



**RISO E VIOLÊNCIA NAS PRÁTICAS
ARTÍSTICAS DO DESENHO:
OS MECANISMOS DESVIANTES DA CARICATURA**

Mário Vitória

(Licenciado)

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em:

Prática e Teoria do Desenho

Professor Doutor Paulo Almeida

(Orientador)

PORTO, 2009

DEDICATÓRIA

Para a minha irmã Ana Carolina

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Paulo Almeida pela motivação, exigência e sobretudo pela reflexão teórica e prática dos conteúdos.

Ao Manuel Ferreira pela paciência e pela total disponibilidade para a discussão dos assuntos.

Aos meus pais e em especial à Joana Cruz, que considero ser a causa disto tudo.

RESUMO

RISO E VIOLÊNCIA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS DO DESENHO:

Os mecanismos desviantes da caricatura.

A presente dissertação discute os mecanismos subversivos da representação da caricatura. Explora de que forma o riso e o cômico se estabelecem como fenômenos de corrosão e crítica social através do desenho. Desenvolve ferramentas de análise das estratégias do humor quando associadas aos processos criativos do desenho. Analisa a natureza crítica e criativa da caricatura, assim como a sua eventual agressividade. Da relação que se estabelece entre o humor e o desenho apresenta-se um trabalho prático que esclarece as funções desta inclusão. Através da própria prática verificam-se mecanismos retóricos inerentes à representação da caricatura e ao uso de estratégias humorísticas.

PALAVRAS-CHAVE

Caricatura, Desenho, Humor, Desvio, Retórica, Violência.

ABSTRACT

LAUGHTER AND VIOLENCE IN THE ARTISTIC PRACTICES OF DRAWING:

The deviant mechanisms of caricature

This thesis discusses the subversive mechanisms of representative caricature. It explores the form in which laughter and comedy establish themselves as phenomena of corrosive and social criticism through drawing. It develops mechanisms for analysing the strategies of humour, when associated with the creative process of drawing. It analyses the creative and critical nature of caricature, as well as its eventual aggression. From the relation established between humour and drawing, a practical work is presented, which clarifies the function of this inclusivity. Through its very practicality, rhetorical mechanisms are demonstrated which are inherent in representation of caricature and in the use of humouristic strategies.

KEY WORDS

Caricature, Drawing, Humour, Deviation, Rhetoric, Violence.

ABREVIATURAS

Cap. – Capítulo

cat. exp. – Catálogo de exposição

cit. por – Citado por

cit. in – Citado em

Cf. – Confrontar, ver também, referir-se a

Consult. – Consultado

Coord. – Coordenador da obra

Dir. – Director da obra

Ed. – Editor, edição

[et al.] – (*et alii* – expressão latina) quando a obra pertence a mais de três autores.

Coloca-se depois do primeiro autor com maior evidência na obra

Ex. – Exemplo

Fig. – Figura

Ibidem – No mesmo lugar (ou seja, mesma obra e mesma página; se for a mesma obra mas não a mesma página, então é *op. cit.*, seguido da página)

op. cit – obra já citada anteriormente

p. – Página, plural pp.

ss. – Páginas que se seguem às referidas.

Trad. – Tradução

Vol. – Volume de uma obra em vários volumes

Sumário

DEDICATORIA	III
AGRADECIMENTOS	V
RESUMO	VII
ABSTRACT	IX
ABREVIATURAS	XI
SUMÁRIO	XIII
1 INTRODUÇÃO	1
1.1 Motivações	1
1.2 Interesse do tema	2
1.3 Metodologias	4
1.4 Objectivos	6
1.5 Conteúdos	8
2 ENTRE A DISCIPLINA E A INDISCIPLINA DO DESENHO	10
2.1 Generalidades	10
2.2 Diversidade da identidade do desenho	10
2.3 A disciplina do desenho e sua irresponsabilidade	15
2.4 Acerca da diversidade do riso	21
2.5 O risível como ferramenta crítica das práticas artísticas contemporâneas do desenho	25
2.6 Campo semântico do riso nas práticas artísticas contemporâneas do desenho	34
2.7 Conclusões parciais	41
3 A CARICATURA E AS SUAS REPRESENTAÇÕES	43
3.1 Generalidades	43
3.2 Caricatura como registo gráfico do humor	44
3.3 Os usos contemporâneos da caricatura nas práticas artísticas do desenho	50

3.4	Caricatura e Mimésis: imitação, diferença e poder	54
3.5	Caricatura: o sinistro da deformidade	62
3.6	Para além da deformação fisionómica: a caricatura dos mundos possíveis	67
3.7	A violência da imagem na caricatura	74
3.8	Conclusões Parciais	81
4	A RETÓRICA COMO MODELO INTERPRETATIVO DOS MECANISMOS CRIATIVOS DA CARICATURA	83
4.1	Generalidades	83
4.2	A retórica como metodologia de trabalho	84
4.2.1	A persuasão retórica na caricatura	84
4.2.2	Retórica da caricatura: Signo icónico e signo plástico	90
4.3	Conceitos operativos da retórica	95
4.3.1	Isotopia e alotopia	95
4.3.2	Nível percebido e nível concebido	97
4.3.3	Denotação e conotação	100
4.3.4	Plano sintagmático e plano paradigmático nas imagens da caricatura	105
4.3.5	Quatro operadores retóricos na caricatura ...	107
4.3.6	Modos retóricos da caricatura	113
4.3.7	Figuras da caricatura	118
4.3.7.1	Metáfora e caricatura	120
4.3.7.2	A alegoria na caricatura	123
4.3.7.3	Ironia e caricatura	128
4.4	Criatividade e caricatura	132
4.4.1	A caricatura como mapeamento e transformação de espaços conceptuais	132
4.4.2	O pensamento lateral do desenho da caricatura	135
4.5	Conclusões parciais	139

5 PROPOSTA EXPERIMENTAL E SUA ANÁLISE	142
5.1 Revisão das condições propostas	142
5.2 Análise do trabalho experimental desenvolvido a partir de um mapa de conceitos	144
5.2.1 Ensaaios de Mundos Possíveis num Cemitério Falso de Ossadas	144
5.2.2 Doces Escravos	148
5.2.3 Não passa de uma Brincadeira	154
5.2.4 Materiais de Lazer antes e depois de William Harnett	157
6 CONCLUSÕES FINAIS	159
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163
7.1 Monografias	163
7.2 Catálogos de exposições	167
7.3 Publicações em série	168
7.4 Dicionários e Enciclopédias	168
7.5 Documentos electrónicos	169
7.6 Normas Bibliográficas e Metodologias	169
8 ÍNDICE DE FIGURAS	170

1 INTRODUÇÃO

1.1 Motivações

A presente dissertação nasceu de um projecto motivado pela temática do brinquedo, como um recurso iconográfico do desenho.

Os primeiros investimentos deste projecto convocaram ao seu campo a sátira, a comédia e a caricatura, num ambiente ficcional que remete constantemente para um referente real. Interessa-me a ficção ligada ao mundo dos bonecos, dos autómatos, pelo campo de ideias que convoca: o lado fantoche, a criação de outras realidades através do jogo, a encenação, a ideia de máscara, e uma constante infiltração da ficção na realidade.

A partir da prática desenvolvida em torno destes temas surgiu a vontade de criar novas relações entre os objectos tridimensionais observados - bonecos de brincar - com o espaço real. Esta relação levou-me à ideia de diorama, onde se tornava evidente a implicação da maquete e do desenho num espaço comum. Entre o espaço da representação e o espaço do observador reforçou-se a ideia ficcional de uma acção que os bonecos realizavam, assim como a possibilidade de ela ser real.



Fig. 1 Mário Vitória, *Depois de Goya*, 2007.

A escolha do tema resultou de uma progressiva aproximação ao campo do humor e da caricatura. Os desenhos aproximaram-se deste campo pelos mesmos mecanismos que estão na origem do jogo das deformações, desvios e ficções em torno de um referente real. Os desvios protagonizados pelos desenhos apontavam para um mundo fictício que não perde os referentes da realidade, e por isso mesmo afirma-se possível.

Esta experiência prática motivou esta pesquisa sobre os mecanismos criativos subjacentes ao uso de estratégias satíricas e humorísticas manifestas na representação

caricatural. Assim, procedemos a uma revisão de obras e teorias paradigmáticas que se debruçaram sobre o mesmo tema, experimentando os mesmos conteúdos numa dimensão prática.

A presente dissertação surge da necessidade de abrir um parêntese ao trabalho pessoal desenvolvido em “*atelier*”. Um corpo teórico-prático, que me permite reflectir sobre ele retrospectivamente, ampliando a articulação dos seus princípios. Neste mesmo sentido, procuro perceber as coordenadas e a extensão que a representação caricatural, na sua dimensão satírica e humorística tem na produção artística contemporânea em geral, e no desenho em particular.

1.2 Interesse do tema

O tema desta tese relaciona-se com a análise dos processos do humor nas práticas artísticas do desenho, associados aos mecanismos criativos e retóricos da caricatura.

A propósito destes processos, Daniel Innerarity no seu ensaio «*A filosofia como uma das belas artes*» refere o seguinte: «*o riso parece exigir um dualismo que inverte a ordem, o salto inesperado de um contrário para o outro: do solene para o ridículo, do grosseiro para o exacto, do esforço para a descontração, da vitória para o fracasso. Sem dualismo não há contraste e sem contraste desaparece aquele deslize feliz que impele ao riso.*»¹. O humor convoca o desacerto, o equívoco, o erro, o contingente, o imprevisível, o acidental.

Neste sentido, o humor tem constituído para alguns artistas a ferramenta “ideal” do acto da criação. Assume-se muitas vezes como tentativa de dessacralizar a própria prática artística. Através dele o artista relativiza cânones e disciplinas possibilitando um certo distanciamento face a normas, introduzindo a dúvida através dos seus mecanismos subversivos.

Estes aspectos lançaram-nos a seguinte questão: Como é que estes aspectos fundamentais do humor se revêem nos processos das práticas artísticas, nomeadamente nas representações do desenho?

Entendemos o cómico e o humor como fenómenos que dão origem ao riso. Partimos do princípio de que todos eles constituem um campo de correcção, factor de ruptura e crítica social, uma estratégia de manipulação de imagens - de outro modo impossíveis de apresentar – que cria fricções com normas e paradigmas. É aqui que surge o interesse em verificar o contraste de forças que estão em jogo neste âmbito: ou seja, para além do riso, ou associado a ele, está a violência como seu contraponto.

¹ INNERARITY, Daniel – *A Filosofia como uma das Belas Artes*. Lisboa: Teorema, 1995, p. 141.

O desenho inventou e reencontrou o lado do cómico e do humor, superando modelos já conhecidos e instituídos, assumindo-se também como campo de ensaio de humor, nomeadamente através da caricatura - como são exemplo as caricaturas dos irmãos Carraci (fig. 18, cap. 3 e fig. 51, cap. 4) ou os desenhos de Goya (fig.26, cap.3 e fig. 44, cap. 4), entre outros. Como produzir uma imagem que se quer periférica, lateral, senão mesmo marginal, a partir do humor?

O campo da criação desde sempre encontrou possibilidades no palco do imaginário. A caricatura ampliou este palco através da exploração do carácter do indivíduo e da possibilidade dos exageros presentes na sua representação. Assentando na comparação cómica onde o desenho exprime semelhança/equivalência com o modelo. Com efeito a caricatura é o «espírito do desenho» como sugere Baudelaire². Assume-se espaço de irrisão através do seu poder crítico, distanciando-se de cânones. Era também por esta mesma razão que Bergson³, no seu ensaio sobre o riso, referia que a caricatura, pelo seu carácter cómico, deveria estar situada entre a arte e a vida. Não esquecendo que a caricatura (que se estende para além da acepção tradicional do exagero e da síntese fisionómica) é a evidência, o veículo, a manifestação de uma expressão e liberdade que encoraja o espírito crítico e criativo.

A caricatura é também um meio/ferramenta de imitação da realidade, com a especificidade do seu método ser assumidamente desviante. Como funciona a representação mimética da caricatura, já que esta se articula com a crítica e a denúncia, protagonizando desvios ao seu referente?

Apesar desse desvio surgir como uma alternativa a modelos tidos como paradigmáticos, reactualizando-os, pode também dar origem a um efeito atentatório. Até que ponto a vítima carregará consigo passivamente uma conotação pejorativa?

A pessoa ou motivo que foi alvo da representação carregará consigo uma nova “deformidade” que não se insere na sua expectativa, mas sim na expectativa daquele que ri e daquele que fez rir. Interessa, neste sentido, reflectir acerca da dimensão da imitação da caricatura, como funciona: será ela uma dimensão da violência? Ou seja, apesar do seu espírito crítico e criativo, será a agressividade uma eventualidade do humor (do qual o riso é manifestação)?

O campo destas perguntas aponta para os limites do nosso tema e para o interesse da sua reflexão. «Riso e violência nas praticas artísticas do desenho: os mecanismos da caricatura» – é um título que procura ser explícito quanto ao campo

² Cf., BAUDELAIRE, Charles – *Da Essência do Riso*. Almada: Íman Edições, 2001.

³ BERGSON, Henri – *O Riso: ensaio sobre o significado do cómico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

onde se insere a dissertação. Sugere à partida uma ligação entre o riso e o desenho, tendo a caricatura como estratégia do ensaio do humor, assim como, a sua eventual violência. Não se trata de fazer uma genealogia da caricatura⁴, nem abordar o problema do ponto de vista psicológico⁵. Ainda que aspectos da história e da consolidação da caricatura como um campo autónomo, assim como a sua dimensão psicológica, sejam focados sempre que permitam clarificar o problema da representação.

O presente trabalho não pretende delimitar o que é verdadeiramente um desenho cómico ou humorístico, mas dentro desses campos procura perceber quais os mecanismos que actuam, para que a imagem se constitua num elemento coercivo que incita a uma reacção no sujeito fazendo o mesmo rir, ou o seu reverso, ou seja, um efeito contrário que nos guia à violência.

O principal interesse reside, como se referiu no princípio do apartado, em tornar explícitos os mecanismos da representação que estão na origem da caricatura e em explicar os seus usos nas práticas artísticas do desenho.

1.3 Metodologias

Quando Yve-Alain Bois, na introdução de «*Painting as Model*»⁶, expõe os princípios para uma prática de análise centrada na investigação de um objecto artístico, alerta para o facto de que a teoria deve estabelecer uma relação de reciprocidade com o objecto de estudo. Seguindo o princípio de Roland Barthes, Yve-Alain Bois que a teoria não pode ser entendida como uma cápsula prévia e neutra, mas que deve ser elaborada ou apropriada de acordo com as exigências específicas do objecto. É a resistência ou a permeabilidade deste à análise que determina a eficácia da própria teoria. Este «*Princípio casuístico*» coloca o conhecimento num fluxo, onde ideias antigas podem ser reelaboradas. O conhecimento assume-se pela pertinência da natureza do objecto, promovendo as ligações dos diversos saberes e a própria metodologia de análise. Este

⁴ Como são exemplo as obras: WRIGHT, Thomas – *Storia della Caricature e del Grottesco*. Lecce: Argo, 1994; HOFFMANN, Werner – *La Caricatura da Leonardo a Picasso*. Vicenza: Angelo Colla Editore, 2006; EDWARD, Lucie-Smith – *The Art of Caricature*. London: Orbis Publishing Ltd, 1981; BORNEMANN, Bernd; ROY, Claud; SEARLE, Ronald – *La Caricature: art et manifest du XXVI siècle à nos jours*. Paris: Ed. Skira, 1974.; entre outras.

⁵ KRIS, Ernst - *Psicanálise da Arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968, p. 143. Ver também, The Principles of Caricature, British Journal of Medical Psychology, Vol. 17, 1938. Disponível em [www.gombrich.co.uk/papers & articles/](http://www.gombrich.co.uk/papers&articles/) [consultado em 27/11/2007].

⁶ BOIS, Yve-Alain – *Painting as Model*. Cambridge: The MIT Press, 1990. p. XI-XXX.

facto é assumido na presente tese. Aliás a ligação a diversos saberes – a história, a psicologia da percepção, retórica da imagem, heurística - reflecte-se na necessidade de encontrar metodologias de análise adequadas ao tema em questão. Como, para quê, com que ferramentas, se analisam os mecanismos do humor numa imagem ou numa prática artística? Qual o método de análise de um fenómeno que é corrosivo, indisciplinado, assente aparentemente, no não-método, na inadequação entre o esperado e o percebido, entre a norma e o desvio?

Existem três razões principais que justificam a nossa metodologia. A primeira relaciona-se com a psicologia da percepção; refere-se à capacidade da caricatura em associar diferentes signos visuais num mesmo enunciado, elevando-os a uma nova ordem; uma eficácia de comunicação articulada com a síntese e a economia de traços que o seu desenho desviante comporta. A segunda surge da necessidade em encontrar momentos na história que reafirmam as especificidades da caricatura, os seus usos e funções nas práticas artísticas. A terceira relaciona-se com a necessidade de uma metalinguagem. Sendo a retórica uma “disciplina da persuasão”, que seduz, persuade e comunica ideias para as quais ainda não existem signos ou imagens associadas, tentamos perceber de que modo os mecanismos retóricos permitem clarificar as opções de representação da caricatura, mostrando os mecanismos criativos que lhe são subjacentes.

Como referimos, a metodologia da dissertação não procura uma genealogia do cruzamento onde o humor e o desenho se encontram, mas antes **possibilitar uma exposição dos sistemas de representação que estão nesse cruzamento**. Neste sentido, focamos trabalhos de artistas contemporâneos, paradigmáticos, fundamentalmente baseados no desenho, para compreender os processos criativos inerentes ao humor. Contudo, citaremos autores fora do quadro temporal do trabalho sempre que permitam clarificar os assuntos tratados.

Falamos essencialmente da indisciplina do desenho e da sua manifestação através dos desvios e jogos de contrastes que o fenómeno do humor implica, de modo a estabelecer o ponto de partida para a reflexão dos mecanismos da Caricatura. Encaramos o pensamento lateral de Edward Bono como imprescindível à análise do nosso fenómeno. Refere o autor que a anedota é «*a maneira mais eficaz de transmitir a ideia de pensamento lateral (...) uma súbita mudança de significado constitui a base do humor.*»⁷. Analisaremos como este pensamento percorre a intenção criativa da caricatura e se liga aos operadores retóricos da caricatura – acumulação, supressão,

⁷ BONO, Edward De – *O Pensamento Lateral*. Cascais: Pergaminho, 2005. p.22 e p. 42.

permutação ou substituição – que são ferramentas heurísticas, utilizadas para gerar e comunicar novas ideias.

Por outro lado, falar de jogo, desvio e inversão de sentido é convocar a “teoria geral dos desvios”, ou a ciência dos desvios que é a retórica. A nossa apropriação da retórica visual como lente para analisar a representação caricatural parte dos estudos do Grupo μ , em concreto do «Tratado do signo visual», publicado originalmente em 1992. Na sua definição: «a retórica é a ciência dos enunciados alotópicos ou desviantes»⁸. A retórica é assumida como uma prática (discursiva, mas também visual) que põe em crise um conhecimento adquirido (é a ciência dos enunciados nebulosos, como dizia Umberto Eco). Quando o trabalho se refere à disciplina da retórica e aos seus processos, coincidentes em muitos aspectos com os processos criativos analisados pela heurística, mostraremos como esta ferramenta de persuasão e argumentação se integra na linguagem da caricatura.

Como “detonador” mas também “sismógrafo” de muitas destas questões, a prática experimental que integra a presente dissertação, é assumida como campo de verificação activa dos pressupostos estudados. Servirá para testar conceitos que decorreram da formação do corpo teórico. Revendo as componentes ligadas à caricatura: desenho, humor, desvio, transformação e equivalência. Explora a ambiguidade semântica dos enunciados, em que a sua aparente inadequação acaba por se assumir reveladora à mensagem que procuram transmitir.

1.4 Objectivos

Com este estudo pretendemos reflectir acerca de desenhos que assumem como sua característica mais evidente o humor.

Mostrar que o problema da caricatura é mais amplo do que a deformação fisionómica, ao assumir que a mesma é um mecanismo subversivo que põe em causa os paradigmas da representação.

Mostrar que os mecanismos de representação, quando estão comprometidos com a natureza corrosiva do humor tornam evidentes os mecanismos criativos que estiveram na sua origem,

Mostrar também que existe um limite subtil entre o riso e a violência, através da caricatura enquanto desenho revestido de componente risível e de agressividade.

⁸ GRUPO μ – *Tratado del Signo Visual*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 263.

Através dos casos de estudos enunciados, colocados em reflexão, juntamente com a prática experimental, procura-se analisar e esclarecer a potência que é o desvio ao desenhar. Procuramos de igual modo, perceber as estruturas que levam à concretização de um desvio na imagem, e os efeitos que esse desvio provoca.

Procuramos mostrar que o pensamento lateral da caricatura poderá ser um desvio imprescindível a normas estabelecidas. Mostramos a problemática das semelhanças que o fenómeno da caricatura coloca em jogo, reflectindo acerca das possibilidades por si propostas, nomeadamente a acção que confunde o real com a ficção. E, neste sentido, como e porquê, uma imagem se torna violenta quando foi elaborada para fazer rir?

Procura-se mostrar que o desenho, através do fenómeno da caricatura, reconhece o poder da subversão crítica que destabiliza regras, representando irreverência face à autoridade de uma convenção ou norma social. Tal como Carol Becker refere ao longo da obra *«A imaginação subversiva: artistas, sociedade e responsabilidade social»* acreditamos de igual modo que *«a arte tornou-se facilmente objecto de raiva e confrontação»*⁹. Apesar desta tese mostrar o catalisador que é o riso, também relata um certo “idealismo” que percorre o fenómeno crítico e transformativo do humor, que poderá gerar violência.

Na identificação dos fenómenos desviantes da caricatura lidos, criados e experimentados através da disciplina da retórica, pretendemos fornecer uma hipótese de aproximação ao campo das práticas artísticas contemporâneas do desenho, quer na sua leitura quer na sua experimentação. Pretendemos de forma geral clarificar “o estado da questão” humorística nas práticas artísticas contemporâneas, nomeadamente o recurso que se faz do discurso da caricatura.

Em suma, podemos referir que a dissertação encontra três objectivos principais, dois de ordem analítica e um de ordem metodológica:

- 1) Perceber a dinâmica inerente aos mecanismos da caricatura.
- 2) Rastrear o campo onde o riso e o desenho confluem como práticas artísticas
- 3) Propor, desenvolver, aplicar ferramentas de análise perante desenhos construídos sob princípios humorísticos.

⁹ BECKER, Carol – *Introduction Presenting the Problem*, 1993. In BECKER, Carol [et al.] – *The subversive imagination: artists, society, and social responsibility*. Carol Becker Ed., New York: Routledge, 1994, p XII.

1.5 Conteúdos

Sobre os conteúdos da tese apresentamos os seguintes pontos, que correspondem à sua estrutura:

- 1 Expõe definições sobre a caricatura e o humor,
- 2 Analisa alguns dos processos de emergência da caricatura,
- 3 Centra os problemas perceptivos que estão na sua origem
- 4 Analisa a dimensão retórica da caricatura (o sentido que o desvio produz)
- 5 Devolve a teoria à prática, com desenvolvimentos experimentais.

Assim, a presente dissertação divide-se em quatro partes fundamentais. A primeira parte corresponde ao 2º capítulo, que se prolonga a partir da introdução. Procura-se sinalizar o campo onde o desenho se confronta com a irreverência e a impertinência da própria prática. Reflectimos acerca dos seus nomes, mostrando a relação da sua natureza disciplinar com a sua face indisciplinada, num espaço de reformulação que nos permite entrar no campo das associações com o humor. Pretendemos mostrar com este capítulo que as especificidades do desenho ligam-se facilmente aos pressupostos do cómico, partilham de uma mesma irreverência e autonomia face a outros sistemas.

A segunda parte da dissertação corresponde ao 3º capítulo. Aqui analisaremos de forma exaustiva as definições que autonomizam o campo da caricatura, focando as suas faculdades no panorama do humor nas práticas artísticas. Mostramos neste capítulo como a caricatura corresponde a um impulso que se traduz pela conciliação de ideias irreconciliáveis, e como este impulso é a base da sua emergência nas práticas artísticas do desenho.

Mostramos também a relação entre a caricatura e a mimésis, numa transformação que prevê a correcção de algo, através da imitação e da diferença. Baseamo-nos nos estudos de Ernst Kris sobre caricatura, redigidos em colaboração com E. H. Gombrich, presentes na obra «*Psicanálise da Arte*»¹⁰. Seguindo Gombrich, problematizamos ainda o trabalho das semelhanças da caricatura, analisando o caso particular da caricatura do rei Luís Filipe desenhada por Philipon (fig. 25, cap. 3).

É na sequência deste “trabalho das semelhanças” que a interpenetração entre o riso e a violência se situam. Pretendemos analisar os efeitos da caricatura e do riso que provocam mal-estar naquele que foi alvo de “carga”. O emissor reveste-se de “um

¹⁰ Cf., KRIS, Ernst – *Ibidem*.

impulso para confessar”, naquela relação de comunicação. O desconforto do receptor (alvo satirizado) choca com o prazer do emissor, uma ambiguidade que está nas raízes dos processos da experiência cômica. Falaremos ainda da imagem enquanto instrumento de “poder” sobre o Homem, que pode guiar-nos ao índice de violência.

O 4º capítulo corresponderá à terceira parte da dissertação. Propõe um conjunto de ferramentas analíticas, concebidas sobretudo a partir da retórica da imagem e da heurística, que permitam, por um lado, centrar os processos criativos que estão na origem da representação caricatural, por outro lado, compreender as suas consequências perceptivas e semânticas.

Os estudos do Grupo μ presentes na obra «*Tratado del Signo Visual*» serão pertinentes para discutir o âmbito das transformações que se operam no acto da criação. Serão pertinentes para perceber os desvios no momento da sua leitura e concepção.

A quarta parte da dissertação corresponde ao 5º capítulo. Mostramos trabalhos realizados em ambiente de “*atelier*” experimental, onde se testou, a partir de um conhecimento directo dos processos de produção, a operatividade dos conceitos teorizados.

2 ENTRE A DISCIPLINA E A INDISCIPLINA DO DESENHO

2.1 Generalidades

Neste capítulo procuramos focar a irreverência da natureza do desenho, a sua faceta “irresponsável” perante nomes e códigos estabelecidos.

