequação desejada. A *fitness*, escreve Hogarth no seu *Tratado sobre a Beleza*, de 1753, era necessária para que o objeto seja considerado belo.

Se as noções de simetria e proporção continuavam a ser respeitadas pelo artista, apareciam, do ponto de vista da tradição, desconfortavelmente aplicadas a uma seleção de motivos alheia ao que a ortodoxia da pintura poderia permitir: as séries de gravuras traziam, como protagonistas, desocupados, prostitutas, esboços de diferentes extrações. E, sempre em atenção à finalidade maior da arte – entreter e instruir – da galeria de personagens hogarthianos também faziam parte nobres, sábios, clérigos. Um projeto não muito diferente do que realizara Molière, por exemplo, quando ridicularizou os *marquis* afetados e os burgueses avaros em suas comédias. De fato, as séries de Hogarth seguiam não somente o programa de romance já mencionado, mas pretendiam-se uma arte essencialmente dramática.

No âmbito mesmo da pintura, o cômico moderno de Hogarth abria uma perspectiva inovadora, apresentando-se como uma narrativa em que a *inventio* fora liberada dos limites de escolhas temáticas oferecidos pela tradição das fontes escritas. As séries de gravuras contam a história de personagens fictícios, para os quais não há referência prévia que não seja a da própria experiência cotidiana da sociedade. Como decorrência, a própria aplicação da regra do decoro torna-se

diferenciada. É *adequado*, a partir daí, tudo o que se mostrar coerente com o enredo e provável do ponto de vista da realidade dos personagens. Se a aproximação com o épico se faz como um esforço para inserir o novo gênero entre aqueles já praticados e aceitos pela tradição clássica, por outro lado, essa aproximação é problemática, pois rejeita o fabuloso e o excepcional que são próprios ao modelo homérico do épico.

A exclusão desse aspecto proeminente do modelo escolhido então se fez em função da opção pela “realidade”. Assim, não surpreende o esforço de Hogarth para afastar-se do não-natural e do monstruoso, ameaças contidas na caricatura, segundo ele. Mas, por que era necessário precaver-se assim da caricatura? Acreditamos que Hogarth viu-se num impasse: suas *moral scenes*, movidas por um projeto de sondagem da psicologia humana, também valorizavam o cômico e apoiavam-se na exploração das expressões faciais para representar a verdadeira essência dos personagens, já que estes não se ancoravam em fontes literárias conhecidas pelo público, fossem de origem mítica ou bíblica.

Estendendo a *inventio* ao cotidiano da Londres de seu tempo, Hogarth introduz uma alteração significativa do ponto de vista do espectador; uma mudança de paradigma que atou a experiência de familiaridade à do estranhamento. Embora muito populares, suas gravuras pareciam induzir certa confusão interpretativa: o esforço de Hogarth em diferenciar sua arte do efeito da caricatura, acreditamos, indica que para o seu público a linha divisória entre a fisionomia e a caricatura não era clara. Daí a sua necessidade de defender-se em duas frentes: quanto à tradição e em relação ao público, que já se constituía em agente ajuizador do que eram os parâmetros do verossímil na arte.

A ficção satírica do pintor desejava-se uma representação realista do mundo, mas implicava algumas dificuldades de reconhecimento, pois não vinha com o seu protocolo de leitura. Foi justamente nesse pequeno espaço de instabilidade que abriu-se o caminho para a própria experiência caricatural, a qual fora recusada inteiramente por Hogarth, pois a caricatura carregava doses de duplicidade, de ambigüidade, dificilmente toleradas na visão de mundo de um artista do Século das Luzes. A técnica chocava-se com uma percepção unidimensional da experiência humana, caracterizada pelo combate entre “luzes e trevas”. Assim, de modo negativo, a caricatura se inscreve no coração do debate sobre o romance

moderno, fazendo já alguma sombra na dramatização “desveladora” da sociedade proposta por Hogarth.

O percurso hogarthiano, no qual a produção gráfica satírica teve papel fundamental, inscreveu-se num enfrentamento mais amplo: entre uma estética que valorizava a experiência, influenciada pelo realce da imaginação e da percepção – conforme as idéias expostas por Joseph Addison na série de ensaios *Os Prazeres da Imaginação*, publicados no *Spectator* em 1712 – e o idealismo de Shaftesbury, que defendia a grande arte, uma arte cívica e edificante, como escreve Barrell – cuja expressão máxima era a pintura histórica, e cujo público, era formado por cavalheiros de gosto, os *connoisseurs*, capazes de julgar corretamente a arte. Um público diferente do que apreciava a obra de Hogarth, que formava sua opinião através das leituras de jornais, do comparecimento ao teatro e da troca de idéias nessa nova modalidade de sociabilidade dos cafés.