Afirmamos que o desenho é uma forma de trânsito entre pensamento e acto, que implica uma disciplina particular com capacidade de invenção e restauro de programas tidos como concluídos e fixos¹. Ao afirmar a “irresponsabilidade” ou “indisciplina”² como características, falamos de uma posição dinâmica dentro da sua própria estrutura sendo que a experiência do desenho abre portas à sua própria afirmação como um “campo de possibilidades”.

Ao convocar conceitos do desenho como “arrependimento” e “variante”, procuramos esclarecer a relação “conflituosa” que o desenho estabelece na sua relação entre norma e desvio. Uma disciplina que promove o seu próprio espaço indisciplinado colocando em crise as imagens, reactualizando processos e conhecimentos.

Partindo do “**campo de possibilidades**” anunciado pelo desenho, encontraremos portas abertas para a atracção do campo do humor. Apontamos a diversidade das características em ambos os campos encontrando pontos de contacto. Não cabe ao presente trabalho discutir os limites de qualquer manifestação artística considerada “desenho” por proximidade ou afastamento a determinadas categorias instituídas. A nossa reflexão parte da problemática que anuncia a especificidade cognitiva dessa disciplina relativamente à prática do humor, de modo a perceber como este poderá interferir de forma determinante na sua identidade criativa.

2.2 Diversidade da identidade do desenho

Alberti no seu tratado «*De Pictura*» (1435), considerado a expressão teórica do *Quattrocento* italiano, afirma a importância do papel do desenho de uma forma particular. Ali propôs-se a liberdade do gesto criador do desenho, ao colocá-lo no espaço dedicado às Artes Liberais. Atendendo a Ghiberti e à sua obra «*I Commentarii*» (1447), sabemos de igual modo que este apelou ao sentido de liberdade, encarando-o como a fundação da arte. O desenho a partir daqui estaria associado à filosofia, medicina, astrologia, ou seja aos demais ramos de conhecimento presentes na classe das artes liberais. A sua oficina era agora outra. A sua utilidade prática e fantasiosa

¹ Desenho enquanto processo/técnica/invenção de revitalizar imagens.

² «*Competência para por em questão as razões e os sentidos da sua própria prática*» BISMARCK, Mário – *Da aprendizagem do desenho*. Aula 7 do seminário Teoria e História do Desenho, Mestrado em Prática e Teoria do desenho, Porto: Faculdade de Belas artes da Universidade do Porto. 2007.

construía uma disciplina com vocação pedagógica, convocando a si os diferentes ramos do conhecimento.

Vasari referiu que o desenho na aplicação dos seus atributos intelectuais expressava o seu engenho (expondo o génio). Já o mesmo referia que o desenho «*é o pai das três artes nossas, a Arquitectura, a Escultura e a Pintura (...) é expressão e declaração manifestada do conceito formado na mente, de algo que alguém imaginou e construiu na mente.*»³

Vasari utilizou no seu vocabulário a palavra italiana “*disegno*” que traduzia a acção e disciplina de recuperar uma tradição. “*Disegno*” era por assim dizer uma disciplina caracterizada por uma capacidade de “resgate”, com a finalidade de clarificar, gerir e criar. Vítor Silva relata-nos este papel do “*disegno*” renascentista numa época em que se tenta organizar um passado, «*um tempo dividido entre a eleição e o recalçamento das imagens do passado e lugar de imaginação (...) a polaridade do termo “disegno” põe assim em movimento a relação existente entre o passado e o futuro, entre a morte e a ressurreição, entre a memória e esquecimento, entre mimésis e figura, entre imagem e ideia.*»⁴

Compreendemos na formação do desenho enquanto disciplina que este era uma ferramenta imprescindível ao campo dos diversos saberes. Sobre este aspecto, Pedro Paixão refere que a ideia disciplinada e cognitiva presente no desenho surge de valores antecedentes ao Renascimento, «*durante o Ducento e o início do Trecento, torna-se evidente quanto ao desenho e as suas implicações teóricas estão aí já enraizadas*»⁵. Assim, as práticas teóricas da disciplina “*disegno*” anunciadas por Alberti e Ghiberti no *Quattrocento* são entendidas sob o debate intelectual em torno dos princípios neoplatónicos que caracterizam o pensamento renascentista, mas também os de Aristóteles, sobretudo presentes na sua obra «*De Anima*».

As categorias do “inteligível” e do “pensável” ali referidas, atraem os princípios característicos ao desenho, nomeadamente a sua “imaterialidade”. Sobre esta “ligação” do desenho, Pedro Paixão cita Alberti «*não contem [o desenho] em si nada que dependa do material*»⁶. Nesta abertura platónica e aristotélica existe a possibilidade de percebermos o facto dos teóricos renascentistas terem anunciado o desenho enquanto **disciplina do pensamento**, que está para além da matéria, acontecendo primeiro no intelecto.

3 VASARI, cit in SCIOLLA, Gianni Carlo [et al.] – *Drawing: Forms, Technics, Meanings*. Instituto Bancário San Paolo di Torino, Torino: Amilcare Pizzi Editore, 1991.p. 12.

4 SILVA, Vítor – *Disegno e Desenho: Dantes e Agora*. In PSIAX, N^o1, 2002, p.21.

5 PAIXÃO, Pedro – *Desenho: a transparência dos signos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p.47.

6 ALBERTI, L.B – *L'Architettura*, p. 19-21. cit. por PAIXÃO, Pedro – *ibidem*.

Acerca da disciplina do “*disegno*” podemos anunciar as características específicas encontradas pelo autor maneirista Frederico Zuccari, nas suas considerações presentes na obra «*L’Idea de Pittori, Scultori et Architetti*» (1607). O autor aproxima a designação do “*disegno*” à criação de Deus, uma etimologia associada ao próprio nome de Deus: *di-segn-o = Segno di dio in noi*⁷. Zuccari propôs duas estruturas ao desenho: “*disegno interno*” e “*disegno externo*”. Foi por esta mesma razão que Pedro Paixão reafirmou a obra «*De Anima*» de Aristóteles influente ao programa da disciplina do desenho, no domínio da questão do intelecto. Com Zuccari podemos, de modo sucinto, caracterizar a disciplina do desenho do seguinte modo: **Atributo e virtude que traz benefícios ao homem; parte integrante da inteligência humana, expressão de todas as outras formas de conhecimento, que permite elaborar conceitos no intelecto através de uma artificialidade, alimento de toda a teoria e prática**⁸. Estes atributos anunciados permitem-nos perceber a complexidade que envolvia a prática e teoria do **desenho enquanto disciplina**⁹.

Mas, se a identificação e formação da sua natureza apontou para uma disciplina, devemos também reafirmar que na sua articulação apontou também para um espaço de irresponsabilidade. Um rigor descomprometido com os demais saberes aos quais presta auxílio, se assim o quisermos entender. A individualidade do artista, a criatividade e fantasia sugeriram caminhos periféricos à sua intelectualidade e usos.

A palavra “*disegno*” e as suas características mudaram radicalmente no decorrer do tempo. As actuais formas de educação, tecnologias e mesmo a economia, criaram um panorama de novas exigências. Por via deste argumento, reflectimos muitas vezes em “moda, ilusão, camuflagem” à hora de observar as práticas artísticas contemporâneas nos usos que fazem do desenho. Apesar disto, trabalhos de muitos artistas contemporâneos procuram uma reestruturação da sua própria época dentro dos seus excessos (limites e caos que lemos em Gilles Lipovetsky¹⁰), através das

7 Signo de deus em nós. O anagrama relata como deus coloca a ideia em nós. Como refere Pedro Paixão, uma procura etimológica sob premissas teológicas. Por analogia ao divino, à união entre o pai e filho é-nos dado a entender a utilidade e importância que o desenho detinha.

8 Cf. ZUCCARI, Frederico, cit. por PANOFKY – *Idea; contribución a la historia de la teoria del arte*. Paris: Gallimard, 1989, p. 79.

9 «*Disciplina, lat. disciplina, possui o sentido de assunção ou submissão a regras, desde a raiz indoeuropeia dek-, tomar, aceitar, onde se abre um campo familiar interessante: docência, lat. docere, ensinar, onde encontramos também dócil, doutor, doutrina, ducho e documento.*» COPÓN, Miguel – *Las palabras del dibujo: sobre el pensar gráfico*. In MOLINA, José; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel - *Los nombres del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 481.

10 Na obra «*A era do vazio*», Gilles Lipovetsky relata de modo idêntico as transformações sentidas no nosso mundo quotidiano. Diz-nos que o tempo presente se caracteriza pela flexibilidade facilitista com que se reveste a vida, «toda a vida das sociedades contemporâneas é doravante governada por uma nova estratégia que destrona o primado das

especificidades e funções do desenho. Neste sentido, cabe-nos reflectir no plano da contingência que uma nova cultura e tempo trouxeram ao desenho. Se este se aproxima de imperativos tecnológicos de moda ou mesmo de ilusões económicas, implica também reconhecer que o seu conhecimento faz parte de relações inevitáveis com a cultura em que se insere (preparando o seu renascimento, desenvolvimento, morte ou mesmo ressurreição).

O Homem tem a necessidade constante de reequacionar a sua referência da realidade. Podemos entender o constante recurso à ferramenta do desenho nesta procura. Apropriando, aproximando e afastando-se de regras e convenções, ainda que dotada de incertezas, erros e equívocos, a vontade interpretativa do desenho continua a ser imprescindível e útil aos demais saberes. Sobre este aspecto Manfredo Massironi diz-nos que é evidente a «*variedade de processos mentais que o instrumento do desenho [se] consegue adaptar*»¹¹, sobretudo num momento em que dispomos de recursos ampliados pelas várias disciplinas do conhecimento. **O desenho continua a ser a disciplina da descoberta, do ponderar e do reformular.**

Sobre isto, Molina refere que «*a história do desenho é em grande parte a história dos seus nomes e da evolução das estruturas onde as organizamos, ambos os aspectos são determinantes no estabelecimento do seu sentido*»¹². Podemos citar ainda Vítor Silva: «*A técnica sonhada pelo desenho soube capturar a destreza manual e o pensamento, a matéria e a maneira de o fazer, com os modos de ver, de relacionar e de articular a cultura visual e o anacronismo existencial de cada época.*»¹³. As transformações e oscilações que estes textos indicam, autorizam-nos a assinalar que a diversidade artística contemporânea do desenho, é ela própria uma abertura a sistemas de uma experimentação alargada, incapazes de se circunscreverem a um programa fixo.

Com o desenho fazemos previsões e simulamos *a priori* os passos do futuro. Sendo uma ferramenta, quem a ele recorre sabe que será útil a sua experiência à hora de iluminar, circunscrever e delinear determinado problema. O desenho surge no esforço que se caracteriza pelo cálculo, raciocínio e experiência que integra um determinado pensamento. Neste sentido, «*o desenho é o desejo de se querer imaginar aquilo que ainda não é, é um designar, ele já existe na “deliberação secreta do entendimento” como esse desejo ele é a vontade de criar a própria criação*»¹⁴. Tendo o

relações de produção em proveito de uma apoteose das relações de sedução» LIPOVETSKY, Gilles – *A era do Vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1983, p. 17.

11 MASSIRONI, Manfredo – *Ver pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 19.

12 MOLINA, Juan José Gómez – *Las palabras y los nombres*. In MOLINA, José; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel – *Los nombres del Dibujo – op. cit.*, p.14.

13 SILVA, Vítor – *Disegno e Desenho: Dantes e Agora*. op. cit., p. 22.

14 ARAUJO, Renata; RIBEIRO, Ana Isabel; RIBEIRO, Rogério – *O Desejo do Desenho (cat. exp.)*. Almada: Casa da Cerca Centro de Arte Contemporânea Câmara municipal de Almada, 1995, p. 13.

desenho sido manuseado como método ou como fim em si mesmo, existe uma perplexidade permanente na sua disciplina, um contínuo sentimento de busca e de compreensão. Sendo que este é o sentido pelo qual entendemos o desenho como: **um estado de reformulação constante dos seus próprios discursos.**

As considerações de José Molina em relação ao desenho contemporâneo lembram as de Alberti referidas anteriormente: «*O desenho não representa o visível mas aquilo que acha visível no invisível*»¹⁵. Um exemplo claro desta reformulação do discurso pode ser rastreado na década de 60 em que se celebraram questões de auto-referência na arte, problematizando-se a legitimidade de cada *medium* artístico. A potência do desenho foi um *medium* privilegiado e frequentemente utilizado para desenvolver tal tarefa¹⁶. A sua natureza voltou a apontar sobretudo para a importância da “ideia”, do “engendrar”, do “planejar” e do “cartografar”. Assumindo-se como o meio imprescindível, nomeadamente pelas correntes da arte conceptual comprometidas com estas atitudes – esta reformulação é evidente na declaração de Bruce Nauman “desenhar é equivalente a pensar”. **O desenho é fugaz, produto e constituinte do próprio pensamento.**

Perante excessos que caracterizam o mundo contemporâneo, num permanente estado de reformulação de discursos, as práticas artísticas contemporâneas continuam a experimentar o fenómeno do desenho, testando e afirmando os limites da sua própria “ciência”.

O desenho manuseia-se, serve e serve-se a ele próprio de diferentes maneiras. Por isso mesmo, é disciplina e pensamento em construção constante, cabendo nas necessidades de cada um que a ele recorre. Como refere Manfredo Massironi, não existe «*disciplina cultural que não faça sistematicamente uso (ou não tenha feito uso numa ocasião qualquer) deste instrumento; e que, num contínuo e prolongado convívio com este não seja dela o impulso de definir a modalidade de realização mais conforme às suas exigências*»¹⁷

O discurso do desenho não é exclusivo da arte¹⁸, destaca-se com o polivalente que contamina e deixa-se contaminar pelas ciências e disciplinas que o rodeiam. Ele é discernimento acerca do sujeito do mundo interior ao mundo exterior. E neste sentido,

15 MOLINA, Juan José Gómez – *Las palabras y los nombres*. In MOLINA, José; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel – *Los nombres del Dibujo*, op.cit., p. 16.

16 HOPTMAN, Laura [et al.] – *Drawing Now: eight propositions (cat. exp.)*. New York: Museum of Modern Art, 2002, p. 11.

17 MASSIRONI, Manfredo – op.cit., p. 15.

18 «Arte que pode ter de tudo até mesmo nada a ver com arte» como referia Le Corbusier. Cit. por BISMARCK, Mário – *Da ideia do Desenho*. Aula 1 do seminário Teoria e História do Desenho, Mestrado em Prática e teoria do desenho, Porto: Faculdade de Belas artes da Universidade do Porto. 2007.

o seu pensamento gráfico instaura e supera os seus próprios nomes e especulações que ele mesmo propõe no decorrer dos tempos.

2.3 A disciplina do desenho e a sua irresponsabilidade

O desenho anuncia a sua disciplina recorrendo a termos que derivam de campos normativos, no entanto as suas aplicações e a própria prática originam mecanismos de impertinência, desvio e indisciplina.

Podemos entender o desenho como um campo de especulação e liberdade da realidade. Esta especulação acontece dentro do seu próprio campo, como refere José Molina: «*Parodicamente actua como modelo do processo da sua acção*»¹⁹.

Quando nos referimos à “irresponsabilidade” do desenho, falamos de uma disciplina que cria dentro de si própria um espaço desviante perante normas, regras e códigos. Queremos com isto dizer que o desenho enquanto disciplina de “abertura” e “restauração”, prevê a constante correcção e alteração dos seus modos de ver e fazer a realidade.

Algumas das suas estratégias são indicadores de que o desenho sempre foi disciplina e ruptura através da sua acção. As noções do desenho, «**arrependimento**» e «**variante**» são exemplo desta “dicotomia”: **o desenho é norma e desvio a partir da sua própria disciplina.**

A noção de arrependimento deriva da palavra italiana «*pentimento*». Esta taxionomia do desenho parte de noções de natureza normativa que encontra origem em acepções teológicas de «*arrependimento*», «*contrição*», sentimento de «*humilhação perante uma falta*»²⁰. Do modo idêntico referiu Mário Bismark: «*A palavra está directamente conotada com a acção de arrependimento, de remorso, de culpa ela também abre o seu espaço semântico para o “pendere”, isto é para o estado de estar pendente, suspenso e inseguro. Se a sua primeira conotação é negativa e moralista, remetendo para o remorso, para a culpa, mesmo para a penitência, resultado de uma falta, erro, pecado ou incompetência, o sentido trazido pelo pender reporta-nos por outro lado para o espaço da indecisão, da indefinição, da possibilidade.*»²¹

¹⁹ MOLINA, José (coord.) [et al.] – *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999. p.27.

²⁰ VIATTE, Françoise – *Tisser one corde de sable*. In VIATTE, Françoise [et al.] – *Repentirs*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991, p.31.

²¹ BISMARCK, Mário – *Pentimento, ou fazer e feito, ou o desenho “abs-ceno”, ou, talvez, o elogio do erro*. In PSIAX, N°6, Abril 2008, p.46.

A noção de “arrependimento” manifesta-se geralmente através do esboço – de *abbozzare*, ou desbastar. É um desenho “reactivo”, que reage com uma imagem, bifurcando-a. Através dele o artista escolhe quais dos traços representados devem permanecer para uma posterior pintura ou escultura. Na acepção de Francisco de Holanda, o despejo²² deveria ser o preceito imediatamente posterior ao primeiro pensamento. Subentende-se que esta primeira imagem que o artista regista está cheia de impurezas e imperfeições, e que é a tarefa do desenho pôr de parte tudo o que possa afectar uma imagem clara. No entanto esse campo de ensaio - manifestação das possíveis representações de um mesmo pensamento sobre uma mesma superfície - suscitou ao artista possibilidades resultantes da não-correcção. Foi neste sentido que Hubert Damish referiu que este fenómeno corresponde a uma «*confissão, algo exibicionista, e por vezes teatral de uma hesitação, de uma dúvida que seria necessário deixar ver*»²³.

Hubert Damish referiu que a própria disciplina do desenho dentro de uma tradição académica, colocou em crise as suas próprias prescrições. Neste sentido diz-nos que «*qualquer desvio em relação às regras que são aquelas do desenho “correcto” será encarado como um erro, e que pede, como tal para ser corrigido. Mas aí é quando tudo é permitido.*»²⁴.

O ensaio e a encenação de erros traduzem a «*aceitação do desenho em não esconder as suas alterações, em comportar e figurar no mesmo espaço, o elenco das várias possibilidades em aberto.*»²⁵. Neste sentido o contorno que delimita as formas, que Alberti considerava ser a grande função do desenho, acabou por perder «*nitidez, continuidade, unidade, e se deixa mover pela indecisão, senão mesmo ao movimento das formas*»²⁶, abrindo-se ao campo da **possibilidade inventiva a partir das novas relações entre o referente e a sua própria representação.**

Podemos associar este «*movimento das formas*» aos desenhos de Leonardo Da Vinci realizados como estudos para a *Virgem e Santa Ana* (fig. 2) - que quebram com a «*linha segura e infalível*» do «*delineamento perfeito*»²⁷ exigidos então pelas práticas

²² HOLANDA, Francisco – *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angel González García. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. pp. 76 - 77.

²³ Ainda a este propósito, Damish refere que a noção de arrependimento e a leitura das suas funções pode revelar-se útil ao entendimento do desenho moderno e contemporâneo. DAMISCH, Hubert – *Mémoire du support, Mémoire de la lign*. In VIATTE, Françoise [et al.] – *Repentirs*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991, p.51.

²⁴ DAMISCH, Hubert – *Ibidem*.

²⁵ BISMARCK, Mário – *Pentimento, ou fazer e feito, ou o desenho “abs-ceno”, ou, talvez, o elogio do erro*. op. cit., p. 49.

²⁶ DAMISCH, Hubert – op.cit., p.53.

²⁷ GOMBRICH, E. H – *Norma y Forma*. Madrid: Debate, 2000, p.58.

“acadêmicas”. O desenho torna-se confuso no encadeamento e sobreposição de linhas. Deste exagero, Leonardo escolhe posteriormente no verso da folha, as linhas que mais agradam ao seu objectivo.

Este desenho permite-nos introduzir outro conceito implicado com a ideia de desvio e regra dentro da disciplina do desenho: a «*variante*».

Na investigação realizada em torno desta noção e das suas ramificações, Lizzie Boubli refere que a noção de variante surge associada ao campo do desenho no decorrer do séc. XV, mas foi sobretudo no séc. XVI que se tornou um «*instrumento de conhecimento e alcançou um espaço de eleição dentro do disegno (desenho)*»²⁸.

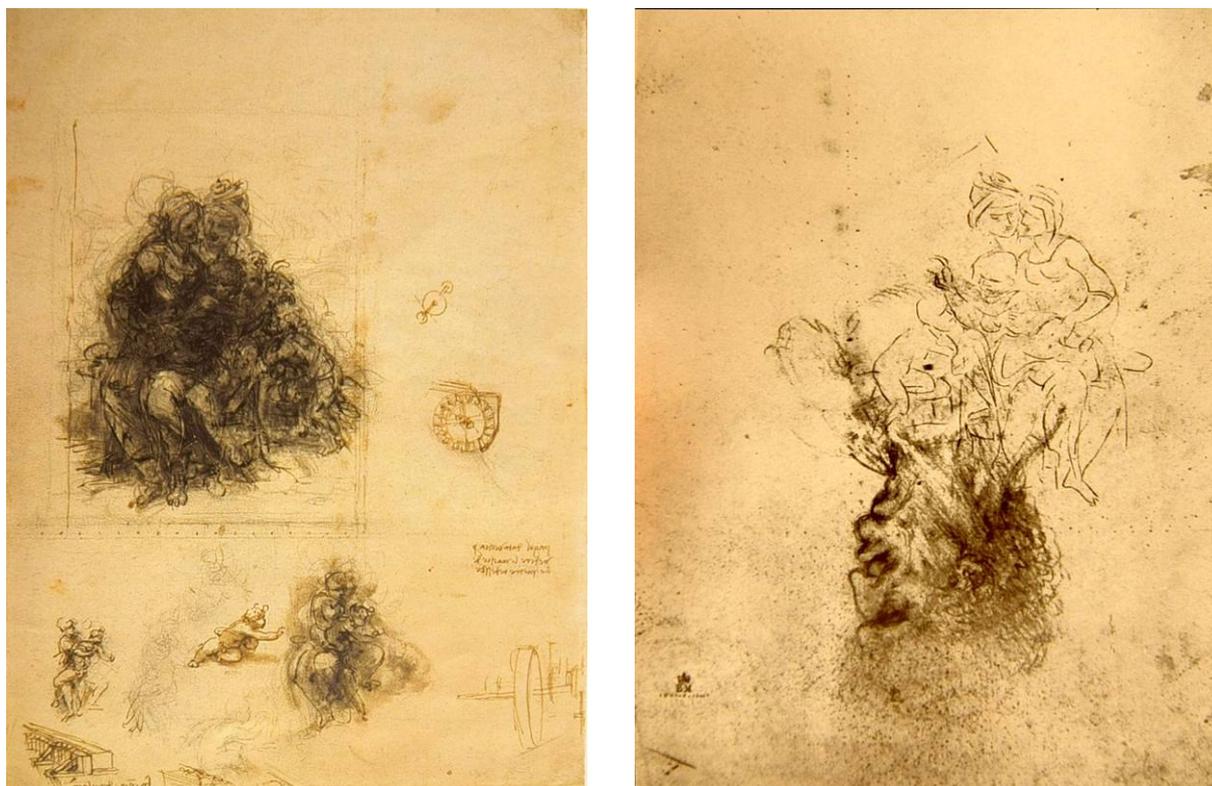


Fig. 2 – Leonardo da Vinci, estudo para *A Virgem e Santa Ana* e reverso da folha, 1500.

A variante assume-se enquanto processo que auxilia o artista nas várias fases de execução da sua obra. Quer a nível da composição quer nas alternativas de representação de um mesmo modelo. Ou seja, «*a variante é um meio de expressão de um modo transitório dentro de um processo de criação de um estilo que guarda a capacidade de transformar, de redefinir e de deslocar as soluções e procedimentos*»²⁹. É atendendo a esta definição que, segundo a autora, a variante se observa nos desenhos

²⁸ BOUBLI, Lizzie – *L'Atelier du Dessin Italien à la Renaissance : variante et variation*. Paris: CNRS Editions, 2003, p.161.

²⁹ BOUBLI, Lizzie – *op. cit.*, pp.162-163.

de Leonardo Da Vinci, sendo neles evidente a “variação” e a “mutação” das formas, assim como dos próprios processos de representação. Em diferentes áreas da folha (fig. 2) conseguimos observar registros que se referem a varias tentativas de expressar uma só ideia relacionada com *Virgem e Santa Ana*.

No mesmo suporte testam-se variantes do modelo para que se possa ter uma ideia clara do que se pretende representar. Tal como refere Lizzie Boubli «*a variante constitui assim uma variação sobre um mesmo tema onde estão reunidas para uma função ou um destino comum*»³⁰. Podemos adivinhar neste processo uma noção de **liberdade inventiva**, já que **o desenho não se trata de mera repetição perante o modelo**.

A variante varia o alvo onde deposita o seu olhar, possibilita um novo modo de observar sem que se distancie dele ao mesmo tempo. E, neste sentido, refere a autora: «*a variante assume funções numerosas à edificação da invenção*»³¹.

A noção de “invenção”, para a cultura do Renascimento, relaciona-se com as noções de composição e disposição próprias da área da retórica³². A invenção é a finalidade da pintura que se alcança depois de apreendidos três aspectos fundamentais: a circunscrição, a composição e a recepção das luzes. À composição corresponde a estrutura da obra (tal como na área gramatical as palavras constituem uma frase), a disposição refere-se ao local ocupado pelos valores dentro da composição.

Com efeito, Alberti constrói o seu tratado «*De pictura*» (1453) estabelecendo um paralelismo entre pintura, poética e retórica, introduzindo o conceito de ornamento (*ornatus* ou *ornamentum* na versão latina de Alberti) nas suas reflexões. Este é um termo da retórica geral, corresponde simultaneamente à clareza e persuasão do discurso, variando e ornamentando as palavras. Neste sentido podemos associar ornamento, segundo Lizzie Boubli, à palavra variante, uma vez que, ornato e variante estão em relação proporcional no que se refere à «abundância», uma fuga à mera cópia que acaba por resultar em «diversidade».

Nos desenhos de Leonardo conseguimos identificar esta manifestação de diversidade (fig. 2), tanto a nível técnico como ao nível dos motivos apreendidos do real. Sobre esta evidência, Lizzie Boubli referiu que «*a variedade faz parte da sua preocupação em explorar e dar conta da variedade e da diversidade do mundo*»³³.

³⁰ BOUBLI, Lizzie – *op. cit.*, pp.161-162.

³¹ BOUBLI, Lizzie – *op.cit.*, p.63.

³² «Os três termos de *invenzione*, de *composizione*, de *disposizione* e as suas derivações em italiano, tal como a palavra frequente de *componimento* – são geralmente extensões de termos retóricos», in BOUBLI, Lizzie – *op. cit.*, p.IX.

³³ BOUBLI, Lizzie – *op. cit.*, p.152.

O uso da variante diferenciou os desenhos de Leonardo de outros artistas do *Quattrocento*. Quando Leonardo se debruça sobre um mesmo motivo, variando-o, acaba por desviar/dilatar um conjunto de prescrições previstas ao desenho, suscitando novos modos de observar e conceber, assim como a própria técnica que participou dessa busca. Foi neste mesmo sentido que E. H. Gombrich referiu: «*o que preocupa o artista antes e acima de tudo é a capacidade de inventar não a de executar.*»³⁴.

Dilatando o aspecto uniforme das regras apreendidas o artista pode avaliar na sua obra as variações e detectar as falhas, propondo novas hipóteses aos seus estudos. Neste sentido a variante é um «*antídoto contra a réplica*», como refere Lizzie Boubli.

Podemos referir que o desenho coloca constantemente à prova os princípios que organizam a sua própria estrutura, numa dinâmica entre norma e desvio que se vai alterando no tempo. Neste mesmo sentido, Gombrich referiu que «*dentro das convenções pictóricas do Renascimento, qualquer aumento de liberdade imaginativa que chamamos “arte” exigia uma intensificação paralela de estudos que chamamos “científicos”*»³⁵. Foi neste mesmo sentido que o autor focou os desenhos de Leonardo, na sua ruptura com o passado.

A disciplina do desenho académico acabou por organizar um território onde o desenhador expandiu a sua acção “criadora”. A liberdade (que surge da possibilidade fornecida pelo desenho), não deve ser confundida com uma desorganização da consciência, mas sim com um espaço possível de irresponsabilidade onde se permitem associações imprevistas, com intuito de resgatar novos valores que delas resultem³⁶.

Neste sentido, quando pensamos o humor nesta reflexão acerca da norma e desvio, disciplina e indisciplina no desenho, que se mantêm no decorrer do tempo, referimos que ele pode ser a manifestação da relação entre aqueles dois pólos. Se por um lado é campo subversivo, por outro lado, essa mesma subversão suscita novos valores.

Estas questões tornam-se visíveis quando consideramos, por exemplo, o desenho da fig. 3.

Se por um lado reconhecemos figuras e registos provenientes de uma “matriz académica” que se desenvolve desde o Renascimento até à época do desenho em questão, por outro, observamos figuras e registos que nos lembram desenhos de crianças, ou os denominados “desenhos sem desenho”. **Activa-se assim um espaço de dúvida e de indecisão em tomar as duas manifestações relacionáveis.**

34 GOMBRICH, E. H – *Norma y Forma*, op.cit., p. 60.

35 GOMBRICH, E. H – *Norma y Forma*, op. cit., p. 62.

36 C.f. SALAS, Ramón – *Modelos de libertad*. MOLINA, José (coord.) [et al.] – *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2006, p. 453-460.

Este desenho poderá ilustrar o espaço de irresponsabilidade que a próprio acto de desenhar implica. Um espaço de inadequação, de associações desconcertantes que suscitam novos valores.

Sabemos que a própria lógica do humor promove a atracção de valores contrários, colocando em relação ideias aparentemente distantes, descobrindo nelas novas equações. O seu discurso reforça e exclui valores para chegar ao cerne da sua intenção. Tende a apresentar valores que bifurcam a mensagem, numa “distância” entre aquilo que se observa e aquilo que se esperava observar na realidade.

Foi neste sentido que apresentamos os processos do desenho do “arrependimento” e da “variante”, enquanto domínios lógicos de manifestação livre das várias possibilidades visíveis da ideia, mas também da conformação de representações frequentemente contraditórias.

Queremos com esta constatação entrar na nossa reflexão acerca do humor e do desenho. Acerca **dum campo de possibilidades que se manifesta na articulação entre norma e desvio.**

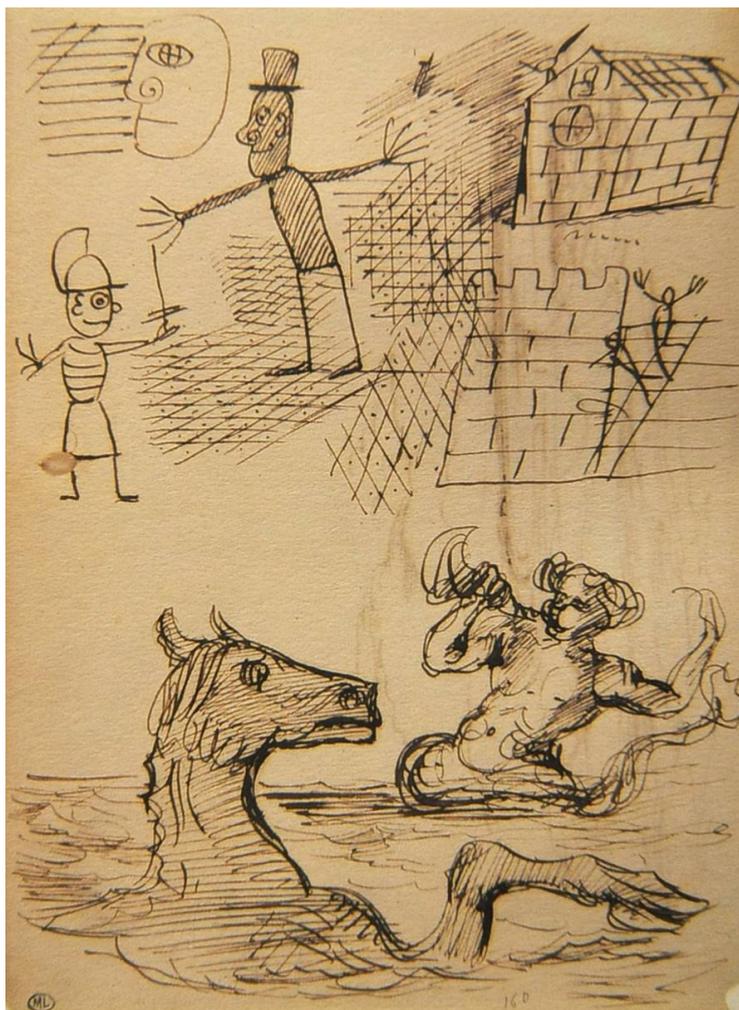


Fig. 3 Eugène Delacroix, Maison, Cheval-marin, Triton, 1818-1820.

2.4 Acerca da diversidade do riso

«Os Homens têm medo de rir, porque o riso corta, exclui, agride. Os Homens têm necessidade de rir, porque o riso detém, desarma e une.»³⁷

Dissemos anteriormente que o desenho se assume como um “campo de possibilidades”, um pensamento gráfico que no decorrer dos tempos, que instaura e supera os seus próprios nomes e especulações.

Através das noções dos processos de «*arrependimento*» e de «*variante*» reflectimos a dicotomia em que o desenho é norma e desvio a partir da sua própria disciplina. Esta dicotomia activa espaços de dúvida e de indecisão, quando se trata de tomar, por exemplo, duas manifestações relacionáveis. Uma possibilidade inventiva que se constitui a partir de novas relações entre o referente e a sua própria representação

O significado de cómico – do qual o humor é predisposição - está também comprometido com a relação de valores opostos, uma relação que se estabelece entre uma norma e um desvio que lhe é sugerido. Neste sentido pretendemos mostrar como o humor, reedita essa dicotomia instauradora do desenho entre a disciplina e a indisciplina de sua prática.

Assim, procuramos expor o campo semântico do riso e entender como ele se manifesta nas práticas artísticas contemporâneas do desenho. Recorremos a autores paradigmáticos deste contexto – de fenómenos que nos guiam ao riso – expondo também as perspectivas de Jennifer Higgie³⁸ e Sheri Kleine, procurando rastrear as categorias do problema nas práticas artísticas contemporâneas.

O significado de cómico encontra na sua origem a palavra grega *kômikós* e chega aos nossos dias pelo latim *Comicu*, que se traduz pela **ligação de situações aparentemente irreconciliáveis**³⁹.

Catarina castro referiu que «***Aristóteles*, na sua *Poética*, considera que o cómico consiste no prazer de nos rirmos daquilo que é desagradável ou que tem defeitos. Segundo *Kant*, seria na *contradição entre a expectativa e a***

³⁷ ROY, Claud – *Esprit de la Caricature*. In BORNEMANN, Bernd; ROY, Claud; SEARLE, Ronald – op. cit., p.9.

³⁸ Cf. - HIGGIE, Jennifer – *The Artist´s Joke*. Massachusetts: The MIT Press, 2007.

³⁹ CASTRO, Catarina – *Cómic.*, E-Dicionário de termos literários Carlos Ceia. [Consult. 27/09/07]. Disponível na www: <URL: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/comico.htm>>.

realidade que residiria a essência do cômico. Já para **Schopenhauer**, este resultaria da **incongruência existente entre uma ideia e o objecto real a que se pretende aplicar essa ideia**. Por seu lado, **Vischer** sugere o **absurdo e a incoerência como causas do cômico**.»⁴⁰. **Yves Delage** refere que para uma coisa ser cômica é necessário que se dê uma certa falta de harmonia entre o efeito e a causa.

Neste sentido, **Henry Bergson** referiu que «uma situação é sempre cômica quando ao mesmo tempo pertence a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e ao mesmo tempo se pode interpretar em dois sentidos diferentes»⁴¹. De modo idêntico **Innerarity** diz-nos que «o riso parece exigir um **dualismo que inverte a ordem, o salto inesperado de um contrário para o outro: do solene para o ridículo, do grosseiro para o exacto, do esforço para a descontração, da vitória para o fracasso**. Sem dualismo não há contraste e sem contraste desaparece aquele deslize feliz que impele ao riso.»⁴². É nesta dualidade, numa a reconciliação de ideias opostas que nasce o efeito cômico e por extensão o riso, que se deve à produção de um “raciocínio engenhoso”.

Aires Almeida ao analisar estas diferentes definições a partir das quais estabelecemos pontes com o fenómeno do riso, apresenta-nos três teorias possíveis que nos ajudam a reflectir esse campo⁴³:

A teoria da superioridade é a mais antiga. Começa a ser delineada por Platão e Aristóteles, mas é a Hobbes que costuma ser associada. Hobbes defende que o humor consiste na expressão de superioridade em relação ao objecto do nosso riso. A ideia é que o humor elege sempre alguma vítima ou aponta para algum defeito alheio

A teoria da incongruência, associada a Kant e a Schopenhauer, defende que o riso é a expressão de uma incongruência percebida por aquele que ri. Isto acontece, por exemplo, quando somos surpreendidos com alguma impossibilidade lógica que tomamos como natural; ou quando somos tentados por ideias irrelevantes; ou quando são geradas expectativas que conduzem a um impasse; ou **quando somos persuadidos a aceitar o que aparentemente é inaceitável**.

A teoria da libertação de tensão, é desenvolvida pelo filósofo evolucionista Herbert Spencer e sobretudo por Freud. Eles defendem que o humor é um escape libertador de tensão. Para Freud, o humor tem uma função muito semelhante à dos sonhos: libertar instintos e desejos sexuais e agressivos socialmente reprovados e reprimidos. Assim, a tensão gerada pela repressão social desses instintos é simbolicamente libertada através das piadas e anedotas.

⁴⁰ CASTRO, Catarina – *Ibidem*.

⁴¹ BERGSON, Henri – *O Riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p. 74.

⁴² INNERARITY, Daniel – *A Filosofia como uma das Belas Artes*. Lisboa: Teorema, 1995, p.141.

⁴³ ALMEIDA, Aires – *A natureza do humor* [em linha]. [Consult. em 3/4/09]. Disponível na [www: <http://blog.criticanarede.com/2009/03/natureza-do-humor.html>](http://blog.criticanarede.com/2009/03/natureza-do-humor.html).

A partir dos diferentes autores e definições conseguimos verificar que o humor e cômico são fenômenos cujo interesse é cada vez maior em vários domínios do conhecimento. Gilles Lipovetsky relatou este interesse, quando referiu que existe uma atracção pelo humor, pelo cômico e pelo riso, nesta «*sociedade humorística*»⁴⁴.

Este interesse pelo riso presente na sociedade contemporânea é também sublinhado por Georges Minois⁴⁵, constatando o aumento de estudos dedicados ao fenómeno. O nosso trabalho baseia-se assim em autores interdisciplinares com interesses idênticos, como Baudelaire, Sigmund Freud, Henri Bergson, Umberto Eco, Ernst Kris, E. H. Gombrich ou Werner Hofman.

Apesar do interesse dedicado ao humor e ao cômico, a capacidade de abarcar o fenómeno risível é difícil senão mesmo impossível – uma dificuldade semelhante à que encontramos para definir o campo do desenho. Apesar de serem domínios amplamente estudados e controversos, existe um consenso entre diversos autores acerca da dificuldade de definir os mesmos com exactidão, sobretudo naquilo em que diferem⁴⁶. Conseguimos verificar algumas diferenças em diversos dicionários, como por exemplo, o humor definido como uma modalidade do cômico, expressando uma dimensão mais subjectiva e indulgente⁴⁷ acerca da realidade.

De modo idêntico, Catarina de Castro referiu que «*o humor é a predisposição do espírito para o cômico. Diz-se de todas as situações que, num texto literário, provocam o riso (...), qualquer tentativa de definição de humor se depara com a dificuldade de delimitar o seu domínio, uma vez que este se articula não raras vezes na literatura com a paródia, a sátira, a ironia, a caricatura, o paradoxo, etc.*»⁴⁸. Encaramos, pois a manifestação do humor como complexa e variável, percorrendo o

44 Cf. LIPOVETSKY, Gilles – *op. cit.*

45 O historiador relembra na sua obra a existência da associação “CORHUM”(Recherches sur le Comic, le rire et l’Humor) fundada em 1987 que publica a revista semestral Humuresques, para além de organizar regularmente dias de estudos e colóquios em torno do tema. Destaca o jornal International “Journal of Humor Research”. Cita alguns nomes de intelectuais que dedicaram as suas reflexões à mesma causa: Mikhail Bathin, Jacques Le Goff, Dominique Arnould, Dominic Bertrand, Bernard Sarrazin, Daniel Ménager, Nelly Feuerhahn, Jeannine Horowitz, Sophia Menache, Jan Bremmer, Herman Roodenburg e Henk driessen, Dereck Brewer e Peter burke, M.Tschipper, WHaug e N. Neuman, Q. Cataudella e G. Monaco, T. Castle, B.I. Granger e S.M. Tave, etc. cf. MINOIS, Georges – *Historia do Riso e do Escárnio*. Lisboa: Teorema, 2007.

46 Cf. REVAULT D’ALLONNES, Oliver – *Le Comique, the Comic, die Komic et la suite*. In *Rires : hommage à Oliver Revault D’Allonnes ; humor, comique, incongru, parodie, moquerie, excentricité, non-sens*. Revue d’esthétique. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1987. N° 37 (juillet, 2000).

47 SILVA, V.M. De Aguiar – *Cômico*. In Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Vol. 5, Lisboa: Editorial Verbo, 1963-1995, p.1091.

48 CASTRO, Catarina – *Humor. Ibidem.*

campo vasto da psicologia à filosofia, passando pela religião, pelo campo da política e no nosso caso de estudo, pela arte.

Interessa-nos sobretudo sublinhar que o **humor provoca o riso**, convocando ao seu discurso excentricidades de determinada acção ou situação. Para além de exprimir o fenómeno da **alegria** ao afirmar ou denunciar aquilo que é potencialmente risível, o humor também poderá apontar para a expressão de **desconforto**. Sobre este aspecto Georges Minois diz-nos que o humor «*tanto pode exprimir a alegria pura como o triunfo maldoso, o orgulho como simpatia*»⁴⁹

Ao nosso trabalho não interessa focar e rastrear as diferenças entre **cómico e humor**. Interessa-nos o facto de ambos os domínios **apontarem para uma «revolta»**, para uma «*crítica*» para uma «*desproporção entre ideia e realidade e, praticamente, entre a possibilidade e realidade*»⁵⁰. Concentramo-nos no papel desses campos, enquanto desvios face às regras; e no trabalho associativo que realizam, de valores provenientes de contextos aparentemente distantes⁵¹.

Conscientes da dimensão dos campos, práticas e dos discursos que o conceito de riso engloba, convocaremos para a nossa reflexão categorias que nos permitam observar as especificidades do fenómeno do humor nas práticas do desenho, mostrando a sua pertinência. Ao fazê-lo fornecemos mecanismos que nos permitem observar e analisar o fenómeno do humor nas práticas do desenho, declarando a sua pertinência criativa - o seu campo subversivo na capacidade de reorganizar sistemas.

49 MINOIS, Georges – *op. cit.*, p. 8.

50 CASTELO-BRANCO, Maria R. – *Humor*. In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Vol. 10, Lisboa: Editorial Verbo, 1963-1995, p. 634.

51 A. Ko. – *Humour and Wit*. In *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. 20, Macropedia Knowledge in Depth, 15 th edition. Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 1974-1977, p. 682.

2.5 O riso como ferramenta crítica das práticas artísticas contemporâneas do desenho

«Nutro um grande respeito pelo humorismo, constitui uma espécie de salvaguarda que consente passar através todos os espelhos.»⁵²

Um número considerável de práticas artísticas contemporâneas do desenho revestem-se de valores provenientes do campo do risível, seja para uma redefinição da própria disciplina, dos seus conceitos e ideias, seja como arma de crítica contra algo que lhes é exterior. Ao associarmos o desenho ao humor aceitamos que a sua teoria e prática revejam alguns aspectos fundamentais dum **programa irresponsável e desviante**. Como tal, o desenho associado ao humor intensifica a sua dicotomia entre disciplina e indisciplina. Se, por um lado, o desenho se transformou em mecanismo subversivo, intensificando o desacerto, o equívoco, o erro, o contingente, o acidental, por outro lado, assumiu-se como mecanismo estruturante, apontando a novas soluções, valores e situações, como poderemos observar mais adiante na nossa reflexão acerca da caricatura.

Nesta base desviante que reconhecemos ao humor, podemos pensar o desenho de Marcel Duchamp (fig. 4). O humor inerente a este desenho, manifesta-se sobretudo em duas situações aparentemente irreconciliáveis: 1) Ocorre um desvio protagonizado pelo registo gráfico do desenho, com a inclusão de um decalque a gesso da face do autor. Temos a inclusão de um elemento periférico à natureza do plano que o contem, uma desordem manifestada visualmente que opera a sua significação juntamente com a legenda. 2) «Com a língua na minha bochecha» fala de uma impossibilidade de falar ao mesmo tempo que a língua está posicionada na bochecha, alertando para o ridículo que poderá conter tal acção⁵³.

O riso pode constituir-se uma força crítica que destabiliza regras e organizações, destabiliza o juízo que se faz entre o bonito e o feio, o justo ou injusto. **O rir representa irreverência face à autoridade**. É neste sentido que Baudelaire referia que o rir tinha uma duplicidade que se ligava ao espírito humano na sua dualidade de

⁵² DUCHAMP, Marcel entrevista de Otto Hans in L'Express, 23 de Julho de 1964, cit. por SILVA, Vítor – *O Desenho Humorista: a escolha de Marcel Duchamp*. Texto cedido por Vítor Silva, consultado em 14/06/09.

⁵³ Apesar de nos referimos a este desenho da década de 50, recordamos que Duchamp inicia a sua actividade artística percorrendo o campo do humor, tendo participado com 19 anos no Salon des Artistes Humoristes de Paris, em 1907. Como refere Vítor Silva «Duchamp realiza, simultaneamente, obras sérias, não completamente desprovidas de humor bem como obras humorísticas não destituídas de seriedade. Esta dupla articulação constitui, de certo modo, os fundamentos da sua carreira artística e da sua arte futura». SILVA, Vítor – *O Desenho Humorista: a escolha de Marcel Duchamp*. *Ibidem*.

“ser”: de grande espírito e de infinita miséria. Para este autor o riso é considerado um orgulho inconsciente, fenómeno da dualidade do “ser”, que no seu choque provoca o riso⁵⁴. Assim o riso que surge do humor apela ao jogo da contradição. É neste sentido que **o humor tem sido uma importante ferramenta para a crítica**, dizia Fernando Pessoa: «*Ouvi todos os sábios a discutir. Poderia refutá-los a todos rindo*»⁵⁵.

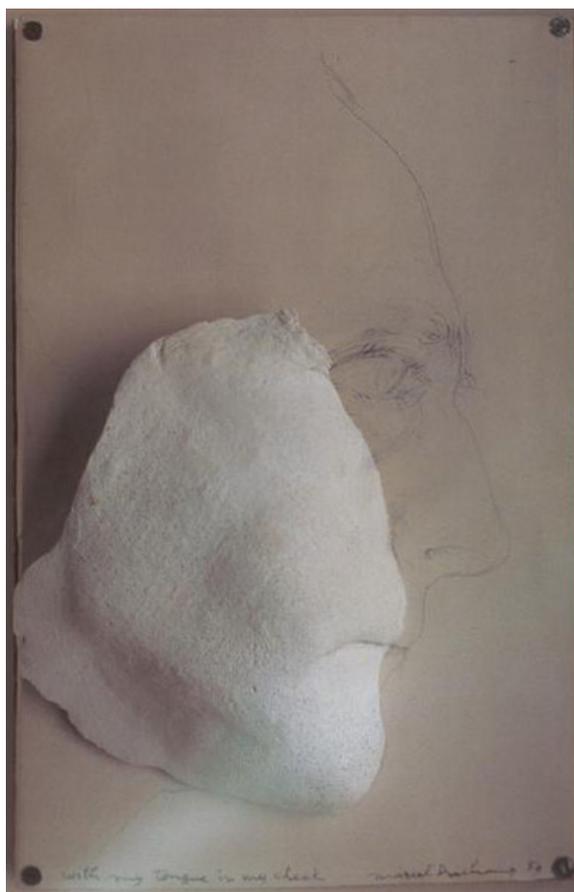


Fig. 4 Marcel Duchamp, With the Tongue in My Cheek, 1959.

O humor é a possibilidade em resistir contra determinado poder. O poder dominante é, por sua vez, aquele que tenta destruir o fluxo do humor. De facto, esta concepção do humor como uma **resistência** estende-se a um dos textos seminais de uma “teoria do humor” – «*Da essência do riso*», de Baudelaire. O autor e poeta aponta os princípios e mecanismos do riso como pertinentes ao fenómeno da criatividade, fundamentais para alguns artistas. «*O ser que quis multiplicar a sua imagem não pôs*

⁵⁴ Cf. BAUDELAIRE, Charles – *Da Essência do Riso*. Almada: Íman Edições, 2001.

⁵⁵ PESSOA, Fernando cit in BARRO, David [et al.] – *Humor. [W]ART*. Porto: Mimesis-Multimedia Lda, 2004. Nº 001. p.39.

na boca do homem os dentes de leão, mas com o riso o homem morde; nem nos seus olhos a fascinante astúcia da serpente, mas seduz com as lágrimas»⁵⁶, nesta continuidade de ideias, Juan Carlos Román refere em relação à arte contemporânea que «o humor mostra-se sempre irreverente em relação a sistemas, hierarquias, lógicas, axiomas, ou seja, com o que é aparentemente imprescindível.»⁵⁷.

A dicotomia entre a disciplina e indisciplina do desenho que instaura e supera os seus próprios nomes e especulações, reafirma com o humor os espaços de dúvida e de indecisão das imagens. Um trabalho que sugere uma nova possibilidade ao referente e suas representações, tal como, uma nova relação que o observador estabelecerá com essas referências.

Este espaço de indisciplina, observa-se quando Paul McCharthy apresenta um desenho (fig. 5) onde vemos pinóquios associados a uma parada e ao Arco do Triunfo, criando um enunciado irreverente contra o poder opressor militar. O humor na figura do pinóquio torna-se visível como o extremo de uma dicotomia que estabelece. No outro extremo estão signos do poder – o arco e a marcha.

Os bonecos marcham por baixo do Arco do Triunfo orgulhosos dos seus longos narizes. A partir daqui associamos o Homem ao autómato e à mentira, em associação com a história do Pinóquio que quando dizia uma mentira lhe crescia o nariz.



Fig. 5 Paul McCarthy, *Pinocchio's enter Paris under Arch of Triumph*, 2002.

56 BAUDELAIRE, Charles – *op. cit.*, p.10.

57 ROMÁN, Juan Carlos, in BARRO, David [et al.] – *Humor. [W]ART. op. cit.*, p. 22.



Fig. 6 Keith Haring , a desenhar no metro de Nova Iorque, 1983.

As linguagens da arte, ao mesmo tempo que reorganizam a sua própria disciplina, procuram abrir e propor alternativas perante a sociedade. Assim, o trabalho de humor do artista consiste em relativizar regras e sistemas, constituindo um trabalho de autocrítica que abala tradições.

Quando observamos o artista Keith Haring (fig. 6) a desenhar nas paredes do metro de Nova Iorque, conseguimos perceber a sua atitude trocista contra os tradicionais palcos expositivos de obras de arte. Neste sentido, podemos também referir a ironia anunciada na obra «*Podes Sempre Acreditar nos Teus Olhos?*» de Sigmar Polke (fig. 7), uma vez que o autor convoca a temática da magia e da ilusão para questionar o próprio sistema representativo a que recorre.

Gilles Lipovetsky encara a problemática do cómico e do humor como uma grande ruptura com a tradição. Segundo o autor, esta ruptura estabeleceu uma nova relação estética entre arte e público, uma vez que o riso eliminou uma certa distância da nossa relação com as práticas artísticas.

Diz-nos Lipovetsky que este fenómeno se inseriu fortemente nas sociedades a partir de 1960, quando o humor forneceu um novo modo de apreciar e de executar a obra de arte. Contudo, o autor acaba por remeter esta relação entre o riso e a arte, para uma questão negativa, de auto-referência narcísica, dizendo que a mesma se tornou «*engraçada à força da simplicidade e da reflectividade sobre a própria actividade (...) entregue à escala do “seja o que for” à beira da impostura.*»⁵⁸. Não colocando totalmente as acepções de Lipovetsky de parte, propomos uma leitura que parte da

⁵⁸ LIPOVETSKY, Guilles – *op. cit.*, p. 153.

auto-referência, distanciando-se da crítica que a encara como uma atitude exclusivamente **narcísica**.