Assim, vemos que, desde a primeira metade do século XVIII, a caricatura liga-se à uma experimentação formal que, ao mesmo tempo, oferece-se como possibilidade de questionamento do modelo estético da tradição. Nesse passo, torna-se uma alternativa representacional à função moral da arte, sob um novo influxo, marcado pela definição do gosto e da influência decisiva da opinião pública.

Todo o esforço hogarthiano não foi, é claro, suficiente para conter a força que a técnica italiana ganhava, e a fórmula narrativa do pintor, fortemente amparada nas convenções do teatro, acabou assimilada à caricatura. Uma geração de artistas destacou-se na Inglaterra depois de Hogarth – Thomas Rowlandson, James Gillray e George Cruikshank, já em fins do século XVIII, em especial – fazendo amadurecer o gênero altamente eficiente na crítica social e política. Um gênero do qual, afinal, Hogarth tornou-se uma das figuras centrais.

A caricatura entra no debate francês, pelo menos no que diz respeito à pintura, cerceada pelos mesmos limites já apontados no *Prefácio* de Fielding. O verbete *caricature* conforme a *Encyclopédie*, de Diderot e D’Alembert, essencialmente reproduz a definição inglesa: a técnica é uma *libertinagem* da imaginação que não deve exceder ao campo do humor para não comprometer a verdade e utilidade da obra de arte. O verbete, entretanto, se complementa com outra entrada – *charge* – na qual, sem alterar os elementos centrais da definição, propõe-se uma modificação da função da caricatura.

Como *charge*, a técnica pode penetrar em outros campos de representação, não somente o pictórico. A caricatura passa, então, a ter realçada sua função de trazer à luz a verdadeira natureza do modelo, desde que fique clara a intenção caricatural do artista. O veto integral que Fielding e Hogarth impunham à caricatura transforma-se em *autorização parcial* em Diderot. Nossa sugestão é a de que essa modificação expressa a domesticação da técnica artística dentro do território do ficcional, pois a ênfase na clareza da função passa a garantir que o observador compreenda como a representação distorcida vincula-se ao modelo real: pelo serviço útil de revelar a verdade. Em outras palavras, uma vez respeitado o pacto do reconhecimento da função caricatural, a técnica artística pode ser submetida às regras que orientam e legitimam todos os produtos ficcionais.

Essas regras passam por uma importante alteração com Diderot, com a revisão do papel do artista e o redimensionamento das possibilidades da imaginação – o dom especial com que natureza dotou o *gênio*. Essa concepção, ainda que referida ao critério da Natureza – como índice do belo, bom e verdadeiro para a arte – permite pensar no artista como o ser capaz de descobrir a “estrutura oculta da natureza, sua face não empírica”,²⁰ e de produzir algo mais do que a imitação desse modelo. No novo contexto, o fabuloso e o monstruoso da caricatura podem ser justificados desde que estejam de acordo com a natureza e que não se enderecem ao puramente fictício, ou seja, desde que mantenham clara sua vinculação ao referente. Sob esse critério é possível então admitir arranjos e combinações imaginários que não ameacem a plausibilidade e coerência interna da obra e, possam, assim, ser compreendidos e apreciados pelo público. Um certo grau de liberdade da imaginação, mesmo que o produto imaginado não estivesse de acordo com a *belle nature*, permitia que a caricatura agora deixasse definitivamente o constrangimento imposto pelos os limites da adequação (*fitness*) fixados pelos ingleses.

A partir da leitura do ensaio *Paradoxo sobre o comediante*, escrito em 1769,²¹ é possível verificar como o problema da caricatura deixa de estar ligado ao fabuloso e grotesco, ameaças à integridade da representação artística, e penetra

²⁰ COSTA LIMA, L., Diderot: filósofo e crítico de arte. In *O fingidor e o censor*, p.181.

²¹ O ensaio só foi publicado, entretanto, em 1830.

no território da fisionomia. Nesse movimento já podemos reconhecer as bases, ainda tímidas, da mudança que se efetuará, com Baudelaire, no século seguinte.

O ensaio do *philosophe* propõe uma nova articulação para a idéia de gênio, enfatizando o declínio do critério sentimental em favor de uma revisão da sensibilidade do artista. O bom intérprete é, agora, não só o que distingue as verdadeiras relações que se encontram na natureza, como é o espírito capaz de observar distanciadamente e imitar o que vê. Seu posicionamento afastado permite que tenha o controle sobre os efeitos que deseja alcançar com sua criação artística. Esse distanciamento, recomendado por Diderot ao bom intérprete, é exemplificado na passagem sobre o ator inglês David Garrick, no qual trata do recurso que está na base da criação caricatural: a fisionomia.

Para Diderot, no rosto de Garrick – melhor dizendo – no controle que o ator tem sobre suas expressões fisionômicas, reside toda a possibilidade de simular a verdade do espetáculo teatral, uma verdade que resulta das demandas e da coerência interna da encenação, e que só pode ser julgada por critérios imanentes. O realce da fisionomia faz da expressão facial a sede da verdade da cena: “As imagens das paixões no teatro não são pois as verdadeiras imagens, sendo portanto apenas retratos exagerados, apenas grandes *caricaturas* sujeitas a regras de convenção.”²²

A passagem, onde culmina a própria redefinição do sentimento do intérprete e o estabelecimento de que o que se passa em cena não é o que se passa na natureza, mostra-nos, agora, o lugar que a técnica do exagero pôde alcançar. Como ferramenta positiva para se chegar ao controle da interpretação teatral, a caricatura torna-se uma aliada da verdade ficcional, num contexto em que a arte não é mais uma imitação obediente da natureza sensível, mas a tradução da verdade da natureza dada pelo artista.

Para melhor imitar o modelo criado pelo poeta, o bom intérprete recorre ao distanciamento e, assim, chega à verdade teatral. Usando a sua sensibilidade ele não está entregue apenas aos arroubos da alma, mas apto a melhor exercer seu julgamento. A “frieza sublime” do comediante, nas palavras de Diderot, o habilita a ser ele mesmo e outro. Esse *desdobramento*, Baudelaire o retomará grandiosamente em seu ensaio sobre o cômico nas artes: no centro dessa nova percepção estará a caricatura.

²² DIDEROT, D. *O paradoxo sobre o comediante.*, p. 183.

Se examinarmos atentamente, encontraremos a caricatura na produção crítica e poética de Baudelaire, ora como objeto de suas preocupações estéticas, ora como recurso expressivo incorporado às suas próprias idéias e poemas.²³ Não seria equivocado, portanto, admitir a centralidade desse tema na obra baudelairiana. O problema, nesse caso, é eleger um foco a partir do qual o problema da caricatura não se converta num mergulho infinito na obra do autor. Assim, o objetivo da abordagem deve ser mais modesto: verificar como a conceituação baudelairiana se relaciona com as posições estabelecidas por Hogarth e Fielding e, depois, por Diderot.

Os textos centrais para essa discussão são *Da essência do riso, e de um modo geral, do cômico nas artes plásticas*, de 1855, *Alguns caricaturistas estrangeiros* e *Alguns caricaturistas franceses*, ambos de 1857. Ao debruçar-se sobre o tema, Baudelaire aparentemente inseria-se numa tradição de compêndios sobre a caricatura que remontavam aos fins do século XVIII, à qual viriam a juntar-se também os estudos de Champfleury e do inglês Thomas Wright, seus contemporâneos. Nos longos tratados, a caricatura era vista como ilustração de grandes eventos históricos. Nos estudos mais atuais, interessava o aspecto antropológico: a caricatura não se distinguia de outras representações grotescas e era interpretada como manifestação dos sentimentos e tradições populares, na qual revela-se a ingenuidade do homem do povo e a atemporalidade dos costumes.

A abordagem de Baudelaire não podia ser mais distinta. Ao avaliar a caricatura como fenômeno estético, retoma – e transforma – a perspectiva já apontada anteriormente. O reconhecimento da dupla natureza pictórica e literária dessa arte moderna,²⁴ o que já estava claro para Hogarth, reaparece, livre, contudo, da recusa ao fabuloso e ao monstruoso. A retomada do problema da caricatura no âmbito da discussão estética, recuperava algumas idéias de Diderot, especialmente do ponto de vista do desdobramento, a faculdade que Baudelaire destaca especificamente no artista cômico e que lembra os termos do distanciamento do comediante estabelecidos pelo *philosophe* em *O paradoxo sobre o comediante*. Mas, também aqui, a discussão sobre a caricatura se faz sob o signo de um rompimento com a visão iluminista.

²³ Ainslee McLees desenvolve especialmente a presença dos recursos da caricatura na poesia baudelairiana. Cf. McLEES, A. *Baudelaire's 'argot plastique'. Poetic Caricature and Modernism*.

²⁴ Nos termos baudelairianos o moderno quer dizer, antes de mais nada, de seu próprio tempo.

Em *Da essência do riso*, Baudelaire cria duas categorias do cômico – *significativo* e *absoluto* – que, de certo modo, preparam conceitualmente a idéia de *belo moderno* que o poeta desenvolveria no ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, de 1863, como assinalou Michele Hannoosh.²⁵ Sob esse ponto de vista, a questão da caricatura merece, para Baudelaire, uma reflexão séria e um desdobramento radical.