A questão da auto-referência é em Linda Hutcheon fulcral para compreender o campo da paródia, sendo a sua maior fonte de reorganização e reformulação. Segundo a autora, o problema da auto referência e da legitimação dá origem ao interesse moderno pela paródia. A auto-referência das formas de arte modernas e contemporâneas tomam, muitas vezes, a forma de paródia. A sua utilização dá origem a novos modelos de referência para fazer actuar e actualizar as suas linguagens. Innerarity identificou esta questão da auto-referência no campo da filosofia, em reciprocidade com o papel determinante do riso. Para este autor, a ciência que se ri de si mesma poderá chegar mais longe na sua aspiração cognitiva - «**Rir-se da sua própria comicidade pressupõe fazer ostentação da sua própria lucidez**»⁵⁹.

A **auto-referência** é uma das funções da emergência do humor no desenho artístico contemporâneo. É essa função que constitui o interesse na paródia, quando se questiona através do desenho o próprio acto criativo, na sua dimensão conceptual e técnica.

É neste sentido, que o desenho enquanto espaço de indisciplina pode revelar-se imprescindível às práticas artísticas contemporâneas. Ele “sai de cena”, com a sua capacidade de desvanecer hierarquias, reordenando o seu repertório. Foi neste mesmo sentido que Molina referiu que os desenhos se comportam como «camaleões», onde a sua artificialidade parece não ter limites e os seus sistemas de tradução parecem ser tantos como as disciplinas com que se relaciona⁶⁰.

59 INNERARITY, Daniel – *op. cit.*, p. 139.

60 MOLINA, José (coord.) [et al.] – *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo* – *op. cit.*, p.27.

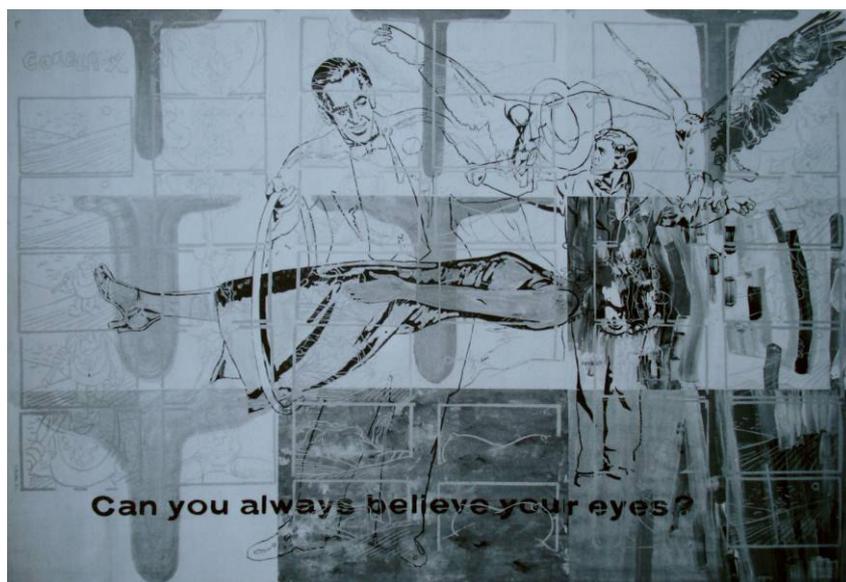


Fig. 7 Sigmar Polke, Can You Always Believe Your Eyes?, 1976.



Fig. 8 Mona Hatoum, Van Gogh's Back, 1995.

Aproximamos a esta definição de Molina a seguinte afirmação: **o humor e o cômico no desenho (dos quais surge o riso) estabelecem-se em fenômenos de correção ou mesmo como factor de crítica social, constituindo-se ambos em fenômeno com intuito de ruptura.**

Os desenhos de Gary Simmons revêm este programa crítico (fig.9 e fig.10) trabalhando imagens de filmes de animação dos anos 30 e 40. O próprio autor

considera os seus desenhos como um espaço de crítica e um «acto político»⁶¹ através do campo da comédia e do humor. É a partir daqui que analisa estereótipos, alertando para uma memória racial e para divisões culturais aparentemente inocentes. Neste desenho específico (fig. 9) o artista retoma os corvos do filme da Walt Disney «*Dumbo*», que representavam especificamente pessoas de cor.

O trabalho do artista conhece posteriormente um trabalho de supressão, implicando a actividade corporal do artista (fig. 10). Esta supressão relata-nos um desenho meticuloso, que reconhece uma destruição. Com este aspecto “espectral” ou «*fantasmagórico*» pretende-se que o espectador reflecta acerca destas imagens alertando para o «*imaginário racial*» de um «*passado turbulento*»⁶².

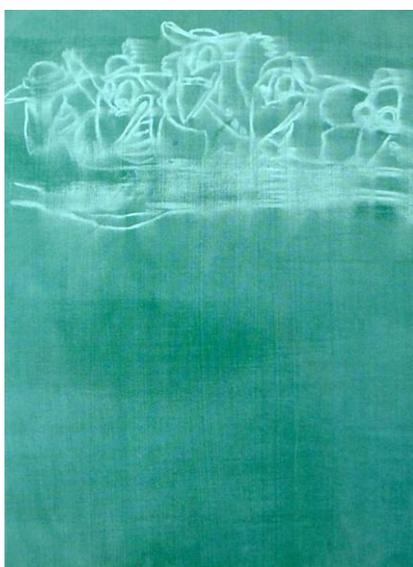


Fig. 9 Gary Simmons

No. 4 *Green* from the series *Erasure*. 1992.

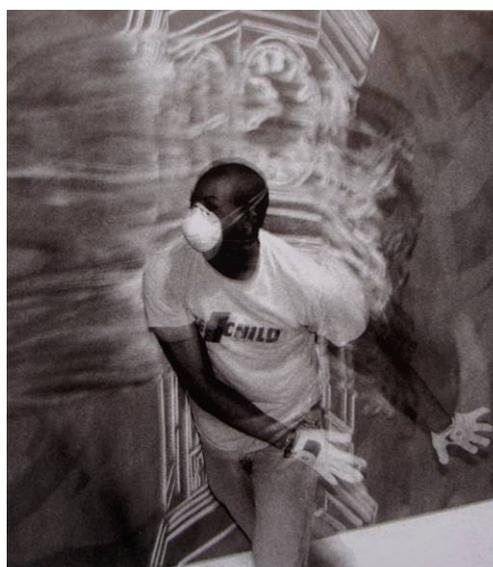


Fig. 10 Gary Simmons

A construir a obra *Time Peace* no Walker Art Center, Minneapolis, 1997.

Podemos referir que as práticas artísticas do desenho, através do cómico e do humor, criticam, inquietam, desvendam, desmascaram e duvidam de realidades, fornecendo-lhes novas leituras e significados. «*Nada mais fugaz que o riso e nada mais livre do que a arte; daí a piada como transformação. Duchamp pinta uns bigodes numa imagem da Gioconda. Nada se respeita. Podemos acreditar em alguma*

⁶¹ SIMMONS, Gary in MARCOCI, Roxana – *Comic Abstraction: Image-Breaking, Image-Making* (cat. exp.). New York: The Museum of Modern Art, 2007, p. 111.

⁶² MARCOCI, Roxana – *op. cit.*, p. 28.

*coisa? Da jovialidade dadaísta, passamos ao humor sério do surrealismo, ao áspero sorriso de um burro morto sobre um piano em «Un chien Andalou», um humor trágico que actua por deslocação. Mas que Humor é esse que nos cabe?»⁶³. Nesta linha, onde se identifica a irrisão (zombaria, escárnio, troça) presente no campo da arte. Podemos observar a acção de Joseph Beuys, que pintado de palhaço em 1965, se deixa fotografar com uma lebre morta ao colo e intitula a fotografia «*Como explicar imagens a uma lebre morta?*». Este plano de significação irónico e crítico dirigido às próprias práticas artísticas, manifesta-se de um modo idêntico (apesar de oposto ao escatológico de Beuys), quando Mona Hatoum dá o título «*Van Gogh 's Back*» a uma fotografia (fig. 8) onde vemos desenhos nas costas de uma pessoa, que lembram as pinceladas do pintor Van Gogh.*

No humor existe algo de atentatório para com a vida social. Percebemos o humor que estes trabalhos suscitam, quando parodiam a esfera da arte, exigindo-lhes uma reformulação das próprias práticas que os constituem.

Os trabalhos de Erwin Wurm são exemplo desta posição (fig. 50, cap. 4). O absurdo atraído pelos seus trabalhos fazem constantemente referência à realidade artística e social, apelando à sua eventual redefinição por via da incongruência. Tal como refere Geraldine Barlow: «*Através da aplicação deliberada do absurdo, Erwin Wurm cria uma distância entre nós e o quotidiano, entre a humanidade e o nosso ambiente. Nesse espaço existe a possibilidade de nos olharmos outra vez e o mundo que habitamos, para refazer o familiar.*⁶⁴

O humor liga-se à arte abarcando no seu campo, ao mesmo tempo, a vida quotidiana, desde a sua dimensão trágica à sua felicidade; abre portas ao ridículo e ao *kitsh*, em que o banal se torna uma faceta e a própria crítica à arte.

É também neste sentido que podemos perceber os desenhos de Jean Michel Basquiat (fig. 11), os quais trazem para o contexto da arte objectos de um quotidiano fragmentário, ou ainda os “desenhos de luz” de Bruce Nauman que nos relatam num flash de luz, os excessos de uma sociedade contemporânea bipolarizada entre o “sexo” e a “morte”(fig. 12).

63 BARRO, David [et al.] – Humor. [W]ART. *op. cit.*, (introdução).

64 BARLOW, Geraldine – *Between a smile and Tear, The instruction drawings and one minute sculptures of Erwin Wurm*. In BARLOW, Geraldine [et al.]– *Erwin wurm, I love my time I don't like my time* (cat. exp.). San Francisco: Edit by Buena Center for the Arts and Hatje Cantz Publishers, 2004, p. 23.

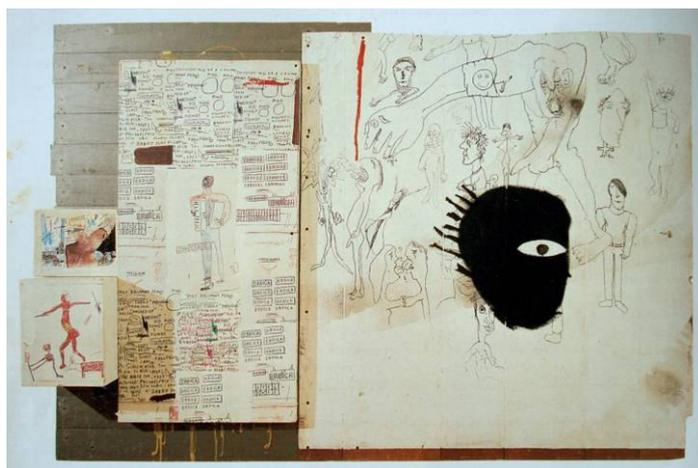


Fig. 11 Jean Michel Basquiat, *Embittered*, 1986.

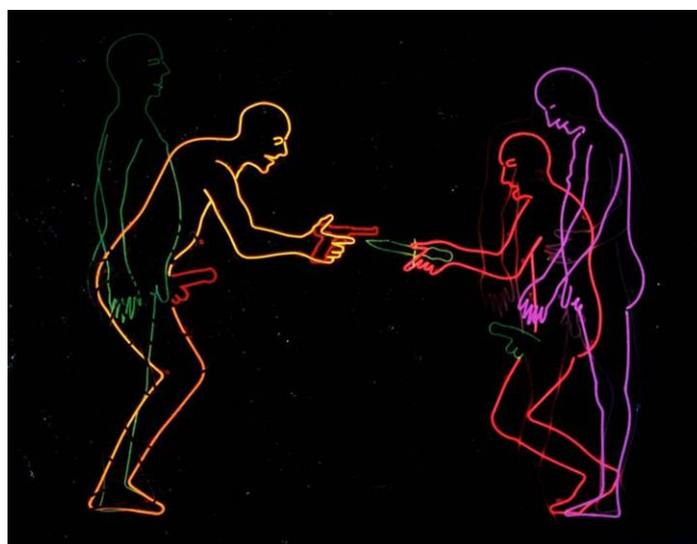


Fig. 12 Bruce Nauman, *Sex and Death*, 1985.

O fenómeno do riso está presente na esfera da arte, articulando-se facilmente com os seus objectivos. Artistas como Marcel Duchamp, Andy Warhol, Basquiat, Jeff Koons, Bruce Nauman, ou Piero Manzoni relatam o uso que se faz do humor, para questionar a arte nos seus limites. Recordamos Jeff Koons e o seu «*Puppy*» que decide oferecer ao Museu Guggenheim em Bilbao como “cão de guarda”. Um jogo de irrisão que se dirige e lateraliza a ideia de espectacularidade, associando a escala da sua obra à grandeza do edifício de Gehry, levando-nos à reflexão sobre «*quaisquer considerações de “pedigree” artístico que o cão possa ter*»⁶⁵.

65 BARRO, David [et al.] – Humor. [W]ART. *op. cit.*, p.20.

2.6 Campo semântico do riso nas práticas artísticas contemporâneas do desenho

O esboço de uma cartografia, da relação do humor com a arte contemporânea, pode ser encontrado em quatro “eras” propostas por Jennifer Higgie⁶⁶. Não as encaramos como “gavetas arquivadoras”, mas antes modos possíveis de percorrer este território.

A **primeira época** por si proposta corresponde às primeiras décadas do séc. XX, em que foram determinantes os estudos de Freud, nomeadamente a obra «*Chistes e a sua Relação com o Inconsciente*», assim como, os textos de Bergson sobre o riso no seu ensaio «*O Riso*». Ambos os estudos estão associados às manifestações dos surrealistas, nomeadamente à obra «*Antologia do Humor Negro*» de Breton impressa em 1940.

Esta primeira época é marcada fortemente pela Primeira Guerra Mundial, que caracterizou uma sociedade mergulhada nos seus horrores. Neste contexto o absurdo e o humor surgiram como ferramentas possíveis para lidar com a intensidade dramática da situação. O fenómeno não só permitia conter o horror nos seus discursos numa “enunciação tolerável”, como se assumiu arma de crítica contra os mesmos poderes opressivos que geraram o horror.

Bergson apontou (pouco antes da 1ª Grande Guerra Mundial) para a reflexão do riso no interior da própria sociedade, em que os aspectos mecânicos e automáticos são fenómenos que dão origem ao riso. O Dadaísmo leu de igual modo estes fenómenos, orientando os seus discursos contra os valores burgueses, da vida e da arte, numa sociedade cada vez mais mecânica e automatizada. Preparando máscaras à realidade questionou uma sociedade mergulhada em contradições de máxima generosidade e de máxima destruição, em que a única categoria possível para a definir seria o “absurdo”.

A **segunda época** proposta por Jennifer Higgie é caracterizada pelo denominado «fenómeno de massas», que corresponderá a uma cultura que se desenvolveu a partir do legado de duas guerras e de manifestações artísticas do início de século. A autora fala das repercussões dadaístas com as intervenções incontornáveis de Marcel Duchamp (fig. 4), e a edificação da *Pop Art*. Temos os testemunhos de Andy Warhol (fig. 13) que questionaram os desígnios, velocidades e ritmos de uma sociedade de massas, ao mesmo tempo que propôs esses valores para a esfera da arte através do

66 HIGGIE, Jennifer – *op.cit.*, pp. 12-18.

humor. A afirmação contemporânea de Claes Oldenbergh reflecte o espírito dos artistas que pretendiam demover as tradicionais regras da arte, «*estou interessado a trabalhar numa arte que imite o humano, por isso mesmo cómica*»⁶⁷.



Fig. 13 Andy Warhol, *Self-portrait with skull*, 1978.

A **terceira época** enquadra as performances a partir da década de 70, sobretudo as feministas que trabalharam explicitamente o campo do humor na sua vertente satírica. Temos como exemplo as *Guerrilla Girls* nas suas performances interventivas. Escondendo as suas verdadeiras identidades usando mascaras de gorilas, este grupo de mulheres reivindicou os mesmos direitos que os artistas homens. Novamente o humor fortalecia-se enquanto estratégia revolucionária, nas acções contra relações de poder estabelecidas. A estratégia feminista assentava na potencialidade do cómico em abalar a autoridade e entreter as audiências ao mesmo tempo, permitindo movimentos socialmente mais comprometidos. Os artistas trabalharam os estereótipos de uma sociedade cada vez mais mecânica e “alienada”, recorrendo à caricatura, à mascara, à figura do palhaço, ao mundo do autómato e do fantoche, aspectos dos quais os trabalhos de Paul McCarthy (fig. 5) e Joseph Beuys são exemplo.

Por sua vez a **quarta época**, a autora dedica-a à diversidade da relação entre humor e a arte que ocorre em momentos recentes. Comprovando o fenómeno, na inclusão do riso como tema principal, em exposições de artistas: Peter Fischli, David

67 OLDENBERG, Claes cit. por HIGGIE, Jennifer – *op. cit.*, p. 59.

Weiss, Carl Freedman, David Shrigley's, Raymond Pettibon (fig. 39 e 40, cap. 4), William Pope, Andrea Fraser, Jake and Dinos Chapman (fig. 46, cap. 4), Maurizio Cattelan, David Hammons, Georg Maciunas, Piero Manzoni, Bruce Nauman (fig. 12, fig. 49, cap. 4), Matthew Barney, Erwin Wurm (fig. 50, cap. 4), Mike Kelley (fig. 16), etc. A lista é extensa e interminável, **o repertório do humor cabe na diversidade contemporânea.**

Nas quatro épocas propostas pela autora podemos observar as aplicações diversas do humor. Percebemos que a função do humor repousa e convoca a impertinência do absurdo, da ironia, da sátira, do paradoxo. Assim, na nossa reflexão preferimos reter as tipologias essenciais que nos permitem uma aproximação ao fenómeno, para além de uma ordem sequencial que parece culminar na quarta época, onde se condensam todas as manifestações do humor.

Atendendo à diversidade de categorias, numa atitude idêntica à de Jennifer Higgie, Sheri Klein estabeleceu seis termos principais associados com o humor apropriados pelas **práticas artísticas contemporâneas: a paródia, a ironia, a sátira, o trocadilho, o paradoxo e ainda o humor negro.**⁶⁸

A **paródia**, segundo a autora, é a forma mais conhecida do humor nas práticas artísticas contemporâneas. A sua posição refere-se geralmente a figuras ou situações consagradas. Relaciona-se com a **apropriação** e a conseqüente **manipulação** de conteúdos. Exemplo desta atitude segundo Sheri Klein, são as inúmeras apropriações que se fazem da pintura «*Mona Lisa*» de Leonardo da Vinci, ou do «*O Grito*» de Edvard Munch, ou dos «*Girassóis*» de Van Gogh, entre outras obras. A «*paródia tornou-se uma das maiores avenidas para a desconstrução da arte (...) é importante perceber que a paródia prospera em períodos de sofisticação cultural por parte dos observadores*»⁶⁹. É neste ramo da citação e do apropriação que, a título de exemplo, reflectimos os trabalhos de Sherrie Levine (fig. 14).

As práticas artísticas contemporâneas do desenho constituem uma dinâmica protagonizada pela história, apropriando e reorganizando o seu legado através do humor. A paródia tornou-se um método possível de recuperar e gerir o passado, reformulando a memória e a consciência histórica. Linda Hutcheon cita W. Jackson Bate no seu livro, referindo que: «*a paródia é um modo de chegar a acordo com os textos desse rico e temível legado do passado*»⁷⁰.

68 KLEIN, Sheri – *Art and Laughter*, London: I.B. Tauris Et Co Ltd, 2007, p 13-19.

69 KLEIN, Sheri – *op. cit.*, p. 14.

70 BATE, W. Jackson – *The Burden of the Past and the English Poet*. cit. por HUTCHEON, Linda – *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, p. 15.

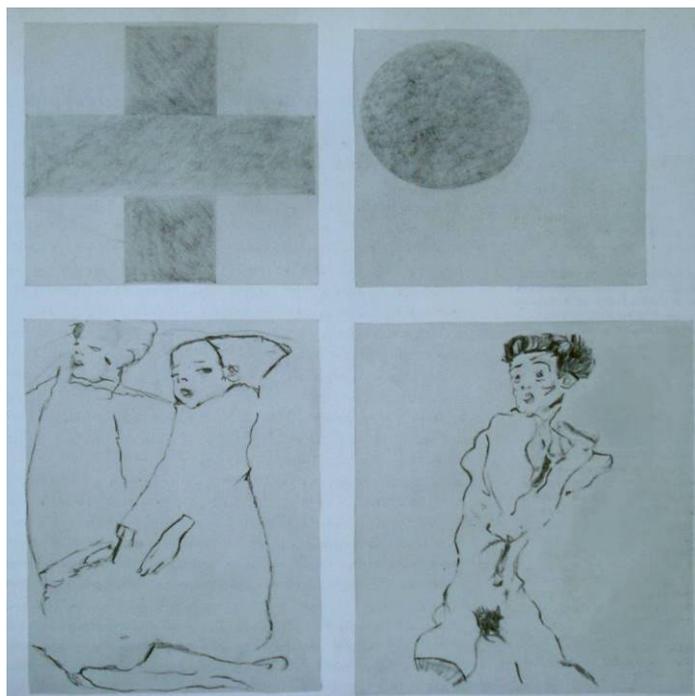


Fig. 14 Sherrie Levine, 1917 Show, 1984.

Untitled (after Kasimir Malevich)

Untitled (after Kasimir Malevich)

Untitled (after Egon Schiele)

Untitled (after Egon Schiele)

Mas esta questão da “**citação**” não basta para nos referirmos à paródia. É necessário referir a inclusão da figura retórica que é a “ironia” a esse campo da imitação (como verificaremos mais adiante). Este é um modo retórico que lhe é inerente, uma vez que incita à crítica e ao julgamento. Neste sentido, podemos convocar os desenhos de David Hockney (fig. 15) e de Mike Kelley (fig. 16), onde ambos parodiam com os seus percursos artístico-acadêmicos. Hockney simula o seu diploma e Kelley refere-se ao dia da formatura.

Outro aspecto da paródia é o “ridículo”, como refere Linda Hutcheon, provavelmente aquilo que é mais citado. O seu âmbito poderá ir até ao campo da crítica mais mordaz. Neste sentido, a ironia enquanto “anti-frase” estimulará este trabalho. Diz-nos a este respeito a autora: «*ao escarnecer a paródia reforça; em termos formais, inscreve a sua exigência continuada. É neste sentido que a paródia é o guardião do legado artístico, definindo não só onde está a arte, mas de onde ela veio*», e mais adiante «*na sua absorção de códigos em conflito, o pós modernismo é pluralista e irónico.*»⁷¹

⁷¹ HUTCHEON, Linda – *op. cit.*, p. 144.

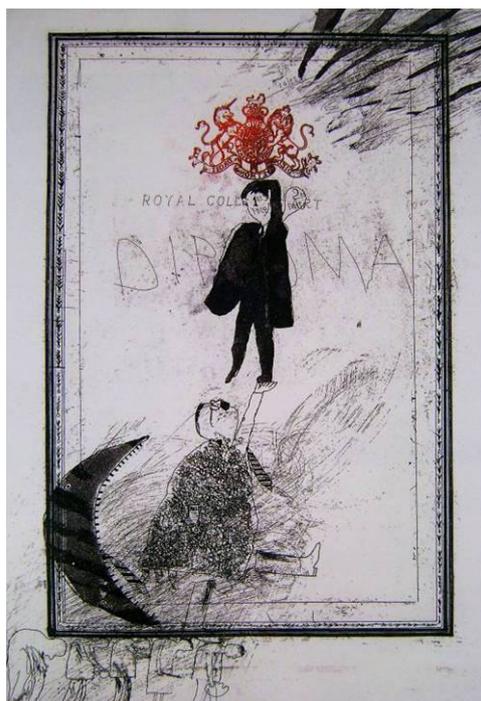


Fig. 15 David Hockney, *The Diplom*, 1962.

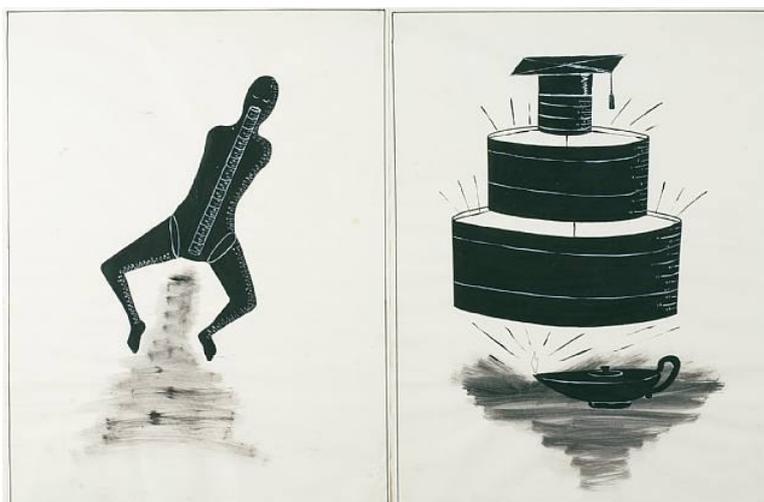


Fig. 16 Mike Kelley, *Big day*, 1980.

A **ironia**, como desenvolveremos mais adiante, está relacionada com uma forma de negação. Assume no seu enunciado algo diferente daquilo que pretende transmitir. Por vezes, manifesta-se no equívoco que surge entre **o que se lê na legenda e aquilo que se vê enquanto imagem**. A função de jogo é activada, na premissa exigente de decifrar um percurso até à verdadeira mensagem. Artistas como Cindy Sherman, Bruce Nauman, Sarah Lucas, William Wegman são claros exemplos de emergência da ironia do humor como estratégia de representação.

A **sátira** promove um espaço para a distensão e para a evasão, pervertendo o desenvolvimento uniforme das coisas. Os hábitos são por si exagerados e expostos numa intenção de reduzir ou traduzir, a complexidade política ou social de dada situação.

É neste sentido que Sheri Klein se refere aos artistas: Hieronymus Bosch, Thomas Rowlandson, George Cruikshank, William Hogarth, Honoré Daumier e Gustave Doré. Através do campo da caricatura Sheri Klein relaciona com aqueles artistas os trabalhos de artistas contemporâneos como Alez Bag, Guerrilla Girls, Red Grooms, entre outros.