Se até aqui, do ponto de vista ficcional, a técnica dos Carracci fora objeto de censura ou controle, com Baudelaire ocorre uma inversão completa dos termos: a caricatura, constitui-se numa *estética* específica e extrapola os limites do humor gráfico. O ensaio sobre o riso, seus comentários sobre os caricaturistas, e, mais tarde, o texto de 1863, colocam a caricatura em evidência e mostram que esse “gênero singular” deveria ser visto como algo mais do que o objeto de interesse do historiador ou do arqueólogo. A caricatura ultrapassaria a condição de imagem perspicaz que adorna as páginas dos jornais. Ela passa a pertencer ao reino da imaginação, pois contém algo de duradouro e misterioso: é uma obra de arte.

Sob a conceituação baudelairiana, as possibilidades desviantes e transgressoras intrínsecas a essa forma de representação artística são, portanto, valorizadas positivamente. A justaposição, a hipérbole, o exagero, a síntese formal, a imaginação somada à observação da realidade, a junção de motivos “altos e baixos”, a ênfase no efeito sobre o observador – o *essencialmente* caricatural ou cômico – criticamente incorporados às artes plásticas e literárias, deixam de ser recursos representacionais alternativos, e tornam-se o próprio paradigma do que ele define por moderno. Por isso, pode-se falar, a partir de Baudelaire, numa estética caricatural, sobretudo porque o poeta afirma o cômico como uma das categorias essenciais da produção artística, especialmente aproximada do próprio fazer poético.

O ensaio de 1855 é motivado pela curiosidade e inquietação em torno do riso que a caricatura provoca no observador ao mostrar-lhe a feiúra. O estudo, entretanto, se converte numa definição e aprofundamento da caricatura como um recurso estético, ao expandir a avaliação a outras manifestações, como o teatro e a literatura. As categorias, do cômico significativo e do cômico absoluto correspondem, respectivamente, às representações artísticas que enfatizam o histórico e o anedótico, e àquelas nas quais o fabuloso e surpreendente é

²⁵ HANNOSH, M. *op. cit.*

predominante. A caricatura histórica caracteriza-se, então, pela forte referencialização no mundo exterior; a caricatura artística, por seu turno, tem valor em si mesma, não sendo apenas uma imitação humorada da experiência real. Nos termos do autor, no cômico significativo sobressai o elemento *imitativo* da arte e, no cômico absoluto, ressalta o elemento *criativo*.

Em nenhuma das duas modalidades, contudo, elimina-se a vinculação do caricatural com o mundo concreto. Essa é riqueza contraditória da caricatura: presa à efemeridade dos acontecimentos, possui também a qualidade eterna da arte. Tal é a natureza paradoxal do cômico. O uso da expressão recorda novamente Diderot e seu célebre paradoxo.²⁶ Todavia, lá, o paradoxo era entendido como algo que não estava evidente ao senso comum, embora fosse lógico e correto. Aqui, o paradoxal – que é a trilha que Baudelaire nos faz percorrer – alcança um sentido de intransponível e radical ambigüidade.

Baudelaire estabelece sua conceituação para o fenômeno do riso a partir da metáfora religiosa: humano e satânico, ele só se tornou possível por causa da Queda. Entretanto, o ensaio prossegue numa série de exemplos que extraem conseqüências extremas desse mito cristão, o qual, paradoxalmente, cria as condições para a liberação do riso. Sob a dinâmica do pecado e da redenção, seu entendimento da arte cômica indicia a única possibilidade que resta ao homem após o pecado original: alcançar a consciência de sua própria ambigüidade – superior ao objeto de que ri, mas inferior Àquele que nunca riu.

Embora parta de um passado mítico e atemporal, a experiência cômica, que é a de um belo que agora integra o feio e o banal, jamais poderá retornar ao paraíso. Por outro lado, a experiência que permite ao homem a “purificação pelo fogo”²⁷ proporcionada pela arte também não está mais referida ao critério secular, no qual o ético ligava-se à Natureza. Essa consciência leva à constatação inevitável de que o homem está implicado em seu próprio decaimento e é somente desse âmbito – humano, terreno, cômico – que pode almejar uma superação que, por sua vez, não é transcendente nem moralizante.

O cômico absoluto, que antecipa o belo moderno e se aproxima da poesia pura, reflete um ideal que não almeja a unidade, mas orienta-se por sua própria

²⁶ De acordo com Gita May, as críticas escritas por Baudelaire foram uma iniciativa fortemente influenciada pela admiração por Diderot. Quando o poeta publica sua primeira resenha, em 1845, o *Le Salon de 1759*, acabava de ser publicado. Apud PICHOSIS, C. (org.). *Critique d'art suivi de critique musicale*, p. 494, n1.

dualidade, que é a dualidade mesma do riso: ao mesmo tempo um sentido de superioridade em relação ao objeto do riso e uma inferioridade em relação ao absoluto, que não ri. O cômico absoluto não leva o artista a ridicularizar seu objeto, mas a refazê-lo como uma novidade no mundo.

A “teoria” do cômico deve ser testada. Esse é o passo que Baudelaire dá nos ensaios subseqüentes em que trata de alguns caricaturistas estrangeiros e franceses. Esses ensaios realizam o que fora prometido pela conceituação teórica do cômico: avaliar as gradações com que o elemento significativo e o elemento absoluto se apresentam na obra de cada caricaturista. Os pressupostos formais que orientam essa análise não são exatamente anunciados em *Da Essência do Riso*, mas retirados pelo próprio Baudelaire de outros ensaios críticos sobre a obra de arte, especialmente o *Salon de 1846*. Assim, em cada artista escolhido, Baudelaire vai verificar a existência ou não das seguintes qualidades: memória, imaginação, observação, síntese, sinceridade, conhecimento dos temas tratados. Essas habilidades são situadas pelo poeta no espectro que vai do significativo ao absoluto. A gradação, que no ensaio sobre o riso refere-se a uma tipologia que leva em conta as características singulares de cada artista e identifica o cômico em cada nação, dá origem a um leque de combinações entre o “filosófico” (as próprias categorias de significativo e de absoluto), o individual e o nacional.

Assim, a caricatura poderá ser mais ou menos significativa, traduzindo, com mais ou menos criatividade, a idéia moral que lhe dá sustentação. Poderá ser mais ou menos absoluta, à medida em que a idéia moral e o elemento surpreendente da arte se apresentem simultaneamente, provocando um riso súbito, a experiência cômica mais intensa. Esse é o caso de Goya, que exemplifica o cômico absoluto em sua mais bela materialização. Daumier, por outro lado, mantém o elemento significativo – ou seja, imitativo, referencial – mas no entanto alcança o nível da grande arte, na opinião de Baudelaire. Sua obra realiza a fusão ideal entre beleza e moral modernos.

Assim, embora se apóie em dados éticos e ideológicos, Baudelaire consegue romper a tradição que considera a arte, e nela a caricatura, sobretudo a partir de um critério ético ligado à natureza. Daí sua diferença, tanto em relação a Hogarth como também aos avanços efetuados por Diderot. Por outro lado, como procuraremos demonstrar, a ênfase baudelairiana no belo moral não deixa de ser

²⁷ BAUDELAIRE, E. Quelques caricaturistes français. In *Critique d'art.*, p. 207.

uma retomada em novos princípios do problema da implicação entre a ética e a estética. A admissão por Baudelaire do elemento referencial impede que, do seu ponto de vista, a caricatura se encaminhe para uma negação da realidade e, no extremo, para uma abstração. Isso se comprova pela manutenção de um certo critério de adequação e verossimilhança, que se evidencia em sua análise sobre o caricatural e aparece, também, em vários momentos da sua crítica à arte moderna.

A caricatura mostra sua riqueza como problema não só do ponto de vista formal, pois a ela – um gênero menor – estavam “franqueadas as possibilidades de experimentação” como assinalara Gombrich, mas porque, também, em função dessa mesma liberdade experimental, vai significar um desafio de flexibilização do próprio campo ficcional, tanto no seu aspecto moral quanto estético. A aproximação entre o século XVIII inglês e o século XIX francês, entre Hogarth e Baudelaire, procurará evidenciar que alguns dos enfrentamentos éticos e artísticos da modernidade já estavam prefigurados na caricatura. Sobre o abismo que separa a compreensão baudelaireana da arte moderna e as concepções anteriores, a caricatura lança, momentaneamente, algumas pontes, insistindo em ser – então – uma irrealização do real e uma radicalização da possibilidade da fantasia no mundo.

Algumas definições da caricatura: notas sobre a história do gênero.

Não se deseja aqui refazer uma história exaustiva do gênero, o que afastaria a pesquisa de seus propósitos. No entanto, um breve histórico que realce as definições do termo caricatura é útil para contextualizar a discussão que se seguirá.