O **trocadilho** está relacionado com a incongruência e identifica-se quando duas imagens aparentemente distantes (conceptual, semântica ou formalmente) se associam. Para Sheri Klein a «metáfora» exemplifica este fenómeno (desenvolveremos mais adiante). A sua experiência associa-se também aos mecanismos do “jogo”, no sentido que implica uma interacção com códigos e regras. Exemplo disto é o fenómeno humorístico que surge da associação entre **imagem e texto** (fig. 40, cap. 4).

O **paradoxo** implica também a incongruência quando valores de ordens diferentes são justapostos. A sua forma contraditória apela geralmente para um outro significado. Neste sentido Sheri Klein refere que a sua justaposição assume uma “mentira” no enunciado, para progressivamente conduzir o leitor à “verdade” da mensagem: «*O propósito do paradoxo em arte é promover a fantasia, reconhecer a beleza do absurdo, e talvez ser mais aceite num universo contraditório. O paradoxo questiona os observadores acerca da realidade e explora impossibilidades na arte*»⁷². Podemos reter que o paradoxo se manifesta como **conflito** ou como **atracção de opostos**.

O **humor negro** é associado geralmente à definição de Breton e à sua obra no contexto sócio-cultural da 1ª grande guerra mundial. No entanto, nas práticas artísticas contemporâneas associa-se geralmente à escatologia. Esta característica convoca outras categorias como: morte, caos, violência, desastre e crise. São diversos os artistas que fazem recurso a esta forma humorística: Paul McCarthy (fig. 5), Jake and Dinos Chapman (fig. 46, cap. 4), Paul Davis, Todd Schorr (fig. 17), entre outros.

72 KLEIN, Sheri – *op. cit.*, p. 18.



Fig. 17 Todd Schorr, The Egg Hunt, 2001.

Da política à religião, da economia à cultura temos uma história de valores e taxionomias acerca do humor e dos seus trânsitos pelo domínio da imagem, constantemente reutilizados e reorganizados.

O recurso que os artistas fazem do humor e do cômico é o de uma estratégia de representação. Essa estratégia ramifica-se em vários sentidos – paródia, ironia, sátira, humor negro, entre outros. Mas todos eles revelam um princípio comum: o da **produção de um conflito conceptual, semântico ou icónico, entre realidades aparentemente irreconciliáveis.**

2.7 Conclusões parciais

A disciplina do desenho “académico” acabou por organizar um território onde o desenhador expandiu a sua acção “criadora”. Assim, mostramos que de uma relação “conflituosa” que o desenho estabelece permanentemente, entre norma e desvio, surge a competência para colocar em questão as razões e os sentidos da sua própria teoria e prática.

O desenho percorre o tempo acompanhando e exercitando o espírito intelectual do homem. A vontade de conhecer a realidade lança-o na significação e na construção de conteúdos, sendo o desenho um modo de os afirmar, um modo de chegar a uma nova ordem do conhecimento. Desenhando colocamos sentido nas coisas e na partilha dos seus significados vamos nomeando as suas categorias. Tal como refere Vítor Silva: «*a investigação consiste sobretudo em transitar do álibi dos saberes para uma sintomatologia, porque não é a história do desenho que inventa o sintoma, mas o desenho que desde sempre o produziu*»⁷³. Temos então o desenho como manifestação com suas especificidades em devir constante.

Neste sentido afirmamos que ao desenho não se encontra uma «*teoria geral de funcionamento*», de modo idêntico José Molina referiu que poderá conhecer vários nomes⁷⁴.

Ao longo do capítulo apresentámos ainda o domínio do risível, onde humor e cômico se constituem alicerces do domínio subversivo e irresponsável que se estabelecem no intuito de **resgatar** e **propor** novos valores.

Concluimos que, o desenho associado ao campo do risível é utilizado pelas práticas artísticas contemporâneas como espaço reactivo, onde os vários sentidos do domínio do riso - paródia, ironia, sátira, humor negro, entre outros - revelam um princípio comum: um espaço de inadequação, marcado pela possibilidade de associações desconcertantes, que por sua vez suscitam novos valores a nível conceptual, semântico ou icónico.

Uma vez que os fenómenos do humor pressupõem **associações**, **transformações** e **exageros**, propomos daqui em diante uma reflexão a partir do

⁷³ SILVA, Vítor – *Ética e Política do Desenho: Teoria e Prática do Desenho na arte do século XVII*. Porto: FAUP Publicações, 2004, p. 123.

⁷⁴ Cf. MOLINA, José – *Las Palabras y el Dibujo*. In MOLINA, José; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel – *op. cit.*, p. 14.

campo da caricatura, sobretudo quando se identifica que o seu fenómeno activa as várias dimensões do riso recorrendo ao desenho.

Propomos que a complexidade do fenómeno do riso nas práticas artísticas do desenho seja lida através do entendimento do pensamento criativo da caricatura. Neste sentido, focamos os seus mecanismos e a possibilidade criativa que os mesmos fornecem ao trabalho da significação artística.

3 A CARICATURA E AS SUAS REPRESENTAÇÕES

3.1 Generalidades

A imagem criada pela caricatura não pode ser entendida fora do problema da semelhança. A transformação que a caricatura provoca dá origem a um novo enunciado assente na deformação. Esta operação não deixa de remeter a imagem para o seu referente, aproximando e afastando-se dele simultaneamente. Neste sentido, referimos que **a imagem que a caricatura promove não depende exclusivamente de uma semelhança exacta da realidade.**

Mostramos que a imagem, por vezes, observa-se manifestamente diferente e distante do seu referente, no entanto não deixa de se assumir **equivalente e concorrente.**

Na representação do familiar desencadeia-se uma deformidade, que na caricatura corresponde geralmente à tentativa de exposição do íntimo e do secreto da realidade transformada. Se pensarmos o termo “sinistro” na caricatura poderemos encontrar no fenómeno de condensação “estranho=familiar”, uma correspondência com o panorama das semelhanças e diferenças que ela convoca entre a imagem e o referente, assim como, a atracção do grotesco, do bizarro e do disforme. Podemos afirmar, deste modo, que a caricatura nasce de **um sinistro observado no familiar.**

O **pensamento do desenho de caricatura**, aquele de que o humor é a manifestação, **não se cinge à mera deformação fisionómica**¹. Tende a criar realidades fictícias através da introdução do ambíguo ou do desconcertante. Podemos dizer que na atracção de valores periféricos surgem possibilidades para a fantasia se manifestar como real. A esta realidade transformada podemos chamar “mundo possível”. À ciência e aos demais saberes este seu pensamento poderá revelar-se útil na sua flexibilidade criativa. A proposta absurda, exagerada e satírica pode assumir-se reveladora contornando os domínios normativos.

Neste mesmo capítulo exporemos ainda um outro fenómeno inerente à caricatura: a violência. Mostraremos as possibilidades criativas que o campo da **caricatura** promove, explorando como essas possibilidades surgem de uma aparente fusão entre riso e violência.

¹ A caricatura não se cinge à deformação fisionómica nem à especulação da fisiognomia. Fisionomia: conjunto de feições do rosto. Fisiognomia: ciência que determina as qualidades e inclinações do homem pelas feições do rosto. *Grande Dicionário de Língua Portuguesa* (FIGUEIREDO, Cândido coord.). Lisboa: Bertrand Editora, 1991. Vol. 1 (A a G). p. 1210.

3.2 Caricatura como registo gráfico do humor

A palavra **caricatura** surge da palavra italiana *Caricare* que significa **carregar, calcar e exagerar**².

Integrou os pressupostos do espírito da época do Renascimento na procura do belo ideal presente à natureza, assumindo a sua “perfeita deformidade”. Lionel Lambourne, na sua obra *«An Introduction to Caricature»*, refere isto mesmo, quando se referiu à ligação que se estabeleceu entre a disciplina “clássica” do desenho e as caricaturas dos irmãos Carraci (fig. 18), artistas provenientes da cidade de Bolonha.

O autor referiu que a disciplina clássica e a caricatura *«vêem a verdade duradoura por detrás da mera aparência externa. Ambas tentam ajudar a natureza a cumprir o seu plano. Uma esforça-se para visualizar a forma perfeita e para a tornar visível no seu trabalho, a outra fixar a perfeita deformidade, e assim se revela a essência da personalidade. Uma boa caricatura, como todo o trabalho de arte, é mais verdadeira que a própria realidade»*³. Neste mesmo sentido, o autor voltou a reafirmar que *«desenhar uma caricatura significava conhecer os objectivos que a natureza persegue com a deformação (...) a caricatura é o oposto do belo ideal, é a perfeita negação, e constitui um modo de transformação da realidade.»*⁴.

Deveremos referir que a emergência da caricatura enquanto ferramenta humorística não têm uma origem precisa. No entanto, se atendermos à experimentação consciente, intencional e de certo modo instituída como género, a caricatura manifesta-se sobretudo a partir do séc. XVI, com os Carraci⁵.

Geralmente associam-se os desenhos de grotescos de Leonardo Da Vinci como sendo as primeiras manifestações intencionais de caricatura, aludindo ao cómico através do exagero fisionómico. No entanto, segundo vários autores, incluindo

2 KRIS, Ernst – *Psicanálise da Arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968, p.133.

3 LAMBOURNE, Lionel – *An Introduction to Caricature*. Victoria & Albert Museum. London: Stemmer House Publishers, 1983, p 7.

4 HOFMANN, Werner – *La Caricatura da Leonardo a Picasso*. Vicenza: Angelo Colla Editore, 2006, p.36.

5 ARNOLDI, Francesco Negri; VALENTI, Simonetta Prosperi – *Il Disegno nella Storia dell'Arte Italiana*. Roma: La Nuova Itália Scientifica, 1993. pp. 161-165.

Umberto Eco, «Leonardo da Vinci preferia “inventar” tipos e não tanto escolher alvos reconhecíveis» para realizar a vontade de apreender a deformidade⁶.

Mario Pepe, no «Dizionario Terminologico – Il Disegno Italiano Dal Trecento Al Seicento», refere isto mesmo. Diz-nos que «a caricatura como género começa em Bolonha no ambiente dos Carracci nos finais do séc. XVI, praticada em particular por Annibale, mas também por Domenico e Guercino, nos finais de 1500 difunde-se a Roma, com P.F. Mola, C. Maratta, G.B. Gaulli mas sobretudo com G.L. Bernini, e mais tarde (primeira metade do séc. XVIII) com P.L. Ghezzi (...). A primeira definição completa da caricatura é-nos dada pelo Vocabulário de F. Baldinucci (1681), precedida de anotações sintéticas de outros autores (G. Mancini, G. A. Massani, G. P. Bellori) (...) o sucesso da caricatura inicia-se com a viagem de Bernini a França (1665); nos finais de 1600 introduz-se em Inglaterra e na segunda metade de 1700, na Europa, torna-se essencialmente instrumento de sátira política e social, com sucessiva veia humorística, através de jornais e revistas alcançaram o sucesso, nomeadamente por intervenção de grandes artistas (Hogarth, Daumier, Grosz, Maccari, etc.).»⁷

A importância dos Carracci na delimitação da caricatura como um género próprio, revela-se pelo facto de a terem utilizado de um modo programado, difundido a sua utilidade enquanto ferramenta heurística, humorística e lúdica.



Fig. 18 Annibale Carracci, *Ritratti Carichi*, 1560-1609.

⁶ ECO, Umberto – *História do Feio*. Algés: Difel, 2007, p.152.

⁷ PEPE, Mário – *Dizionario Terminologico*, in GRASSI, Luigi – *Il Disegno Italiano Dal Trecento Al Seicento*. Roma: Archivio Guido Izzi, 1993. p.292.

Gombrich também se referiu a este dado histórico: «o termo “caricatura” e a caricatura como instituição datam apenas dos últimos anos do séc. XVI. E os inventores da arte não foram os propagandistas pictóricos (...) mas dois artistas altamente sofisticados e refinados, os irmãos Carraci. Poucas caricaturas deles têm sido identificadas mas, segundo fontes literárias das quais não temos motivos para duvidar, os Carraci inventaram também a “brincadeira” que consiste em transformar a cara da vítima na de um animal ou mesmo na de um utensílio inanimado, praticada pelos caricaturistas desde então»⁸.

Sobre esta irreverência e invenção protagonizada pelos irmãos Carraci, Vítor Silva referiu que «o desenho carraciano esforça-se por desligar, desconstruir e relacionar no início do séc. XVII as ligações ao saber e ao gosto instituído». O autor continua a destacar o trabalho dos artistas, referindo que a «tradição “académica” carraciana soube caracterizar os termos da sua própria “tradição” e “desastre”, na cessação do seu jogo simultaneamente sério e humorista, dando lugar a uma segmentação das categorias e de disciplinas, que constitui a divisão e a diversão entre as “regras” académicas e o sentido do humor necessário às aprendizagens mais forçadas e contrariadas.»⁹.

Para Gombrich a caricatura e o jogo visual que ela proporciona é explorado sobretudo na época do Renascimento, uma vez que em épocas anteriores «existia a relutância de fazer de brinquedo o que o inconsciente elabora muito seriamente»¹⁰. A este facto, Lionel Lambourne acrescenta que a «arte humorística é comum a todas as épocas, mas antes do Renascimento tende quase invariavelmente a ser generalista, e não particular, refere-se directamente a tipos em vez de individualizar. Num mundo em que a magia e monstros eram realidades, a sátira visual permanecia circunscrita (...) após o Renascimento, com o despertar do novo interesse do homem enquanto ser individual, a caricatura – enquanto distorção cômica do homem individual – pode começar»¹¹.

Edward Lucie-Smith refere que «aquilo a que chamamos de caricatura pode ser facilmente associada a um desenho emblemático ou alegórico, em que o propósito não é fazer rir mas sim fazer-nos reflectir (...) A verdadeira definição de caricatura

⁸ GOMBRICH, E.H – *Arte e Ilusão: um estudo na psicologia da representação pictórica*, São Paulo: Editora Martins fontes, 1986, pp.299-300.

⁹ SILVA, Vítor – *Ética e Política do Desenho Teoria e Prática do Desenho na arte do século XVII*. Porto: Publicações FAUP, 2004, pp. 379-380.

¹⁰ GOMBRICH, E.H – *op. cit.*, p.300.

¹¹ LAMBOURNE, Lionel – *op.cit.*, p 5.

*não está em examinar a expressão particular que o artista adota, mas tentar antes descobrir que género de audiência tem o olho da sua mente em mira.»*¹².

Atendendo a Judith Wechsler a caricatura é um «*tipo de arte na qual são exageradas as características do Homem para diversão ou crítica*»¹³. Edward Lucie-Smith sublinha estas propriedades, acrescentado um outro termo à caricatura: o *cartoon*. Ao verificar vários dicionários, este autor constata que as diferenças entre ambos são muito ténues. Neste sentido, refere que os termos são sinónimos, já que ambos assinalam o fenómeno do humor como o produto do exagero e do ridículo. Se a caricatura se aproxima da sátira, o *cartoon* aproxima-se do divertimento. No entanto o *cartoon* também se aproxima da sátira quando o seu tema é político. Assim sendo, a sua definição deve sobretudo ter em conta a intenção de transformação através do humor¹⁴.

A caricatura tornou-se mecanismo de irrisão, libertando aquele que a utilizava dos “padrões do academismo”, adulterando os seus princípios. O seu uso simples e descomprometido atingiu um vasto público. Neste sentido, Ernst Kris referiu que a caricatura é uma espécie de descanso porque no seu estilo, mecanismo e tendência, distancia-se dos padrões rígidos da arte académica¹⁵.

E. H. Gombrich e E.Kris afirmam que estas são as principais funções da caricatura: as «*deficiências*» (características fisionómicas e capacidades físico motoras) e as «*fraquezas*» (características psicológicas) do homem expressas de um modo exagerado quando comparadas com a realidade visível. **A caricatura desvinculou o artista da tarefa académica da verosimilhança. O seu desenho reinventou a natureza através do seu humor e comicidade.**

¹² EDWARD, Lucie-Smith – *The Art of Caricature*. London: Orbis Publishing Ltd., 1981, p. 9.

¹³ WECHSLER, Judith – *Caricature*. In *Dictionary of Art* (TURNER, Jane ed.). London: MacMillan Publishers, 1996. Vol. 5, p. 755.

¹⁴ Cf. D.M.Ke – *Origins of caricature and cartoon*. In *The New Encyclopaedia Britannica*. Vol. 15, Macropedia Knowledge in Depth, 15 th edition. Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 1974-1977, pp. 540-541.

¹⁵ KRIS, Ernst – *Os princípios da caricatura*. In KRIS, Ernst – *op.cit.*, p.142-157. Escrito em colaboração com E. H. Gombrich. Disponível também em [www.gombrich.co.uk /papers & articles/](http://www.gombrich.co.uk/papers & articles/)



Fig. 19 George Grosz, *The Toads of Property*, 1920.



Fig. 20 Pieter Bruegel, *Big Fish Eat Little Fish*, 1556.

A acção do desenho, nesta faceta indisciplinada levantou a questão da natureza do riso. Com a caricatura - e o humor que nela se manifesta - o artista acreditou que conseguiria atingir profundamente o espírito do homem. Referiu Konrad Lorenz, sobre esta questão, que «*o sentido do humor parece especialmente feito para nos dar o poder de separar o verdadeiro do falso*»¹⁶. **Sendo o desenho a disciplina para a experiência da realidade nas dimensões visíveis e invisíveis, o artista viu na caricatura a ferramenta por excelência para participar no panorama social, desmascarando o homem, ridicularizando, exagerando**, expondo e tornando visível aquilo que (não raras as vezes) permanece oculto.

Neste sentido os seus efeitos são determinantes na acção moral de desmascarar o mal. Considerando estes efeitos – e atendendo aos mecanismos do funcionamento da caricatura - é possível identificar como próximos, artistas com manifestações humorísticas aparentemente diferentes e distantes (fig. 19 e fig. 20). Apesar de distantes no tempo, Bruegel (séc. XVI) e Grosz (séc. XX) aproximam-se na denúncia à sociedade em que se inserem. Recorrem ambos ao campo onde observamos os efeitos da caricatura nos seus exageros e associações de elementos aparentemente irreconciliáveis.

Esta associação de elementos acentuou a autonomia do artista no Renascimento. Ao experimentar premeditadamente o enfatizar ou excluir determinados traços fisionómicos ou psicológicos de uma pessoa, ou outros aspectos da realidade, o artista encontrou a **caricatura como uma ferramenta útil às próprias fantasias enquanto modelos hipotéticos da realidade**.

Neste mesmo sentido, Werner Hofmann afirmou que na época do Renascimento, o artista reflectiu a possibilidade de inventar formas mediante a improvisação gráfica para posteriormente as transformar pouco a pouco. «*Este processo conduziu à “perda de objectividade” da nossa imagem artística do mundo. O artista reconheceu (como já havia percebido o caricaturista primeiro) que cada forma é apenas um estado de um processo formativo contínuo e coerente*», neste sentido Hofmann conclui que a **caricatura tem sido desde então «utilizada para criar ciclos de representações e transformações graduais do seu objecto sob planos formais diferentes.**»¹⁷.

¹⁶ LORENZ, Konrad – *A Agressão uma Historia Natural do Mal*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001, p. 321.

¹⁷ HOFMANN, Werner – *op. cit.*, p.84-85.

3.3 Os usos contemporâneos da caricatura nas práticas artísticas do desenho

A utilidade para a criação artística que Werner Hofmann identificou na caricatura aproxima-se da afirmação de Gombrich: a licença de que goza a arte humorística corresponde a uma liberdade sem obstáculos, «*permitted to the masters of satirical grotesque a degree of experimentation impossible to a serious artist (...) with this rupture of the barriers between caricature and the great art, a master of the kind of Munch could never have created his physiognomies so intensely tragic and twisted; nor could the Belgian Ensor have created, in the same era, his language of terrifying masks, which so excited the expressionists.*»¹⁸

A modernidade encontrou no humor o campo favorável para a sua crítica e reformulação da tradição artística e social. De modo idêntico, as práticas artísticas contemporâneas continuam a promover e diversificar este campo crítico, encontrando nele as ferramentas criativas das suas mensagens. Muitas das manifestações contemporâneas continuam a experimentar a caricatura na diversidade do seu fenómeno – sublinhando a utilidade do desenho na tarefa de detonador criativo, como são exemplo os trabalhos dos artistas: Erwin Wurm (fig. 50, cap. 4), Richard Prince (fig. 43, cap. 4), John Currin (fig. 22), Mike Kelly (fig. 16, cap. 2), Paul McCarthy (fig. 5, cap. 2), Jake and Dinos Chapman (fig. 46, cap. 4), Arnulf Raine (fig. 23), entre outros.

Mike Kelly¹⁹, por exemplo, argumenta que **a caricatura se infiltra na esfera da arte contemporânea num momento em que esta última, se assume ela própria como uma caricatura**. Uma afirmação idêntica, já manifestada por Ronald Searl, Claud Roy e Bern Bornemann: «*Com o emprego do nonsense, do absurdo e da distanciação grotesca, certos desenhadores mostram, de facto, um mundo que, como diz André François parefraseando Malraux, se tornou, ele próprio, uma caricatura.*»²⁰

Como refere Mike Kelly, a ideia da caricatura convoca o «retrato feito na esquina da rua (...) comics de celebridades que se vêem nas paredes dos bares» e ainda «os crus cartons políticos na secção de opinião do jornal do dia». Para Mike Kelly esta associação provocou a indiferença no «amante de arte educado» e por essa mesma

¹⁸ GOMBRICH, E.H – *op. cit.*, p. 307 e 311.

¹⁹ KELLY, Mike – *Foul Perfection: Notes on Caricature*. In Higgin, Jennifer – *The Artist's Joke*. Massachusetts: The MIT Press, 2007, p.104-107.

²⁰ BORNEMANN, Bernd; ROY, Claud; SEARLE, Ronald – *La Caricature: art et manifest du XVI siècle à nos jours*. Paris: Ed. Skira, 1974, p. 249.

razão, a de uma «forte reacção negativa, [em que] numerosos artistas tentaram desenhar a caricatura na esfera da arte»²¹. Um exemplo, pode ser rastreado em Philip Guston quando expôs pela primeira vez a sua série de desenhos com as figuras dos encapuzados (fig. 36, cap. 4). A crítica de que foi alvo fundamentou-se no facto de ter trazido para o campo da arte elementos da denominada «*baixa cultura*», distantes do “educado amante de arte”. Como reacção os seus desenhos foram classificados como «*toscas, vulgares, grotescos, meras caricaturas.*»²².

Mike Kelly argumenta que a caricatura é um plano de constatação, não só perante um tecido social, com o qual a arte se sente comprometida, mas também é uma própria reestruturação do seu meio. Foi neste mesmo sentido que se referiu aos trabalhos de David Salle e Robert Rauschenberg como manifestações da caricatura, apesar da caricatura não se manifestar em todos os casos explicitamente.

Assim, podemos referir que a caricatura é um “espaço irresponsável” que Kelly identificou como elemento «alienígena», já que «*destina-se a ser domesticada e transformada, desde o seu baixo estatuto ao mais “alto” através da magia da arte*». Esta ligação entre «baixa» e «alta» cultura corresponde à articulação das várias dimensões que ele reflecte. Uma abertura constantemente explorada de diversificar a distorção da realidade ao serviço do ridículo.

Os trabalhos de Eduardo Batarda são exemplo desta articulação entre «baixa» e «alta» cultura no campo da arte contemporânea. Pressupõem uma leitura da sociedade contemporânea ironizada através da caricatura associando-a ao *cartoon* e à BD.

Sobre esta inclusão do ridículo no campo da arte, Martim Avillez referiu que os trabalhos de Eduardo Batarda (fig. 21) são para o social e o histórico «*possibilidades de apreciar e julgar. O certo e o não certo. O articulado e o desconcertante. A identidade e a alteridade. O dito e o não dito*»²³

John Currin, por exemplo, utiliza a caricatura na representação satírica da mulher contemporânea (fig. 22). A mensagem deste desenho sugere a ideia de uma estética académica de modelos ideais. Ao propor uma deformação da ideia de “belo”, associa a ideia de “belo clássico” a um suposto “belo contemporâneo” - subvertendo aquela idealização. Caricaturando, a sua mensagem relata que o conceito de belo contemporâneo oscila entre aquilo que será um “ideal desejado” e o “ridículo real”.

²¹ KELLY, Mike – *op. cit.*, p.104.

²² DABROWSKI, Magdalena – *Los dibujos de Philip Guston* (cat. exp). Barcelona: Ed. Fundació Caixa de Pensions, 1989, p. 50.

²³ AVILLEZ, Martim in MELO, Alexandre [et al.] – *Eduardo Batarda: Pinturas 1965-1998*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão / Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 25.



Fig. 21 Eduardo Batarda, *Nez camouflé*, 1973.



Fig. 22 John Currin, *Hobo*, 2001.

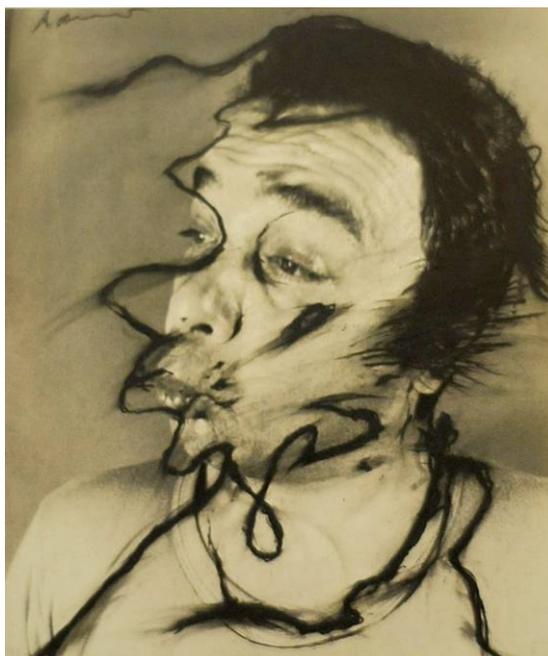


Fig. 23 Arnulf Rainer, *Untitled*, 1969-1974.

A caricatura de Arnulf Rainer (fig. 23) propõe uma tensão com a realidade registada pela fotografia, propondo um novo modo de a observar, de interagir com ela, deformando-a. Como refere o próprio autor, a fotografia documental desaponta-o, uma vez que, mostra sempre o mesmo «*velho Eu*»²⁴. Deste modo, a deformação caricatural aplicada à fotografia permitiu-lhe «*descobrir o inesperado. Tudo novo, pessoas desconhecidas que estavam escondidas dentro de mim (...) uma busca de possibilidades ilimitadas e pessoas improváveis que permanecem escondidas em nós.*»²⁵

A liberdade crítica e criativa da caricatura propõe uma oscilação entre o ridículo e o sério, onde o primeiro poderá conter o segundo, na sua acção moral de desmascarar o que há de errado na realidade, propondo-lhe possibilidades.