A caricatura moderna surge na Academia de Bolonha, fundada em 1584 pelos irmãos Agostino e Annibale Carracci.²⁸ A novidade artística é atribuída especialmente a este último, autor do teto do Palazzo Farnese, em Roma. Consta que Annibale teria denominado seus desenhos cômicos inicialmente como “*ritrattini carichi*”, uma expressão baseada no verbo italiano *caricare*, que quer dizer carregar. Com isso, o termo cunhado por Carracci convinha ao princípio estético central da caricatura moderna: o exagero. Por outro lado, uma outra

²⁸ Com o primo Ludovico, fundaram sua própria Escola, em 1584, inspirada na Academia de Desenho de Florença. Chamada inicialmente de Accademia dei Desiderosi (Academia dos que querem aprender) e, mais tarde, conhecida como Accademia degli Incamminati, a escola defendia uma posição progressista, rejeitando o maneirismo e defendendo uma arte mais realista.

palavra italiana, *carattere*, no sentido de caráter ou tipo humano, é também apontada como fonte para escolha do termo caricatura, tanto pela sua sonoridade quanto pelo próprio sentido, uma vez que a caricatura essencialmente busca desmascarar seu modelo e revelar seu caráter. Até aquele momento, a caricatura consistia numa distorção humorada do modelo.

A experiência realizada por Carracci, entretanto, ultrapassou em muito o exercício estilístico, e avançou na direção do comentário crítico sobre a sociedade do seu tempo. Os modelos escolhidos pelo pintor italiano eram tomados diretamente da vida real, a distorção de seus traços mais marcantes tinha o objetivo de aprimorar o importante exercício de revelar as fraquezas escondidas do caráter. A nova possibilidade refletia a influência dos recentes estudos da fisionomia, operando uma mudança significativa no pensamento e na arte.

Desde as primeiras tentativas de tomar a caricatura do ponto de vista conceitual, o conteúdo inventivo e experimental da nova arte inspiram a defesa do gênero como uma forma de representação tão potente quanto aquelas que se abrigam sob a legenda da grande arte. Annibale Carracci assim se refere à caricatura e ao caricaturista:

“A tarefa do caricaturista não é a mesma do artista clássico? Os dois vêm a verdade final por baixo da superfície da mera aparência exterior. Os dois tentam ajudar à natureza a realizar seu plano. Um pode lutar para visualizar a forma perfeita e executá-la em sua obra, o outro luta para alcançar a deformidade perfeita, e assim revelar a essência de uma personalidade. Uma boa caricatura, como toda obra de arte, é mais verdadeira à vida que a própria realidade.”²⁹

Acentua-se pois a preocupação em adequar o gênero à sua caracterização clássica, isto é, os exageros ou deformações eram entendidos como meios de declarar o núcleo da realidade. A arte, em suma, estava a serviço da história e da moral.

Já nesse momento, o gênero está consignado no *Dicionário de Termos Artísticos*, de Filippo Baldinucci, publicado em 1681. Referindo-se a um “retrato de zombaria”, ou seja, à caricatura, escreve:

²⁹ Apud FEAVER, W. *Masters of Caricature from Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine*, pp. 21-23.

“Entre pintores e escultores, a palavra significa um método de fazer retratos no qual se procura o máximo de semelhança com o conjunto da pessoa retratada, e, por brincadeira e às vezes por zombaria, os defeitos dos traços copiados são exagerados e acentuados desproporcionalmente, de modo que, no todo, o retrato é o do modelo, enquanto seus componentes são mudados.”³⁰

A definição seiscentista de Baldinucci antecipa o que para Ernst Gombrich seria um dos elementos centrais na definição do gênero: “a invenção da caricatura-retrato pressupõe a descoberta teórica entre semelhança e equivalência.”³¹ Essa descoberta teórica nada tem de trivial, considerando-se que uma parcela importante dos estudos sobre o gênero localiza suas origens em épocas muito mais remotas. Pode-se dizer que, em termos historiográficos, há uma divisão entre os autores que adotam essa perspectiva e aqueles que seguem a tese de Gombrich, segundo a qual a caricatura, como técnica pictórica, só aparece no final do século XIV, com os irmãos Carracci. Essa é a escolha feita na presente pesquisa.

Assim, as deformações satíricas e analogias cômicas em escultura, no drama e na pintura de vasos podem ser consideradas bem mais antigas que a caricatura gráfica. Os antigos egípcios representavam homens como animais; a comédia grega inspirava a criação intencionalmente cômica da pintura de vasos ou de estatuetas. Durante a Idade Média, um vasto repertório de imagens satíricas ornava as colunas e, às vezes, os bancos das Igrejas. As iluminuras eram também pródigas em imagens satíricas e grotescas.

Tais imagens, entretanto, ainda não podem ser tomadas como caricatura no sentido fixado por Carracci e dicionarizado por Baldinucci, pois a distorção que se encontrava no adorno de textos e na decoração de catedrais e edifícios medievais, efetuava-se sobre figuras imaginárias e não em relação aos modelos reais. De acordo com Gombrich, a questão é ainda mais específica: para a caricatura manifestar-se como um fenômeno artístico propriamente

“... a humanidade deveria estar suficientemente livre intelectualmente para aceitar a distorção de uma imagem como uma realização artística e não como uma prática perigosa. Além disso, o artista precisou aprender, como só ocorreu no final da renascença italiana, que ele não era um escravo da natureza, mas seu mestre, que ao pintar um indivíduo, a exata semelhança

³⁰ Apud GOMBRICH, E.. *Arte e ilusão*, p. 365.