²⁴ RAINER, Arnulf – *Face Farces*, 1971. In Higgle, Jennifer – *op. cit.*, p.67.

²⁵ RAINER, Arnulf – *Ibidem*.

3.4 Caricatura e Mimesis: imitação, diferença e poder

«Mas porque a verdade está votada à dispersão em verdades particulares, em verdades momentâneas, em verdades de ocasião, apenas semelhantes ao verdadeiro, isto é, verosímeis, o paradigma da imitação triunfa sobre a “eternidade” da ideia e da verdade.»²⁶

Diz-nos Valeriano Bozal que a concepção mimética da arte e da literatura se manifesta sobretudo com os textos de Platão e de Aristóteles, apesar de não ser um conceito inventado por ambos os filósofos, mas sim por uma longa tradição grega. Na obra «*República*», Livro X, acerca da «*expulsão do artista da cidade*», Platão reflecte sobre as artes miméticas: «*as simulações podem enganar os homens (...) um e outro (pintor e poeta) são imitadores que nada entendem do ser, apenas de aparências, um e outro desconhecem a verdade daquilo que imitam (...) terrível a condenação a deste criador de fantasmas que é o poeta fazedor de aparências, que não só engana, convive com a aparência e apresenta-a como verdade*»²⁷. As críticas presentes na obra de Platão dirigem-se àquele que esconde a verdade imitando, ou seja, ao artista. Paradoxalmente, o filósofo acaba por reconhecer valor às artes miméticas, sobretudo no que se refere à aprendizagem e educação do sujeito: «*música e dança são capazes de imitar o carácter das pessoas, as qualidades boas e más, e de contribuir, se o jovem atender às mais adequadas, à formação do carácter próprio.*»²⁸ Assim sendo **seria por via da imitação que o sujeito atingiria a moderação e a ordem.**

Platão desprezava a imitação quando existia um compromisso do artista no acto de imitar, uma vez que as representações se assumiam inferiores aos seus modelos. Podemos através das reflexões do filósofo referir que o papel da **mimesis, na sua qualidade e atributo de criação, reside numa relação onde deva resultar uma “diferença”**. Assim, o material fruto de uma relação mimética pressupõe: o distinto, o diferente e o distinguível na relação de referência com o real.

Em Aristóteles, por seu turno, encontramos uma perspectiva diferente, a imitação é entendida como parte da natureza humana. Aristóteles apontou para o

²⁶ SILVA, Vítor – *op. cit.*, p. 142.

²⁷ PLATÃO – *República*. Livro X, trad. de C. Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1986. Cit. in BOZAL, Valeriano – *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Viso Distribuciones Ediciones Antonio Machado, 1987, p. 77.

²⁸ BOZAL, Valeriano – *op. cit.*, p. 75.

prazer que residia no homem em elaborar imitações. Sobre este aspecto, Diogo Alcoforado alertou para o facto de Aristóteles relacionar também a dimensão da “diferença” na sua análise sobre a imitação. O filósofo falou neste fenómeno como uma **“imitação correctiva”** que estava **«alicerçada numa capacidade idealizante e controladamente racionalizadora»**²⁹.

É sobretudo na obra a *«Poética»* que Aristóteles expressa esta sua noção de mimésis. O filósofo reflecte acerca do poder inventivo da poesia adivinhando-lhe superioridade filosófica em comparação com o ramo da história. É neste sistema que integra o fenómeno da mimésis. Enquanto a história narra o que se sucedeu, a poesia narra o mesmo mais ainda o que poderá suceder, numa antecipação onde o verosímil se relaciona com a ficção. Diogo Alcoforado, refere ainda a este propósito que *«a posição Aristotélica virá reconhecer que o homem pode encontrar prazer e atracção em representações, mesmo quando elas assumem carácter de estranha singularidade: as que correspondem à representação de entes que na sua própria realidade surjam como perturbadores»*³⁰. (desenvolveremos mais adiante este aspecto que se raciona com o termo sinistro.)

Se Platão afirmou que o artista era um criador de fantasmas, o que equivale dizer **«este parece aquele»**, segundo Valeriano Bozal, a afirmação de Aristóteles é diferente e radical: **«este é aquele»**.

Nas diferentes acepções dos dois filósofos, Vítor Silva refere que a mimésis depende de *«um controle didáctico e do gosto do público»*. Por um lado, em Platão a mimésis corresponde a uma *«imitação subtraída aos efeitos de verdade»* em que só se podia imitar sob a condição didáctica. Por outro lado, em Aristóteles passa-se do campo da verdade para o campo da similitude, da *«didáctica para a delectatio»*, *«o que a mimésis repete ou imita não é a verdade, a relação do real, mas um processo de analogia e uma maneira de agradar»*³¹.

Quando pensamos a relação da caricatura com a problemática da mimésis – como um jogo particular das semelhanças – percebemos que as acepções dos dois filósofos revelam duas direcções distintas. Por um lado, verificamos que a representação da caricatura não se parece totalmente com o modelo, citando dele os principais valores, aproximando-se da “essência” do referente. Por outro lado, o observador admite a caricatura como uma realidade válida, onde a representação do

²⁹ ALCOFORADO, Diogo – *Artes Plásticas, Imitação e Poder*. Porto: Faculdade de Letras série Filosofia, 2ªsérie ,nº10, 1993, p.8.

³⁰ ALCOFORADO, Diogo – *op. cit.*, p.7.

³¹ SILVA, Vítor – *op. cit.*, pp. 137-138.

referente é a via para se chegar ao conhecimento efectivo da realidade, “**este torna-se então mais real do que aquele**” – é uma “**imitação correctiva**”.

Podemos pensar o campo da caricatura, a partir das questões levantadas pela mimésis Aristotélica:

1 **O que se imita?** Algo que necessite de reformulação³².

2 **Como se imita?** Lateralizando o pensamento³³.

3 **Com que meios se imita?** Com os mecanismos da caricatura possíveis de serem analisados através da disciplina da retórica³⁴.

O significado primitivo de mimésis relaciona-se com a palavra grega *Kolossos*³⁵. No mundo grego, mimésis não estava apenas presente no *Kolossos*, mas também no teatro e na lírica, através de fenómenos de transferência idênticos, «*mimésis deriva de mimos e mimeisthai, termos que se referiam originariamente a **mudança de personalidade** que se experimentava em certos rituais em que os fieis sentiam que encarnavam nos seres de natureza não humana - divina ou animal – ou heróis de outro tempo (...) mimeisthai não é tanto imitar como representar, mas **encarnar um ser distante de outro***»³⁶. Como já havíamos referido, a mimésis afirma-se então numa base de diferença.

No teatro ou na dança consegue-se copiar os movimentos, por exemplo dos animais. No entanto a semelhança acontece de um modo particular, sobretudo quando se imita um deus, um herói ou um animal sem que nenhuma máscara esteja presente. É aqui que reside a eficácia da mimésis presente à caricatura, na capacidade de sugestão e na sua característica de “equivalência”.

Como dissemos na introdução deste capítulo, a imagem que a caricatura promove não depende exclusivamente de uma semelhança exacta da realidade, no

³² As implicações do riso nas práticas artísticas do desenho apresentadas no capítulo 2 manifestam esta atitude

³³ A relação da caricatura com o pensamento lateral: esta questão será desenvolvida no capítulo 4.

³⁴ Esta questão será desenvolvida no capítulo 4.

³⁵ Perceber o significado da palavra é perceber a natureza da mimésis. A palavra *kolossos* utilizada nos nossos dias está fortemente ligada à noção de monumentalidade, tendo alguma ligação com o seu significado primitivo. Na sua origem a palavra designava uma pedra em forma de monólito, presa ao chão com a função de estabelecer a ligação com o mundo dos mortos. O objectivo desta prática estava para lá da função de “recordar”, “retratar” ou de tornar parecido o monólito com a pessoa morta. O *kolossos* fixo e imóvel, na máxima simplicidade era a presença do outro ser a que se dirigia. A finalidade do *kolossos* era colocar o outro mundo presente neste, livre de ornamentos excessivos. Através do ritual, a simplicidade deste objecto atingia a sua forma mimética a partir do qual seria possível obter uma presentificação do outro mundo. Cf. BOZAL, Valeriano – *op. cit.*

³⁶ FCO, R, Adrados – *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona: Planeta, 1972, p.52 cit in BOZAL, Valeriano – *op. cit.* p. 70.

entanto é-lhe equivalente. Assim, “equivalência” é entendida neste contexto da caricatura, como algo que substitui o referente não dependendo dele formalmente.

Podemos falar deste aspecto da caricatura através de Gombrich, quando nos fala da criança que segura no pau de vassoura e imagina um cavalo. Apesar de não haver nenhum rasgo visual que aproxime “vassoura” e “cavalo”, o desejo da criança concretiza tal possibilidade. A vassoura transforma-se na equivalência do cavalo, substituindo-o. Gombrich refere-se a isto como “a necessidade biológica da representação”. Quanto maior é a necessidade biológica, menor é a necessidade de uma equivalência formal³⁷.

Gombrich refere que é essencial que estes objectos equivalentes possuam simples características que permitam o concretizar do “desejo”. Ou seja, é mais fácil entender que uma vassoura sirva de assento - ou dorso de um cavalo - do que um telefone ou um quadro.

Neste sentido verificamos que este fenómeno exige uma ligação de síntese entre elementos. Uma síntese que torna possível a transformação do cabo da vassoura em cavalo, mesmo com a exclusão de certos atributos.

Sobre este aspecto de síntese podemos aproximar o campo da caricatura. Desde a época do Renascimento caracterizou-se por ser o registo gráfico do humor, feita com poucas linhas, exímia na transmissão de ideias em reciprocidade com a síntese gráfica. Integrou facilmente a sua concepção no programa do desenho. Por isso mesmo afirmamos que na “economia do desenho”, no seu espírito de síntese enquadrámos facilmente a “economia” da mimésis da caricatura.

Na obra «*Arte e Ilusão*»³⁸, Gombrich recorda-nos a atribuição de «*bem-sucedida*» a uma caricatura por Hogart onde se conseguia observar um cantor de Opera representado apenas por uma linha e um ponto. O autor atribui especial atenção à caricatura na sua capacidade de «*descoberta*» e «*simplificação*», uma vez que ambas são «*exemplo do curso tomado pela invenção artística*»³⁹. Os seus mecanismos, que incitam às transformações rompem com as demais representações da realidade.

A experiência da caricatura explorou os segredos da expressão através da introdução de desvios ao modelo. Deve-se dizer que neste fenómeno a modificação protagonizada ainda tolera referência e identificação do referente. É atendendo a esta operação que Gombrich se refere ao humorista e ilustrador do séc. XIX Töpffer, nomeadamente à sua «*grande descoberta psicológica*», que consistiu em mostrar

³⁷ Cf. GOMBRICH, E.H. – *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London: Phaidon, 1965.

³⁸ GOMBRICH, E.H – *Arte e Ilusão: um estudo na psicologia da representação pictórica*. op. cit., p 306.

³⁹ GOMBRICH, E.H – *Arte e Ilusão: um estudo na psicologia da representação pictórica*. op. cit., p. 292.

através de estudos fisionômicos que a linguagem pictórica pode ser desenvolvida sem qualquer referência à natureza, sem aprender a desenhar com modelo. Gombrich refere que «*não há desrespeito às ligações da arte do século XX em ligá-las, assim, à emancipação do estudo da natureza, que se ensaiou primeiro nos recintos autorizados do humor, e tomou corpo nas experiências de Töpffer*»⁴⁰.

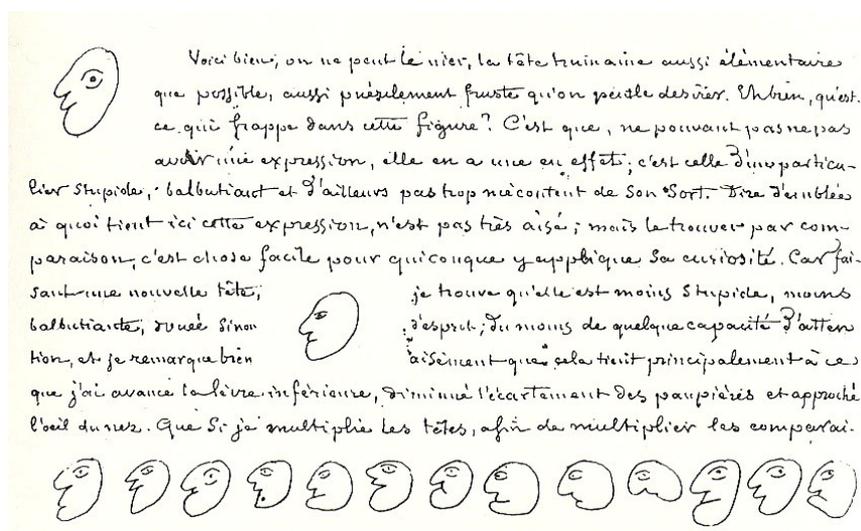


Fig. 24 Töpffer, *Essay de Physiognomie*, 1845.

Em 1788 Francis Grose (umas das principais influências para Töpffer segundo Gombrich), um antiquário inglês publicou um panfleto intitulado «*Regras para desenhar Caricaturas*». Ali referiu que «*aquele que tenta variar as suas proporções drasticamente verá o que acontece, ficará equipado com um relatório de caras cômicas, úteis para o desenho de quadros humorísticos*»⁴¹. Töpffer acrescentou que quem fizesse uso de um estilo abreviador podia sempre contar com o observador para completar aquilo que omitiu. Através de uma síntese linear o humorista procurou aquilo que os psicólogos chamariam de chaves mínimas da expressão⁴², para as modificar posteriormente.

O ilustrador procurou determinadamente variar os elementos fisionômicos com o objectivo de descobrir novas expressões (fig. 24). As suas experiências mostraram que com uma simples reorganização dos “traços primitivos” é possível

⁴⁰ GOMBRICH, E.H – *Arte e Ilusão: um estudo na psicologia da representação pictórica*. op. cit., p. 311.

⁴¹ GROSE, Francis – *Rules for Drawing Caricatures*. 1788. cit in. GOMBRICH, E.H – *Arte e Ilusão: um estudo na psicologia da representação pictórica*. op. cit., p. 307.

⁴² Os traços mais particulares da expressão fisionômica de uma dada pessoa, aos quais a nossa percepção reage.

chegar a ínfimas combinações. Deste pressuposto os seus estudos fisionómicos estabeleceram-se como métodos de “desvio” e “criação”, atendendo a uma base de semelhança com o referente.

A experiência do humor no nosso estudo cabe no seguinte ponto a reter de Töpffer: síntese e transformação como modos de observação do mundo visível. A imagem da caricatura é uma força sugestiva que leva a uma substituição, ou uma “verdadeira equivalência” do real, uma exploração que alterou a própria faculdade imitativa nas artes plásticas.

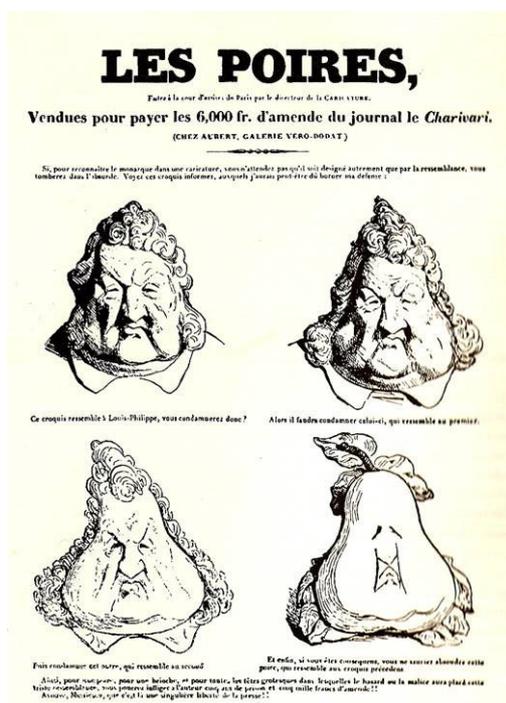


Fig. 25 Philippon, *Pêras* no jornal *Le Charivari*, 1834.

Problematizando a questão da mimésis e do jogo das semelhanças que a caricatura realiza, Gombrich alertou para o facto das equivalências nos permitirem ver a realidade como uma imagem e uma imagem como realidade.

Quando a caricatura “dá origem ao outro”, pelo restauro e transformação que opera no antigo, continua a ser o “espelho da realidade”, já que o seu objectivo passa por aproximar o observador da sua mensagem à “verdade” daquilo a que se refere.

Detenhamo-nos no caso de um desenho de Philippon, director do jornal satírico «*Le Charivari*», que transformou a cabeça do Rei Luís Filipe de França numa pêra (fig. 25). Parece-nos revelador do jogo das semelhanças e das equivalências da caricatura, da sua função mimética no sentido de uma imitação correctiva.

Os jornais satíricos foram obrigados a pagar uma pesada multa por sucessivas difamações contra o rei. Ao nosso estudo, interessa-nos em concreto a famosa “câmara lenta” da caricatura «*Pêra*», publicada em «*Le Carivari*», onde se mostra por fases a sua execução, exemplificando como poderá funcionar o fenómeno de equivalência na caricatura. Foi nesta mesma base de “equivalência” que o Philipon tentou alegar a sua inocência «*por que etapa devo ser punido? Será crime substituir uma coisa por seu equivalente? Ou a etapa seguinte? E se não for, porque não a pêra?*»⁴³

Ao modelo sugere-se novas possibilidades através da equivalência, que cabe nas expectativas de quem participa no “ritual” da leitura da caricatura. Como Valeriano Bozal refere «*aquele que participa na acção ritual, na mimésis, está a representar uma divindade, um herói, um animal, contudo esta representação é uma verdadeira encarnação*»⁴⁴. **A força da sugestão** será o impulso para que o ritual tende a concretizar o efeito mimético. A este propósito sugere que «*o conhecimento mimético é o conhecimento do evidente: o deus está presente diante dos olhos de quem observa, a sua presença é o que se conhece. A emoção que produz esta evidência é intensa e nada a pode apagar, uma emoção em que o conhecedor também se transforma, pois a sua situação é também ela nova, não quotidiana, extraordinária.*»⁴⁵

O mundo simulado e irreal só poderá chegar a real se no âmbito da ficção o caricaturista conseguir emocionar o espectador a esse ponto. A caricatura engana o espectador no sentido em que consegue tornar algo em verdade, mentindo⁴⁶. Transformar em verosímil aquilo que não o é.

A caricatura intensifica, exagera, sintetiza e exclui na sua acção mimética o referente. A eficácia do seu discurso através da mimésis, faz desaparecer gradualmente o referente destacando o sugerido, promovendo-o como a verdadeira realidade.

De facto, estas ideias aproximam-nos do entendimento da caricatura como uma verdade que se revela mentindo. Como no teatro: «*[a caricatura] engana o espectador, nisso consiste a sua grandeza, também o seu interesse político, uma vez que proporá como mimésis aquilo que não é senão simulação. Simulação que põe os olhos do*

⁴³ PHILIPON, cit in Gombrich, E.H – *Arte e Ilusão: um estudo na psicologia da representação pictórica. op. cit.*, p. 300-301.

⁴⁴ BOZAL, Valeriano – *op. cit.*, p. 71.

⁴⁵ BOZAL, Valeriano – *op. cit.*, p. 72.

⁴⁶ É neste domínio que poderemos observar a criatividade da retórica e as suas “falsas verdades”, como afirmaremos de um modo mais desenvolvido adiante. No decorrer do discurso retórico é fulcral a determinação com que se propõe a lógica do discurso, de modo a que se afirme verosímil. Simulando pode elevar a mentira à categoria de real.

espectador no horizonte da verdade»⁴⁷. Nesta ordem de ideias, podemos referir que o desenho da caricatura procura representar o irrepresentável, tentando transportá-lo para o plano da verdade.

Uma outra definição - e que nos permite articular a caricatura com o impulso mimético - é a que relaciona **mimésis e poder**. Com efeito, Diogo Alcoforado refere que o artista no processo de “imitar o real” **detém uma forma particular de «poder»**, **pela capacidade de «exercitar» novos mundos**.

E.H. Gombrich referiu que *«para onde quer que o artista se volte, tudo o que está em seu poder é fazer e copiar, escolher de uma linguagem que desenvolveu a equivalência mais aproximada»*⁴⁸. Aquele que representa e promove (e procura persuadir) uma visão da realidade, apresenta o real, isolando e acentuando aquilo que a sua intenção descobriu de mais pertinente. Casos como Picasso e Cézanne, clarificam esta articulação, já que ambos os artistas declararam o mesmo “poder” ao papel da “imitação” da realidade através do acto criativo.

A este respeito do poder, Vítor Silva referiu que a imagem da caricatura acontece dentro da questão do *«arcaísmo mágico, do “poder” que as imagens detêm de evocar e de sugerir, de ferir e 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.»*⁴⁹.

A semelhança e dissimilitude, que a imagem simbólica da caricatura promove, revêem estes aspectos referidos por Vítor Silva. Quando se constrói uma caricatura convoca-se e espera-se, à partida, a *«carga energética»* e a *«força»* que se reconhece à imagem enquanto *«artefacto relacional carregado de tensões»*⁵⁰.

Esta questão convoca o que se disse no capítulo anterior acerca das práticas artísticas do desenho e a sua relação com o humor. Sendo o riso um fenómeno que demove regras e convenções, a caricatura continua a ser utilizada como um poder, capaz de produzir imagens que reiteram aquela tarefa, tal como Vítor Silva refere *«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»*⁵¹.

⁴⁷ BOZAL, Valeriano – *op. cit.*, p. 73.

⁴⁸ GOMBRICH, E.H. – *op. cit.*, p. 302.

⁴⁹ SILVA, Vítor – *Pequena história da caricatura*. Fórum 36, Jul-Dez 2004, Braga: Universidade do Minho Museu Nogueira da Silva, 2004, p. 116.

⁵⁰ SILVA, Vítor – *Pequena história da caricatura*. *Ibidem*.

⁵¹ SILVA, Vítor – *Pequena história da caricatura*. *op. cit.*, p. 126.

Neste sentido podemos referir que existe um lado ético e político na caricatura, que se revê nesta questão do poder. A mimésis da caricatura pretende apontar a uma verdade, para o verdadeiro sentido que constitui o seu referente. O seu registo poderá ser uma mentira formal, mas essa mesma dissimilitude pretende ser correctiva, contra o que existe de falso e simulado no referente. Mais à frente articulamos esta questão do poder e da ética quando identificarmos na caricatura um idealismo com vontade de efectuar uma mudança.

O fenómeno da articulação entre caricatura e mimésis poderá revelar-se vasto e complexo. Neste sentido, interessa-nos reter a característica correctiva da mimésis da caricatura quando se dirige ao referente.

3.5 Caricatura: o sinistro da deformidade

Diz-nos Umberto Eco que a caricatura na sua definição moderna, assume-se como instrumento polémico na intenção explícita de “zombar” e “denunciar”, referindo ainda que a caricatura coloca em causa o “equilíbrio” e a “dignidade” do homem: *«nesse sentido, ela nunca enobrece o seu objecto, mas embrutece-o, enfatizando um traço até deformá-lo»*⁵².

Ao referir-se à característica da “deformidade”, Eco reflecte as posições de Karl Rosenkranz, no momento em que argumenta que a *«caricatura é uma espécie de redenção do feio»*⁵³. Com efeito, Karl Rosenkranz assinala que *«o informal e o incorrecto, o vulgar e o repugnante, ao destruírem-se podem produzir uma realidade aparentemente impossível, e com isto o cómico»*⁵⁴.

Estas determinações da caricatura remetem-nos para a ideia de desproporção. Uma nova delimitação da totalidade, não mera transformação pela negação ou exagero de certas unidades do seu referente. A este respeito, Rosenkranz refere que *«o exagero que desfigura a forma deve operar como um factor dinâmico que envolve a sua totalidade. A sua desorganização deve tornar-se orgânica. Este conceito é o segredo da produção da caricatura. Na sua desarmonia, através do mau excesso de um momento do todo, ressurge de novo uma certa harmonia.»*⁵⁵

⁵² ECO, Umberto – *História do Feio. op.cit.*, p.152.

⁵³ ECO, Umberto – *Ibidem*.

⁵⁴ ROSENKRANZ, Karl – *Estética do Feio*, 1853. cit. por Eco, Umberto – *História do Feio. op. cit.*, p. 154.

⁵⁵ ROSENKRANZ, Karl – *Ibidem*.

A caricatura serve desde cedo para divertir mas também para inquietar o homem. **A ambiguidade perturba o espírito do homem que se ri de uma realidade incongruente, estranha, bizarra, inquietante (e ao mesmo tempo se revela autêntica no seu contrário).** Já Henri Bergson, no seu ensaio sobre o riso, referiu que *«tem a possibilidade de se tornar cómica toda a disformidade que uma pessoa normal possa imitar»*⁵⁶. Neste sentido é um “desvio” que opera no “normal” aquilo que desencadeia o riso. Será o mesmo referir que neste “desvio” existe uma expectativa modificada no observador, naquilo que ele esperava ver e a nova realidade transformada. O autor diz-nos que no campo da caricatura *«a arte do caricaturista consiste em apreender este movimento, por vezes imperceptível, e torná-lo visível a todos os olhos, aumentando-o (...) Adivinha, por debaixo das harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria. Põe a claro desproporções e disformidades que poderiam ter existido na natureza em estado de veleidade mas que não puderam concretizar-se, recalçadas por uma força melhor.»*⁵⁷.

Assim, podemos referir que a qualidade de “estranho” supõe geralmente uma base de referência. O “estranho” da caricatura parte do familiar, tal como um puzzle que se monta num encadeamento tendo em conta uma base de referência, para que a totalidade do enunciado se constitua. Este processo conta assim com o regresso ao referente, ou seja, os novos valores sugeridos remetem sempre para a leitura daquilo que proporcionou a sua origem.

Os artistas que recorrem à caricatura sabem que o seu campo convoca a transformação e por extensão a disformidade, o invulgar, o perturbante e o repugnante, sendo através desses mesmos valores que chegam à qualidade de um inesperado que convoca o familiar, reorganizando-o. Quando Goya (fig. 26), transforma aves com cabeça de humanos e convoca a disformidade ou grotesco através de figuras que contrastam com a beleza das personagens femininas, altera a superfície normal da realidade provocando uma sensação de estranheza, uma deformação que simultaneamente estabelece semelhanças, mas também enfatiza as diferenças.