³¹ *Ibid.*, p. 364.

não era necessária, mas que ele era livre para expressar sua visão pessoal das características essenciais do modelo.”³²

O gradual deslocamento da caricatura para fora dos estúdios se verifica já em fins do século XVII e no começo do século XVIII, como atestam as criações de um inesperado caricaturista, o arquiteto e escultor Bernini, cujos desenhos ficaram conhecidos na corte francesa depois de uma visita do artista ao país. Outro artista a difundir a inovação da caricatura foi o ilustrador italiano Pier Leone Ghezzi. Suas caricaturas ganharam grande circulação e popularidade em Roma, especialmente entre os ingleses que residiam na capital italiana. Um conjunto de 25 caricaturas de Ghezzi, gravadas e publicadas pelo famoso gravador Arthur Pond na Inglaterra em 1744, certamente garantiu a moda das caricaturas entre a nobreza inglesa.³³

Como nota Gombrich, entretanto, o desenvolvimento da caricatura no século XVIII não se deve apenas a essas influências. Na Inglaterra por exemplo, já havia, desde a Reforma, uma tradição de propaganda política através de peças gráficas. Já nesse momento, o tom grosseiro e o abuso, explica ele, começam a ser deixados para trás, e tanto na Inglaterra como na Holanda as estampas passam a investir no poder do riso. Embora não houvesse uso da caricatura nessas séries, alguns personagens são retratados em situações satíricas de forte conteúdo crítico. Na Holanda, um grupo liderado pelo gravador Romeyn de Hooghe (1645-1708) produziu inúmeras imagens, sobretudo em torno do soberano inglês William III.

Esse gênero de produção, associada à atividade panfletária característica da época, teve papel preponderante também no combate à ameaça do absolutismo francês. Em torno da figura de Luís XIV e de seus ministros, pode-se falar do surgimento na Holanda e na Inglaterra de uma primeira campanha de propaganda em que se utiliza o cartum.³⁴ Ainda assim, o Rei Sol não era representado de modo distorcido, mas protagonizando cenas satíricas. Seguindo as observações de Gombrich, essas gravuras eram pródigas em alusões e trocadilhos. Em exemplo citado pelo autor, Romeyn de Hooghe mostra Luiz XIV dirigindo a carruagem do

³² GOMBRICH, E. *Caricature*, 1940, versão eletrônica.

³³ FEATHER, W. *Masters of Caricature*, p. 40.

³⁴ Neste momento, o termo cartum – ou charge – ainda não tinha sido fixado com a acepção que o liga à caricatura. Portanto, somente neste caso, faremos referência ao termo empregado por Gombrich.

deus sol através do Zodíaco. Uma paródia gráfica de pintura realizada por um artista da corte de Versailles:

“O panfleto desmascara e ridiculariza as pretensões de sua adulação. Cansado e desgastado, ergue-se de muletas na carruagem quebrada dirigida por sua amante idosa, a “estrela vespertina,” Madame de Maintenon. O Leão e o Unicórnio esperam por ele, como se fosse uma presa certa.”³⁵

O tipo de alegoria política, prossegue o historiador da arte, já bastante popular no século XVII, continua a ser usado na linguagem do cartum. Entretanto, a técnica da caricatura não era aí aplicada, pois o objetivo não era a distorção ou exagero da aparência do rei. O cartum e a caricatura eram formas distintas de representação, sendo o primeiro um gênero jornalístico, e a segunda, uma expressão artística.

Uma importante transformação envolvendo os dois gêneros terá lugar a partir das experiências do pintor inglês William Hogarth, na primeira metade do século XVIII. Para Gombrich, se até o momento pôde-se aceitar a caricatura como uma novidade artística – no campo da pintura, bem entendido – agora o alcance da técnica antes destinada ao divertir e, até, envaidecer, nobres e artistas retratados, seria amplificado de modo inédito. A pintura de “assuntos morais” de Hogarth significará um novo patamar dentro do gênero, estabelecendo laços evidentes entre a caricatura e a literatura.