Ao identificarmos a curiosidade da caricatura pelo disforme, exagero e grotesco podemos referir o “estranho”, uma vez que este conjuga os valores já referidos com a esfera do “familiar” - um desejo inerente ao espírito do homem que se caracteriza muitas vezes como um fenómeno dualista estabelecido entre harmonia e caos, o belo e o feio, para a produção de uma nova ordem.

⁵⁶ BERGSON, Henri – *O Riso: ensaio sobre o significado do cómico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p.29.

⁵⁷ BERGSON, Henri – *op.cit.*, p. 31.

Existe uma “sinistralidade” que nos suscita o interesse e ao mesmo tempo uma ideia de belo. Se por um lado o “novo” da caricatura inquieta pela sua aparência fantasmagórica e estranha, por outro lado ele gere esses mesmos valores permitindo o observador chegar a novas leituras. Como referiram Eco e Rosenkranz «*a boa caricatura insere o exagero “como factor dinâmico que envolve a sua totalidade”, faz com que o elemento de desorganização formal se torne “orgânico”. Por outras palavras, é uma “bela” representação formal que faz uso harmónico da deformação*»⁵⁸.



Fig. 26 Francisco Goya, Ja van Desplumados, 1799.

Podemos analisar estes valores da caricatura que se manifestam por via do excesso, a partir da obra «*O Belo e o Sinistro*»⁵⁹ de Eugénio Triás, que se dedica ao «Sinistro, misterioso e estranho» de Sigmund Freud, recorrendo ao termo alemão «*unheimlich*»⁶⁰. Apesar de Sigmund Freud ter problematizado o conceito de

⁵⁸ ECO, Umberto – *História do Feio. Ibidem.*

⁵⁹ Cf. TRIÁS, Eugénio – *O Belo e o Sinistro*. Lisboa: Fim de Século Edições, 2005.

⁶⁰ O termo traduzido para o nosso idioma refere-se às palavras, estranho, sinistro, secreto, íntimo, desconhecido, perturbante. Neste sentido fazemos a ressalva de que respeitaremos o termo utilizado pelos os autores que a ele se referem. Utilizaremos a palavra “sinistro” com Eugénio Triás, a palavra “perturbante” com Umberto Eco e a palavra “estranho” quando nos referirmos a Freud, respeitando as traduções nas quais nos baseámos. Em todo o momento o

unheimlich no campo específico da psicanálise⁶¹, Eugénio Trías estabeleceu a ligação entre os argumentos do psicanalista ao campo da arte, sobretudo para se referir à ambivalência que percorre o espaço entre a ficção e o real, no que permanece velado e que subitamente se torna explícito. Neste seu trabalho, o autor tenta demonstrar que o sinistro é fonte da força da obra artística, em que a sua magia, mistério e fascinação, são o motor para se chegar à condição do “novo”.

Freud argumentou que o familiar se une ao estranho: «*o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar*»⁶². Esta definição desenvolve-se a partir da relação entre duas palavras alemãs - *unheimlich* (estranho) e *heimlich* (familiar). Diz-nos Eugénio Trías que o trabalho de Freud foi o de superar através daquelas palavras a equação «estranho=insólito». Apesar da superação parecer paradoxal, uma vez que a palavra alemã *unheimlich* é antónima de *heimlich* (familiar, caseiro, doméstico), Freud observou que na sua origem elas se relacionam. Pensamos o sinistro como algo oposto ao familiar, no entanto «*heimlich significa por extensão secreto, oculto, qualquer coisa que os estranhos não podem aperceber-se exemplo: fala-se de reuniões heimlich (clandestinas) de alguém que se conduz heimlich (misteriosamente), artes heimlich são as artes ocultas, as partes heimlich do corpo humano são as suas partes que o pudor terna recônditas.*»⁶³. Assim sendo podemos entender duas concepções para o termo *heimlich*: familiar e o estranho. *Unheimlich* e *heimlich* acabam por significar a mesma coisa.

Diz-nos Eugénio Trías que o sinistro apesar de ser em profundidade familiar, íntimo e quase irreconhecível, causa susto ou sensação de estranheza. Podemos ainda citar Umberto Eco, que sobre um assunto similar – A obra literária «*Metamorfose*», de Kafka ⁶⁴ - referiu: «*perturbante não é tanto o horror que é mostrado e descrito (um homem desperta transformado num insecto nojento), mas sim o facto dos familiares e conhecidos tomarem o acontecimento como embaraçoso, mas absolutamente natural, e não suspeitam que tenha havido uma alteração da ordem das coisas.*»⁶⁵. Concluimos

leitor deve concentrar-se na relação que se estabelece entre “estranho/sinistro” com “familiar” para a reflexão proposta acerca do termo “*unheimlich*”.

⁶¹ Nomeadamente na manifestação dos fenómenos de “temor”, em que se anuncia o estranho como o retorno do recalado à consciência da vida quotidiana.

⁶² FREUD, Sigmund – *O Estranho. Historia de uma Neurose Infantil e outros Trabalhos*. Vol. XVII, 1917-1919, Edição Electrónica Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1998.

⁶³ TRÍAS, Eugénio – *op. cit.*, p. 43-44.

⁶⁴ Kafka conta a história de Gregor Samsa, um caixeiro-viajante que se transformou num insecto.

⁶⁵ ECO, Umberto – *História do Feio. op, cit.*, p.323.

que, *heimlich* e *unheimlich* referem-se a algo familiar que acabou por se tornar estranho e inquietante; correspondem a uma revelação de algo que permanecia oculto.

Este sentimento inquietante não é sinónimo de repulsa, mas sim o desejo de produzir o seu efeito. É neste sentido que Eugénio Triás refere que «dá-se a sensação de sinistro quando qualquer coisa de sentido e pressentido, temido e secretamente desejado pelo sujeito se faz, de forma súbita, realidade»⁶⁶

O fenómeno da caricatura pode ser referido segundo esta perspectiva paradoxal da palavra *unheimlich* (muitas das vezes implícita, segundo a psicanálise), identificando-se com semelhante antagonismo. Na caricatura, esta característica que é a da transformação pode ser entendida como um mecanismo “perturbador”, uma vez que se relaciona com uma mudança brusca da normalidade, tal como refere Umberto Eco: «algo que reaparece depois do desaparecimento de alguma coisa que era conhecida»⁶⁷.

Eugénio Triás referiu que temor e desejo estão ligados pelo mesmo fenómeno que é a experiência do sinistro. Este «ocorre quando o fantástico (*fantasiado, desejado pelo sujeito, mas de forma oculta, velada e auto-censurada*) se produz no real; ou quando o real adquire por inteiro o carácter do fantástico. Poderia definir-se o sinistro como a realização absoluta de um desejo (na essência sempre oculto, proibido, semi-censurado)»⁶⁸.

Quando nos deparamos com uma caricatura, como já se referiu, “mais verdadeira que a própria realidade”, verifica-se o fenómeno descrito por Triás. Ou seja, podemos **aceitar a realidade oferecida pela caricatura à força de um desejo em querer que esse fantástico seja real, porque na nossa aceção interior ele é mais válido e verdadeiro. A caricatura acaba também por ser o prazer de concretizar esse desejo.**

⁶⁶ TRÍAS, Eugénio – *op. cit.*, p. 46.

⁶⁷ ECO, Umberto – *História do Feio. op. cit.*, p.312

⁶⁸ TRÍAS, Eugénio – *Ibidem.*

3.6 Para além da deformação fisionómica: a caricatura dos mundos possíveis.

O campo criativo, no seu método relacional, apresenta por vezes soluções ambíguas ou mesmo absurdas perante a realidade, que poderão suscitar soluções inovadoras no seu sentido novo e desviante.

O riso, como já referimos, surge da aproximação e relação de valores contrários, de uma dada manifestação que procura criar novos planos de significação. Este fenómeno de relação a que o humor incita, sobretudo no jogo de valores contrários, está associado a imaginação e a ficção.

O absurdo e o incrível, ou mesmo o impossível, guiam-nos à fantasia e por sua vez a uma liberdade de pensar sem restrições. Podemos referir que a fantasia ajuda a inventar algo que ainda não existe e que, a sua experiência fornece uma nova possibilidade de observar a realidade. As capacidades cognitivas e criativas que se problematizam no campo do desenho da caricatura operam nesta constatação, no momento que se propõe uma “nova ordem” para o seu referente.

A fantasia que a caricatura pode revelar é uma ferramenta criativa à disposição do homem, um pensamento com a capacidade de colocar em relação dados aparentemente distantes num só enunciado. A criatividade que gere o lado menos lógico e “irresponsável” do fantástico, relativiza limites e paradigmas, propondo valores periféricos.

Diz-se frequentemente que as crianças são exímias no “fenómeno das ligações” pela imprevisibilidade das relações que constroem⁶⁹. O jogo relacional, frequentemente intensificado pela caricatura, contorna o lado mais limitativo de sistemas ou regras que lembra este jogo habitual na infância, que é acção de relacionar, por muito inócua que possa parecer.

O jogo de combinações promovido pela caricatura permite deslizar entre mundos distintos. Os irmãos Carraci, como já referimos, foram exemplares na difusão de jogos lúdicos humorísticos através do desenho, relacionando ordens aparentemente irreconciliáveis (fig. 27).

⁶⁹ Cf. WINNICOTT, D.W – *O Brincar a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1975. Nesta obra percebemos o poder associativo que a criança desenvolve. O trabalho pedagógico procura fornecer as ferramentas que permitam a criança viajar do mundo da fantasia ao mundo real de modo consciente, sendo ela capaz de discernir o que é real e o que é fantasia de modo autónomo.



Fig. 27 Anibal Carraci, *Paisagem com Sol Sorridente*, 1560-1609.

O desenho «*Paisagem com Sol Sorridente*» estabeleceu-se como um plano de mundos possíveis, onde a incongruência se manifesta livremente como humor. Na representação, os valores manifestados podem afastar-se das regras sequenciais e lógicas do mundo real, podendo existir “a exceção à regra”, uma norma que é a da “contra norma”. Um dinamismo caracterizado por um intercâmbio de informação diversificado de saberes promovido e explorado pela transformação dos mecanismos da caricatura.

Diz-nos Pedro Barbosa que «*enquanto a ciência explora unicamente o mundo real que a natureza, no seu jogo infinito de combinatórios possíveis, acabou por tornar actual, a Arte (...) pode ser vista como uma actividade exploratória dessa infinidade outra de mundos possíveis que o acaso da natureza não contemplou.*»⁷⁰. Partindo da afirmação do autor podemos reter os seguintes pontos, assim como as suas eventuais relações:

- 1) A Arte no seu discurso ficcional visa mundos possíveis;
- 2) A Ciência no seu discurso factual visa o mundo actual, que corresponde à realidade.

Estas duas áreas do conhecimento - produtoras de “mundos” - encontram-se em relação. A lateralidade, invenção, criatividade, ficção, têm um papel determinante em ambas as acções inventivas. Ao observar a relação que as duas áreas estabelecem, Pedro Barbosa refere que «*mítica ou científica, a representação do mundo que o homem*

⁷⁰ BARBOSA, Pedro – *Metamorfoses do Real: arte, imaginário e conhecimento estético*. Edições Afrontamento, 1995, p.91.

constrói tem sempre uma grande parte de imaginação (...). Para se obter uma observação com algum valor, é preciso ter já, à partida, uma certa ideia do que há a observar (...). A investigação científica começa sempre pela invenção de um mundo possível, ou de um fragmento de mundo possível»⁷¹.

A transformação e o humor da caricatura, correspondem à existência de uma hipótese de um “mundo possível”, uma ferramenta de especulação que visa a intervenção e existência da sua hipótese na realidade.

Pedro Barbosa afirmou que «*o referente da obra de arte, qualquer que seja o grau de realismo ou de irrealismo em que se envolva o seu grau de mimese, é sempre o mundo real, muito embora mediado por um mundo fictício*»⁷². De modo idêntico, Umberto Eco referia que não podemos criar através do nada: aquilo que é alternativo, novo e possível obedece a uma referência a algo já existente⁷³. Assim sendo, como temos vindo a afirmar, o mundo possível só será caricaturado tendo em conta o referente que é sempre a realidade. Por sua vez, a realidade reveste-se do que existe nesse mundo fictício, que se verifica no conhecimento obtido através da possibilidade que essa mesma ficção tende a acrescentar ao mundo actual.

A comunicação da caricatura exige o uso recíproco das lógicas destes dois mundos, apesar de distintas. O mundo dos possíveis não deixa de se referir ao real, por muito ténue que possa parecer essa ligação. No mundo possível aquilo que é concebível, lógico, aceitável é no mundo científico considerado inconcebível absurdo e inaceitável. Apesar disso, o mundo actual (ou científico) não se desenvolveria se o que existe de ficção não fosse considerado como possibilidade de vir a ser também actual/real.

Sobre esta questão, vale a pena determo-nos em Anaïs Nin, citada por Pedro Barbosa: «*nunca consegui viver nos mundos que me foram oferecidos: o dos meus pais, o mundo da guerra, o da política. Tive de criar o meu, como se cria um determinado clima, um país, uma atmosfera onde eu pudesse respirar, dominar e de me recriar a cada vez que a vida me destruísse. Esta é a razão de toda a obra de arte.*»⁷⁴.

A ficção pode revelar-se como uma porta aberta ao conhecimento, uma arma de reformular limites. A caricatura como mundo fictício surge, pois, quando «*a imagem constitui uma posição intermediária, que colabora tanto com a consciência do real*

⁷¹ BARBOSA, Pedro – *op. cit.*, p. 137.

⁷² BARBOSA, Pedro – *op. cit.*, p. 141.

⁷³ Cf. U. Eco – *Lector in Fábula: A cooperação Interpretativa nos Textos Narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986, cap. 8.

⁷⁴ NIN, Anaïs – *Em busca do homem sensível*. p.18-19, conferência proferida em São Francisco, 1974, por ocasião da celebração da Mulher nas Artes. Cit. in BARBOSA, Pedro – *op. cit.*, p.94.

como na sua *dissolução no irreal*»⁷⁵. É neste sentido que referimos, com Wunenburger que o poder desviante da imagem permite modificar e transformar a realidade, produzindo «*mundos fictícios*» alternativos.

Apesar do disforme, do exagero, do absurdo, o trabalho do humor da caricatura, é sobretudo um trabalho da analogia, síntese, e proposta de uma nova ordem através da sobreposição de conhecimentos distintos que geralmente caracterizam o campo da ciência. Existe assim uma certa **proximidade**, na tentativa de provar uma verdade, por parte **do cientista que acentua os seus gráficos e diagramas, e o trabalho do caricaturista que acentua certos valores numa representação**⁷⁶.

Deste modo, podemos referir que a «*malícia*» da caricatura (aquela que promove a «*colisão*» de valores) é uma forma de descoberta e possibilidade que acentua as seguintes afirmações: «*a “gramática” do humor pode também estar ao serviço da arte e da descoberta*»; «*não há nenhuma fronteira clara onde o domínio da ciência termina e o da arte começa*»⁷⁷.

O “mundo possível” sugere, pois, a natureza fictícia e potencial da palavra «*virtual*». Em voga nos nossos dias, esta palavra refere-se a algo em potência. É geralmente utilizada para referir a diversidade da inovação tecnológica na sua alternativa à realidade material e orgânica. Com ela designamos os domínios do artificial, do irreal e do possível. Todos estes significados que constituem o seu campo semântico têm uma origem distante em termos cronológicos. No entanto a sua designação mantém-se actual e útil à definição das «*novas irrealidades*», como refere Benjamin Wooley⁷⁸. O sentido com que utilizamos hoje a palavra virtual tem origem na palavra «*virtude*», que por sua vez está relacionada com o acto de criação, com os poderes mágicos e divinos da criação. Aquele que têm o “poder” e a “virtude” de inventar ou descobrir realidades, dá a conhecer o novo e a possibilidade de o experimentar. As práticas artísticas do desenho que possibilitam a observação e reflexão de mundos possíveis, exteriorizam a lógica do virtual num processo em que a criatividade e o humor se confundem. Os desenhos do artista e ilustrador humorista Grandville são sintomáticos desta questão. São inúmeros os trabalhos onde o desenhado testa os limites da natureza que o rodeia: «*Um outro Mundo*» de 1844, é um exemplo (fig. 28). Dentro desta questão, as suas experiências iconográficas mostram um desvio da realidade visível, colocando objectos aparentemente irreconciliáveis em

⁷⁵ WUNENBURGER, Jean-Jacques – *Filosofia delle Immagini*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1999, p. XI.

⁷⁶ A. Ko. – *Humour and Wit, Relations to art and science*. In *The New Encyclopaedia Britannica*. Vol. 20, Macropedia Knowledge in Depth, 15 th edition, Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 1974-1977, p. 687.

⁷⁷ A. Ko. – *Humour and Wit, Relations to art and science*. *Ibidem*.

⁷⁸ Cf. WOOLEY, Benjamin – *Mundos Virtuais: uma viagem na hipo e hiper realidade*. Lisboa: Caminha, 1997.

relação, para a construção de um novo e irreverente enunciado caricatural. O espaço, os planetas, os (não) limites do conhecimento, são entidades aqui transformadas. Aproveitamos para recordar e referir que esta lógica (ou ilógica) da representação caricatural se assemelha ao exercício de metamorfose de Philipon, Goya, ou de Paul McCarthy, por exemplo.

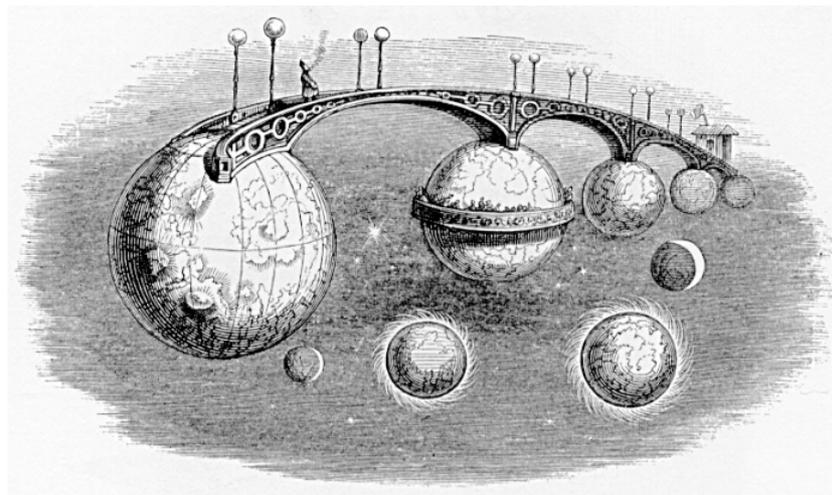


Fig. 28 Grandville, *Une Autre Monde*, 1844.

O desenho cria mundos possíveis e virtuais: possibilita a observação dessas irrealidades, através da sua capacidade de lateralizar as realidades já existentes. Acerca destas circunstâncias do desenho na sua capacidade virtual, diz-nos Ana L.M. Rodrigues que «as próprias características desta arte [desenho] todas as visões, das mais sublimes às mais jocosas e iconoclastas são materializáveis nos projectos ou nas imaginações que este modo gráfico de se exprimir possibilita. O desenho tem desde cedo este carácter de tornar real aquilo que está para lá do plano, para lá do espelho, aquilo que é virtual»⁷⁹.

⁷⁹ Apesar de Ana L. M. Rodrigues não se referir especificamente à caricatura, podemos reter esta afirmação dentro da articulação que temos vindo a afirmar entre caricatura e o campo do desenho, num espaço entre a disciplina. RODRIGUES, Ana L.M – *O Desenho Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000, p. 159.

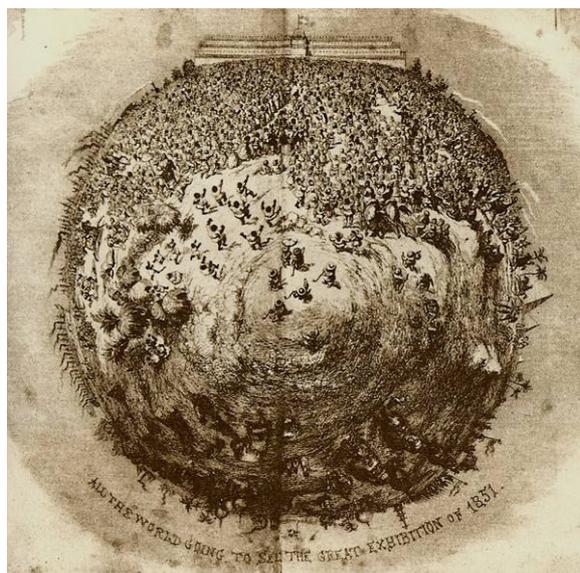


Fig. 29 George Cruikshank, *Tutti visitano l'Esposizione Universal 1851*, 1845.

O humor intrínseco do desenho de caricatura cria no observador um conflito: o de permanecer entre as realidades que a caricatura refere, promovendo o riso pela hipótese do virtual poder vir a ser uma realidade factual, independentemente do seu grau de absurdo ou de exagero. O desenho de Cruikshank (fig. 29) cabe nesta “possível incongruência”. A sua representação procura acentuar a importância da exposição de 1851. Neste sentido, é possível ver todo o mundo a deslocar-se ao evento. Com um “pensamento desviante”⁸⁰ o caricaturista sintetiza a ideia de “todo o mundo/população mundial” num globo terrestre com uma marcha de pessoas que se deslocam à única construção visível.

O humor promove novas leituras da realidade existente, em que a incongruência enquanto manifestação desviante, sugere um novo enunciado possível com novos níveis de significação.

A este respeito, Edward de Bono diz-nos que «*uma súbita mudança de significado constitui a base do humor.*»⁸¹. Na criação de “mundos possíveis”, da sua

⁸⁰ Mais adiante no 4º capítulo falaremos de um pensamento lateral que permite e incita à criação destes mundos possíveis, com um papel específico e determinante em reorganizar informações de um modo diferente, para que o fenómeno cognitivo se desenvolva e aconteça de um modo criativo, renovando-se. A este respeito diz-nos Edward Bono: «*A necessidade do pensamento lateral advém das limitações de um sistema de memória automaximizador. Esse tipo de sistema funciona de modo a criar padrões e, depois, a perpetuá-los. O sistema não contém um mecanismo adequado para mudar os padrões ou actualizá-los. O pensamento lateral é uma tentativa de implementar essa reestruturação ou função de percepção.*». BONO, Edward De – *O Pensamento Lateral*. Cascais: Pergaminho, 2005. p. 52.

⁸¹ BONO, Edward De – op. cit., p. 42.

transformação fantasiosa à mais factual, a caricatura enquanto deformidade reitera esta mudança de significado.

Como referimos anteriormente, a transformação da caricatura, que prevê uma mudança de significado, acontece para além da deformação fisionómica. Uma “amplitude de campo” também identificada por Werner Hofmann⁸². Para este autor a caricatura não se resume à deformação de retratos, ela é também a deformação e irrisão de figuras de fantasia, imagens satíricas de grupos e costumes, contos ilustrados, ornamentos gráficos, *comic strips*, *cartoons*, ou seja, valores que se assumam caracteristicamente «*anti -, contra -*»⁸³ normas, valores, ou ordens do referente. A este respeito Giovanni Gurisatti refere que «*só através desta perspectiva alargada a caricatura entra em pleno título na história da arte enquanto vanguarda, em sentido essencial e original*»⁸⁴.

Nesta mesma perspectiva, Vítor Silva referiu que a caricatura⁸⁵ é um amplo território de 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 formulas expressivas (...) as caricaturas tornam-se portanto, o instrumento figurativo, polémico, a partir do qual se exprime, não só a relação das forças do individuo 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.*»⁸⁶.

Lipovetsky⁸⁷ referiu-se à crescente articulação do humor com as sociedades contemporâneas, num mundo cada vez mais risível chegando a caracterizar-se como uma caricatura, tal como afirmaram Ronald Searl, Claud Roy e Bern Bornemann⁸⁸. De modo idêntico, Mike Kelly⁸⁹ afirmou que a arte contemporânea se assume ela própria uma caricatura.

⁸² Cf. HOFMANN, Werner – *op. cit.*, pp. 27-87.

⁸³ GURISATTI, Giovanni – *L'enfant terrible della storia dell'arte*. in HOFMANN, Werner – *op. cit.*, p.9.

⁸⁴ GURISATTI, Giovanni – *Ibidem*.

⁸⁵ Sobretudo a partir do séc. XVIII em que «*a caricatura anima-se de um severo estatuto moral*». SILVA, Vítor – *Pequena História da Caricatura. op. cit.*, p.125.

⁸⁶ SILVA, Vítor – *Pequena História da Caricatura. op. cit.*, p.126.

⁸⁷ Cf. LIPOVETSKY, Gilles – *A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1983.

⁸⁸ BORNEMANN, Bernd; ROY, Claud; SEARLE, Ronald – *op.cit.*, p. 249.

⁸⁹ KELLY, Mike – *Foul Perfection: Notes on caricature*, 1989. In HIGGIE, Jennifer – *op.cit.*, p.104-107.

Pretendemos com estas declarações, reforçar a ideia que a caricatura é frequentemente utilizada para descrever diferentes campos, adivinhando e manifestando um desvio, uma irrisão, uma deformação - exageros risíveis capazes de propor mundos possíveis.

3.7 A violência da imagem na Caricatura

Devemos reter que a natureza do cômico conhece outra face: a violência. A comunicação caricatural pode ser entendida como uma agressão por aquele que foi o alvo de sátira.

Numa abordagem psicológica da caricatura, Ernst Kris diz-nos que o fenómeno se caracteriza por um «*impulso de confessar*»⁹⁰. Neste «*impulso*» reside, por sua vez, uma forma de agressão que atinge o observador no momento em que a sua ética não se enquadra no prazer e satisfação do emissor. A intenção da caricatura pode não ser a de ofender, contudo a sua agressividade é eminente no plano do desconforto sentido. Por isso mesmo, atendendo ao domínio das sensações e da tensão emocional com que a caricatura se reveste, deve-se considerar a ambiguidade do fenómeno. Existem caricaturas que enaltecem o referente, mas aquelas que comunicam por via da crítica, satirizando, podem gerar a sensação de mal-estar no observador da sua mensagem.