Em 1740, a inovação saída do ateliê dos Carracci aparece registrado nas *Mémoires D’Argenson*, como vocabulário específico das artes plásticas. Uma década depois, o neologismo *caricature* seria compulsado no *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, de Lacombe: “Termo de pintura ou de desenho pelo qual entende-se uma charge-retrato cujos defeitos naturais são aumentados de maneira tal que encontra-se a semelhança da pessoa que se pretendeu ridicularizar.”³⁶

O exagero e a deformação são constantes da definição tanto da caricatura quanto da charge, ao que soma-se, em geral, a intenção derrisória do autor em relação ao seu personagem ou assunto. No verbete da *Encyclopédie*, charge aparece assim definida por Diderot:

³⁵ GOMBRICH, E. *Caricature*.

³⁶ Apud DUPRAT, A.; DUPUY, P. Introduction. La caricature entre subversion et reaction. *Cahiers d’Histoire*, no. 75, 1999.

“É a representação, sobre tela ou papel, por meio de cores, de uma pessoa, ação, ou mais geralmente, um tema, na qual a verdade e a semelhança exatas são alteradas apenas pelo excesso do ridículo. A arte consiste em desmanchar o preconceito real ou de opinião já presente, e em levar pela expressão até o ponto de exagero no qual ainda se reconhece a coisa, e a partir do qual não seria reconhecida; é aí que a charge é a mais forte possível.”³⁷

A incorporação do termo aos compêndios sobre arte e, mais tarde, ao vernáculo, obedeceu a uma mesma definição, fundada quase exclusivamente na idéia de exagero.³⁸ Contudo, a abordagem fisiognômica foi o pré-requisito da invenção da caricatura e permitiu a exploração das características e das deformações na fisionomia humana. Tanto Annibale quanto Agostino Carracci investiram no estudo sistemático do corpo humano, no âmbito da tradição “científica”, conforme Albert Dürer e Leonardo da Vinci.³⁹

Por outro lado, a caricatura surgida no ateliê de Bolonha avançava numa direção descritiva, valorizando os tipos humanos e as cenas da vida real. Como assinala o historiador da arte Charles Dempsey, a fascinação pela caricatura, presente também no trabalho de Agostino Carracci, refletia a base filosófica em que se fundara a Escola:

“Não ha dúvida que Agostino, o erudito, preocupava-se apaixonadamente por distinções aristotélicas – um olho capaz de ver além de traços superficiais vai discernir que suas pinturas são construídas a partir de uma classificação sistemática de fenômenos da experiência invocando leis universais. Agostino foi um dos fundadores de uma Academia baseada nessas distinções.”⁴⁰

³⁷ DIDEROT, D. e D’ALEMBERT, J. *L’Encyclopédie*, versão eletrônica, 2002.

³⁸ Esses primeiros esboços de conceituação da arte antecedem em mais de um século a entrada do neologismo no léxico. No *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-1788), o termo é assim apresentado: “Caricatura, s.f., termo de pintura, tomado do italiano – charge e caricatura são sinônimos, e assim, um pleonasma, uma repetição da mesma idéia em duas palavras diferentes...” Em 1798, o Dicionário da Academia Francesa definia caricatura como sinônimo de charge: “... como termo de pintura, representação exagerada, imitação que excede, semelhança humorada. Tem o mesmo sentido que Caricatura – ver essa palavra. Charge, como termo de pintura, se diz também de uma figura na qual os defeitos são exagerados. Esse retrato foi pintado em charge. Diz-se por extensão e figurativamente em algumas artes imitativas.”

³⁹ Cf. PANOFSKY, E. “A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos, in *Significado das artes visuais*, pp. 89 –148.

⁴⁰ DEMPSEY, C. Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style, *apud* LE GOFF, R.. Art and the Viewer in 17th Century Italy: Agostino Carracci as Teacher. Seminário do Trinity College Oxford, versão eletrônica.

Em fins do século XVIII, a arte da caricatura já encontra-se amadurecida e é assim apreciada por Francis Grose, um “praticante” do gênero:

“A arte da caricatura é geralmente considerada um dom perigoso, mais próprio a tornar seu possuidor temido do que estimado; mas é certamente injusto condenar o abuso a que qualquer arte está sujeita, como argumento contra a própria arte. Para julgar com isenção o mérito dessa de que tencionamos falar, não devemos esquecer também que ela é um dos elementos da pintura satírica e que, como a poesia desse gênero, é talvez empregada com maior êxito em vingar a virtude e a dignidade ultrajadas, apontando os culpados ao público, único tribunal a que eles não podem fugir; e fazendo tremer à simples idéia de ver suas loucuras, seus vícios, expostos à ponta acerada do ridículo, aqueles mesmos que enfrentariam com desdém censuras atrozes.”⁴¹

⁴¹ GROSE, F. *Rules for drawing caricatures, with an Essay on Comic Painting*, Londres, 1788. Apud LIMA, H. *História da Caricatura no Brasil*, volume 1, pg. 5