Segundo Ernst Kris, o uso deste registo gráfico, liga-se ao jogo e ao divertimento, nomeadamente à brincadeira infantil. Na sua fase infantil a criança aprende a controlar e a dominar o impulso da agressão, muitas das vezes, através de actividades lúdicas, por via do divertimento. Pretendemos dizer com isto que o «*impulso de confessar*» relaciona-se de certo modo com o prazer sentido na diversão do domínio de formas agressivas existentes na realidade. Assim, a experiência do riso constitui-se como plataforma de superação de constrangimentos da realidade, planos

⁹⁰ KRIS, Ernst – *op. cit.*, 1968, p. 138.

possíveis de relacionamento/aproximação que de um outro modo seriam difíceis de estabelecer. A este respeito, Ernst Kris refere que «*a invenção cômica do adulto e certamente o cômico nas suas manifestações maldosas, serve também para dominar a emoção, para dominar as tendências libidinais e agressivas censuradas pelo super ego*»⁹¹.

Freud disse-nos que no sonho o *ego* perde a sua supremacia (prevalecendo o inconsciente em estado activo), onde os conteúdos que dão corpo à imaginação se manifestam livremente. O fenómeno relacional que temos vindo a identificar na caricatura acontece de um modo semelhante a este fenómeno, ela é campo de liberdade afastado de normas. Por isso, podemos referir que a sua manifestação se aproxima da informação desconcertante presente no inconsciente. No entanto, referimos também o papel determinante do *ego*, que se afasta do que acontece no sonho. À liberdade da imaginação que surge da activação do material inconsciente, o *ego* tem o trabalho de organizar a sua manifestação lógica, para que o incongruente (na sua qualidade de “novo” desviante) seja assimilado pelo observador como uma possibilidade real⁹². A confusão que se sente no sonho não se sente na caricatura, a sua “condensação” deve expor princípios que permitam a leitura do fenómeno⁹³.

O fenómeno humorístico ocorre quando se decifra e identifica o incongruente, que equivale a dizer, o desvio. Este processo, como analisou Freud, está presente no trocadilho, um artifício linguístico que obedece a determinadas regras e lógicas que se podem transformar, extraindo-se prazer na capacidade de o decifrar.⁹⁴

A **violência** na caricatura surge da problemática das semelhanças e das equivalências que falámos anteriormente. Foi neste mesmo plano que Diogo Alcoforado evidenciou os dois pólos, referidos também anteriormente: o **poder** e a **imitação**. Dimensões presentes no momento que o homem constrói a sua identidade e a do mundo; quando constrói imagens que afirmam a sua visão de “ser” e “pertencer” à realidade.

Em proximidade com o «*poder da imagem*» referido anteriormente, citando Vítor Silva, quando nos referimos à imitação em que a caricatura se baseia, fundamentamo-nos na abordagem psicológica de Ernst Kris acerca deste «*poder*»,

⁹¹ KRIS, Ernst – *op. cit.*, p. 139.

⁹² KRIS, Ernst – *op. cit.*, pp. 149 – 150

⁹³ Deve existir uma partilha de normas para que o receptor seja capaz de decifrar posteriormente os desvios. Retomaremos esta afirmação mais adiante, quando fizermos referência à «*base isotópica*» ou «*grau zero do enunciado*». Conceitos extraídos do campo da retórica, úteis para a compreensão da representação visual desviante da caricatura.

⁹⁴ Cf. FREUD, Sigmund – Edição electrónica Brasileira das obras Psicológicas completas de Sigmund Freud. *Ibidem*.

apesar do excesso da imagem na cultura contemporânea: «sabemos por experiência clínica que as imagens visuais representam um papel diferente nas nossas mentes do representado pelas palavras. A imagem visual tem raízes mais profundas, ela é mais primitiva. O sonho traduz a palavra em imagens e em estados de exaltação emotiva, a imagem impõe-se à mente na forma de alucinações. Essa a razão porque a crença no poder da imagem é tão especialmente profunda»⁹⁵.

A força da imagem reside no momento em que o representado foi identificado como a réplica do seu referente tornando-se violenta e ofensiva. Esta problemática é exposta por Marie Mondzain num ensaio onde procura expor as razões pelas quais as imagens são entendidas como causas da violência – «Pode a imagem matar?», causas essas que se relacionam com o delírio, com a perda do real, ou com a identificação, ou seja, uma apropriação possível com problemática da verosimilhança que Gombrich apontava no mecanismo simbólico da caricatura. Para Marie-José Mondzain «a imagem não existe senão no fio de gestos e das palavras, tanto daqueles que a qualificam e a constroem quanto daqueles que a desqualificam e a destroem (...) quem recusaria ver na imagem o instrumento de um poder sobre os corpos e sobre os espíritos?»⁹⁶.

No acto de evocar, a caricatura acaba por significar algo “novo”, no sentido em que o seu excesso ou insuficiência de semelhança provocam um desvio relativamente ao referente. Como refere Martine Joly «podemos efectivamente verificar que o problema da imagem é de tal modo o da semelhança que os receios que ela suscita vêm precisamente das variações da semelhança»⁹⁷.

Como referimos, o fenómeno da equivalência no desenho da caricatura não se relaciona com parâmetros de “verdade” ou de “falsidade”, mas sim com as possibilidades apresentadas ao referente. Essas mesmas possibilidades (ver e reflectir o alvo satirizado) prevêem as expectativas do observador, sendo nesta interacção que se aceita ou nega a sua mensagem desviante. A este respeito, Martine Joly ainda referiu: «quer seja mediática ou “artística”, uma imagem “não é verdadeira nem falsa”, é a conformidade ou a não conformidade entre o tipo de relação imagem/texto e a expectativa do receptor que dão à obra um carácter de verdade ou de falsidade»⁹⁸.

⁹⁵ KRIS, Ernst – *op. cit.*, p. 153. Escrito em colaboração com E. H. Gombrich. Disponível também em [www.gombrich.co.uk /papers & articles/](http://www.gombrich.co.uk/papers%20&%20articles/)

⁹⁶ MONDZAIN, Marie-José – *Pode a imagem Matar?*. In *Imagem e vida*. Revista de Comunicação e Linguagens, nº 31, org. José Gil e Maria Teresa Cruz, Lisboa: Relógio d’Água, 2003, p. 20.

⁹⁷ JOLY, Martine – *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2007, p.43.

⁹⁸ JOLY, Martine – *op. cit.*, p. 137.

Esta conformidade, ou partilha de “códigos” não é suficiente para manter a ordem e a harmonia nos observadores. É necessário perceber que, muitas das vezes, as transformações na representação visual trazem consigo um efeito de confronto com as expectativas do espectador. Exemplos deste fenómeno são as 12 caricaturas do profeta Maomé publicadas a 30 de Setembro de 2005 pelo jornal dinamarquês *Jylands-Posten* (fig. 28). A esta publicação seguiram-se, como se sabe, inúmeras reacções no mundo árabe⁹⁹.

Detemo-nos neste caso porque ele é revelador do conflito entre os códigos da imagem e o sistema de expectativas do observador. Permite-nos, também, pensar o humor como uma estratégia que põe em crise códigos e representações.

Ernst Kris e E.H. Gombrich afirmaram que a caricatura enquanto arma político-cómica, tal como a entendemos hoje, instituiu-se quando na história se assistiu à fusão de duas tradições, nomeadamente no séc. XVIII. Uma estava relacionada com representações agressivas nos panfletos políticos (muito utilizadas durante a Idade Média), a outra com transformações da realidade em jogos simples de representação. *«Quando as duas tradições se fundiram, quando a caricatura foi pela primeira vez produzida na Inglaterra, no séc. XVIII, na forma de gravuras políticas é que surgiu a “charge” no sentido que lhe damos hoje, com uma qualidade e função bem definida. Da anedota que se originou no atelier do artista, divulgada para os conhecidos do autor, a caricatura tornou-se uma arma social com a finalidade de demonstrar a pretensão dos poderosos»*¹⁰⁰.

⁹⁹ Na Arábia Saudita, na Líbia e no Kuwait, por exemplo, incendiaram-se bandeiras dinamarquesas e cancelaram-se as relações diplomáticas. Lançaram-se fortes críticas à liberdade de imprensa europeia sobretudo no momento em que vários jornais europeus republicaram as 12 caricaturas. Dos confrontos ocorridos nos vários países islâmicos resultaram mortes de manifestantes e embaixadas destruídas. Houve ainda ameaças de bomba a cidadãos europeus e a missões diplomáticas ocidentais.

¹⁰⁰ KRIS, Ernst – *op. cit.*, p. 147. Escrito em colaboração com E. H. Gombrich. Disponível também em [www.gombrich.co.uk/papers & articles/](http://www.gombrich.co.uk/papers%20&%20articles/)



Fig. 30 Jornal dinamarquês Jyllands-Posten com as 12 caricaturas de Maomé e caricatura realizada por Kurt Westergaard, 2005.

A caricatura de Kurt Westergaard (fig. 30) é o sintoma desta «função». Quando observamos o turbante de Maomé em forma de bomba, percebemos que pretende afirmar e expor o lado terrorista de certas culturas islâmicas, através de uma “visão” humorística ocidental. Se existe uma explicação para aquela manifestação visual, ela associa-se ao «impulso de confessar» de que falámos anteriormente - sob uma perspectiva do divertimento, e ainda a um certo idealismo que percorre este fenómeno. Podemos enquadrar este «idealismo» na afirmação de Linda Hutcheon, sobre a negatividade agressiva da ironia presente no fenómeno satírico: «*ainda que a sátira possa ser destrutiva, existe também um idealismo implícito*»¹⁰¹. É nesta mesma identificação que a autora cita Edward Bloom e Lillian Bloom: «*descaradamente didáctica e seriamente empenhada numa esperança no seu próprio poder de efectuar mudança*»¹⁰².

¹⁰¹ VALLE-Killen; DOLORES, Suzanne – *The Satiric Perspective*. New York: Senda Nueva, 1980, p. 15. cit. por HUTCHEON, Linda – *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, p. 77.

¹⁰² BLOOM, Edward A.; BLOOM, Lillian D. – *Satire's Persuasive Voice*. New York: Cornell University Press, 1979, p.16. cit. in HUTCHEON, Linda – *Ibidem*.

Konrad Lorenz identificou o humor com uma ferramenta imprescindível do Homem, considerando-o como uma linguagem ou uma responsabilidade moral¹⁰³. No entanto, apontou para a sua eventual violência, sobretudo quando esta parte de «um entusiasmo militante» que nós associamos ao idealismo. Diz-nos o autor que «o riso faz imediatamente nascer entre os participantes um forte **sentimento de camaradagem, junto a uma ponta de agressividade contra os “outsiders”**. Rir juntos com vontade cria um laço muito semelhante ao que cria o entusiasmo por um mesmo ideal (...) ao formar um laço, **o riso traça uma linha de demarcação**»¹⁰⁴. O autor fala de um riso dentro dos limites de determinado grupo ou campo sócio-cultural que poderá gerar violência.

Baseando-se na ideia de que o riso é uma ferramenta de transformação social do homem e parte da sua necessidade de provocação, o autor refere que este não pode ser desligado da razão: «O riso nunca nos tira o sentido crítico, ao passo que o entusiasmo militante abole todo o domínio racional de nós mesmos (...) Mas ao passo que o riso, mesmo o mais cruel e ultrajante, se mantém sempre submetido à razão, o entusiasmo corre sempre o risco de fugir das mãos e de se voltar contra o seu dono»¹⁰⁵.

O sentido com que o humor deve ser utilizado, quando se conhece a sua eventual agressividade deve ponderar a diversidade do auditório (observadores). O «cruel» e o «contudente» de que fala Konrad Lorenz poderá ser controlado no interior do próprio humor, já que «o sentido do humor é o melhor detector de mentiras, com o extraordinário faro, ele descobre o engano dos ideais artificiais e a falta de sinceridade do entusiasmo simulado»¹⁰⁶.

A função do humor adivinha-se na eficácia em evidenciar e descobrir mentiras. As suas estratégias são a negação própria da ironia, em que paradoxalmente um engano conduz à verdade. Assim, podemos pensar numa certa elasticidade de vivências do seu fenómeno, se por um lado apela a uma moral racional que ajuda o Homem a reformular o sentido das coisas, por outro lado, manifesta um lado atentório que se traduz geralmente em violência. É neste ponto que Konrad Lorenz apela para a distância que se deve ter em relação a este género de entusiasmo, só assim a razão, segundo o autor, poderá conter o «ultrajante» e o «cruel».

A caricatura de Kurt Westergaard ilustra a problemática dos “limites da imagem” acerca da eventual permissão e entusiasmo do “tudo representar” através da

¹⁰³ LORENZ, Konrad – *op. cit.*, p321.

¹⁰⁴ LORENZ, Konrad – *op. cit.*, p. 321-322.

¹⁰⁵ LORENZ, Konrad – *op. cit.*, p. 322.

¹⁰⁶ LORENZ, Konrad – *Ibidem*.

caricatura. O caricaturista desenha a partir de uma base de liberdade que o seu grupo cultural lhe permitiu, e que se manifesta como humor. No entanto a mensagem presente do enunciado afecta a outra cultura que não se enquadra nas semelhanças que a representação visual suscita naquele momento.

Foi neste sentido que Edward Lucie-Smith referiu que a «**caricatura é geralmente duas coisas – popular e pública**»¹⁰⁷, o seu espírito sintético de fácil reprodução contribuiu para a sua difusão e para a afirmação da sua funcionalidade reaccionária, nomeadamente na intervenção política que se encontra com facilidade em jornais e revistas.

O objectivo do caricaturista não foi o de promover a violência que se gerou. O seu “entusiasmo” ou a sua “razão” constroem-se a partir de um auditório específico que promove uma mensagem. No entanto o fenómeno do riso poderá ser imprevisível, mesmo ponderando uma base “racional” (exigida por Konrad Lorenz) como pressuposto imprescindível.

Idealismo e responsabilidade são faces de um mesmo reflexo que é a caricatura. Comprovam ao mesmo tempo, a necessidade do seu uso e o seu lado imprevisível, que pode gerar a violência. Esta questão pode ainda ser enquadrada nas reflexões de Harold Rosenberg. Diz-nos este autor que «*um artista não protesta porque pensa que o seu protesto irá funcionar, mas porque, enquanto ser humano é-lhe essencial fazer uma declaração acerca de coisas humanamente intolerantes (...) Um artista deve ser uma pessoa que têm sentimentos profundos acerca do que se passa no mundo. Mas também deve ter em conta que o seu papel não deve ser uma força política*»¹⁰⁸. É neste sentido que Rosenberg enquadra o trabalho da arte, a par do «poeta» e sobretudo do «palhaço», na sociedade. Na componente satírica e humorística a que alude, o «palhaço», através da máscara (que poderá equivaler a mentira), anuncia ideias e actos que de um outro modo seriam difíceis de se manifestarem.

¹⁰⁷ EDWARD, Lucie-Smith – *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁸ ROSENBERG, Harold – *Violence in art and other matters*, 1969. In MALBERT, Roger [et al.] – *Folly and Vice: the art of satire and social criticism (cat. exp.)*. London: South Bank Centre Ltd., 1989. p. 22.

3.8 Conclusões Parciais

A caricatura subverte a tendência da imitação, no sentido que a apropriação do real é já uma outra coisa. A este respeito E. Kris e E.H. Gombrich referiram que **«o reconhecimento do parecido no diferente produz um efeito cômico – uma vez que a comparação é o caminho preferido do cômico (...) a caricatura, em suma, é mais parecida com a pessoa do que ela mesma.»**¹⁰⁹.

A partir desta reflexão afirmamos que **a caricatura traduziu o desejo de Philipon em substituir a imagem real do rei por uma mais verdadeira. A mimésis da caricatura é correctiva, visa na sua imitação propor uma nova ordem ao referente, deformando-o, transmutando-o.**

A caricatura é uma relação paradoxal entre o referente e a imagem. Quando se manifesta é-nos estranha e familiar ao mesmo tempo, uma vez que a deformidade velada acaba por remeter constantemente para o modelo a que se refere. É deste modo que a representação da caricatura acaba por se assumir estranha.

Umberto Eco uniu o fenómeno “sinistro” ao “inexplicável”, referindo que *«o inexplicável aparece quando já não encontramos um quarto ou uma estrada que conhecíamos muitíssimo bem (...) uma manequim ganha vida, o que se julgava num sonho ou um pesadelo revela-se realidade, aparecem espectros, suspeita-se de que alguns indivíduos poderão deitar mau-olhado. Finalmente, o máximo do inexplicável é a aparição de um sósia, isto é, do duplo.»*¹¹⁰. Não está a caricatura relacionada com este fenómeno? Quando o rei Luís Filipe castigou os jornais satíricos de Philipon temeu o seu sósia (fig.25), a deformidade que ele apresentava.

Wunenburger referiu que a imagem é uma *«representação intermediária»*¹¹¹ que se estabelece entre o real e o irreal. Daqui partimos para um outro aspecto da caricatura, para lá das deformidades fisionómicas relaciona-se com o que designamos de “mundos possíveis”. Estes mundos referem-se a uma virtualidade e não pertencem a estâncias de verdade ou falsidade. A questão a reter da sua **virtualidade é a possibilidade que oferecem de deslocamento a novos campos, lugares, sistemas, com a referência daqueles que já conhecem.**

A caricatura enquanto simulacro do real depende do sujeito que lhe reconhece (ou não) valor. Interessa reter que a imagem da caricatura carrega consigo uma espécie

¹⁰⁹ KRIS, Ernst – op.cit., p.143.

¹¹⁰ ECO, Umberto – *História do Feio*. op, cit., p.322.

¹¹¹ WUNENBURGER, Jean-Jacques – ibidem.

de “poder” cujo alcance é difícil de prever, já que este depende do sistema de expectativas do observador.

Depois de avaliado o grau dos confrontos a que deram origem as caricaturas de Maomé, nomeadamente a caricatura de Kurt Westergaard (fig. 30) verificamos que a mensagem suscitada pelo desvio protagonizado no turbante se revelou extremamente ofensiva para a religião daquelas culturas e isso deve-se a um **«idealismo» e «impulso de confessar» que percorre o fenómeno da caricatura.**

A este respeito, Georges Minois referiu que a introdução do ridículo no sagrado levou a lutas religiosas que contribuíram para a violência, confrontos que atingiram dimensões cada vez maiores: *«Quando o riso se vira para o sagrado, a conflagração é terrível, porque o sagrado é sério por excelência, o intocável»*¹¹². Esta ideia de violência é uma duplicidade característica que devemos reconhecer à caricatura. Tal como Baudelaire referiu na sua obra *«Da Essência do Riso»*: **«a caricatura é dupla, desenho e ideia: o desenho violento, a ideia mordaz e velada»**¹¹³.

Concluimos que o fenómeno da **caricatura cabe nos pressupostos da natureza da imagem relacionando-se com simulacro, espectáculo, violência e uma grande vontade de mostrar uma hipotética verdade.**

¹¹² MINOIS, Georges – *op. cit.*, p. 301.

¹¹³ BAUDELAIRE, Charles – *Da Essência do Riso*. Almada: Íman Edições, 2001, p.14.

4 A RETÓRICA COMO MODELO INTERPRETATIVO DOS MECANISMOS CRIATIVOS DA CARICATURA

4.1 Generalidades

Este capítulo propõe um modelo de análise da caricatura, fundamentado na retórica visual do Grupo μ .

A caricatura, como vimos, não pode ser entendida fora de um sistema de expectativas e partilha de códigos. Ela está, portanto, associada à eficácia de um discurso, que persuade, sintetiza e transmite uma ideia. Neste sentido, assumimos que a caricatura é, essencialmente um problema retórico – porque põe em crise um conhecimento adquirido, porque persuade, seduz (no sentido mais etimológico da palavra, que aponta para algo que “sai do caminho”).

Procuramos perceber até que ponto os mecanismos retóricos permitem clarificar as opções de representação da caricatura, mas também tornar manifestos os mecanismos criativos que lhe são subjacentes. A ideia de base, que desenvolveremos mais à frente, é que os principais operadores retóricos da caricatura – adição, supressão, permutação ou substituição – são ferramentas heurísticas, utilizadas para gerar e comunicar novas ideias.

A utilização da retórica como ferramenta de análise de enunciados desviantes assenta na ideia expressa, entre outros, pelo Grupo μ , de que os seus mecanismos são processos genéricos do pensamento e da criatividade, e que são relativamente indiferentes aos meios onde se manifestam – seja o discurso verbal, a imagem, os materiais ou os suportes.

Afirmaremos que o pensamento lateral, como provocador de hipóteses será um complemento à característica sequencial, lógica e normativa do denominado pensamento vertical. Mostraremos que este pensamento percorre a intenção desviante da caricatura que redefine as restrições de determinado sistema. A retórica será o mapa do funcionamento deste pensamento.

A retórica é aqui entendida como ciência dos «*enunciados desviantes*»¹ de acordo com o Grupo μ , ou uma «*teoria geral do funcionamento dos desvios*»² para Paul Ricoeur. Consideramos que há um problema comum ao processo retórico e à representação da caricatura, que permite clarificar um e outro. Esse problema é o da persuasão, mas também a tentativa de pôr em crise um conhecimento adquirido.

¹ Cf. GRUPO μ – *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993.

² Cf. RICOEUR, Paul – *Metáfora Viva*. Porto: RÉ S Editora, 1983.

Assim, a primeira parte trata de expor os fundamentos que nos levam a recorrer à retórica como lente analítica. Podemos falar de uma retórica da caricatura? Procuramos, para responder a esta pergunta, expor a função persuasiva da caricatura. A segunda parte trata de expor os principais elementos que participam no processo retórico, e como eles se revelam na caricatura. A terceira parte procura relacionar esses mesmos elementos retóricos com processos e estudos dedicados à criatividade.

Neste capítulo, através das várias tipologias e modos retóricos propostos pelo Grupo μ , procuramos sobretudo perceber fenómenos humorísticos nas práticas artísticas contemporâneas do desenho que se articulem com a caricatura.

4.2 A retórica como metodologia de trabalho

4.2.1 A persuasão retórica na caricatura

O termo “persuasão” é geralmente utilizado para designar a capacidade de convencer ou influenciar alguém, uma certeza adquirida por demonstração, um juízo que se forma em virtude de algum fundamento, uma convicção, um discurso³.

É por estas mesmas razões que a persuasão é inerente ao discurso retórico, tal como refere Paul Ricoeur: a retórica é «*uma técnica da eloquência; a sua importância é a da própria eloquência, isto é, a de engendrar a persuasão*»⁴.

A retórica é uma ciência de origem remota que surge por volta do séc. V a.C. . Roland Barthes, refere que nasceu da divisão de propriedades/terras, por via de uma «*prática político-judicial*»⁵. Constituiu-se numa «*ciência revolucionária*», na regulamentação da «*palavra fingida*», com intuito de vencer divisões sociais. Na Grécia antiga o retórico era aquele que tinha **capacidade de persuadir** o público através da prática oratória. Para Platão, a persuasão criava um problema de verosimilhança: o discurso retórico mostrava como a verdade do discurso podia ser substituída pelo discurso verosímil.

Foi neste mesmo sentido que o filósofo olhou para a retórica de um modo desfavorável, considerando-a uma habilidade com intuito de persuadir, podendo esconder a verdade no seu discurso verosímil e simulado. Recorde-se a crítica que

³ Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira, Vol 21, Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Lda, s.d, p.417.

⁴ RICOEUR, Paul – *op. cit.*, p. 19

⁵ BARTHES, Roland – *A Aventura semiológica*. Lisboa: Ed. 70, 1987, p.23.

Platão fez às artes miméticas, que nas suas representações figurativas tentavam persuadir o Homem através de simulacros.

Para além de lembrar Platão, Roland Barthes ao falar da persuasão, pertinente para o desenvolvimento das qualidades narrativas, discursivas e argumentativas da retórica (que são os seus principais constituintes), destacou as reflexões de Aristóteles o herdeiro da filosofia platónica.

De modo idêntico, Paul Ricoeur referiu que a retórica de Aristóteles expressava já uma técnica que *«tornava o discurso consciente de si mesmo e fazia da persuasão um objectivo distinto de alcançar através de uma estratégia específica.»*⁶. O trabalho do filósofo, para Ricoeur destacou-se por relacionar o conceito lógico do verosímil, com o conceito retórico da persuasão⁷.

Ao contrário de Platão, que argumentava que o acesso à realidade se fazia através da razão, Aristóteles apelava ao modo como a percebemos e sentimos. Observou que a argumentação era usada pelo homem quotidianamente e a partir dessa constatação tentou desenvolver uma técnica retórica, uma arma destinada à argumentação.

Da antiguidade aos nossos dias os usos da retórica cabem no seguinte princípio identificado por Platão e mais tarde Aristóteles: **o verosímil, que se confunde com o verdadeiro, é uma ficção capaz de propor modelos aceitáveis à explicação das realidades.**

Roland Barthes referiu que *«o mundo está incrivelmente cheio de retórica antiga»*⁸. Barthes não se refere obviamente ao legado histórico da retórica e à relação com a nova retórica (que acredita ainda não ter surgido), mas a linhas de orientação que pensam o mundo contemporâneo à luz daquilo que a retórica foi do séc. V ao séc. XIX⁹:

- 1) Uma técnica: **regras e modos de convencer a audiência do discurso.** A arte da persuasão *«mesmo quando aquilo de que é necessário persuadi-la é falso»;*
- 2) Um ensino: *«a arte retórica (...) inseriu-se nas instituições de ensino (...) transformou-se em matéria de exame (exercícios, lições, provas)»;*
- 3) Uma ciência ou proto-ciência: *«a) campo de observação (...) delimitando certos fenómenos homogéneos, isto é, os “efeitos” da linguagem; b) classificação desses fenómenos [ex. figuras retóricas] c) uma “operação” (...) conjunto de tratados de retórica»;*

⁶ RICOEUR, Paul – *op. cit.*, p. 15.

⁷ RICOEUR, Paul – *op. cit.*, p. 18.

⁸ BARTHES, Roland – A Aventura semiológica. *op. cit.*, p.19.

⁹ BARTHES, Roland – A Aventura semiológica. *op. cit.*, pp. 20-21.

4) Uma moral: «*um corpo de prescrições morais, cuja função é vigiar (quer dizer, **permitir e limitar**) os “desvios” da linguagem passional*»;

5) Uma prática social: «*técnicas privilegiadas (...) que permitem às classes dirigentes apoderarem-se da propriedade da palavra*»;

6) Uma prática lúdica: «*formidável sistema institucional (...) é normal que se desenvolvesse uma **ridicularização da retórica**, uma “**retórica negra**” (...) **jogos, paródias, alusões eróticas ou obscenas, brincadeiras***».

Percebe-se, nestes diversos campos e funções da retórica, um problema comum ao uso da caricatura e do humor como estratégias da representação: A relação entre norma e desvio.

Os alicerces duma retórica antiga e moderna estruturam uma retórica geral. As práticas da retórica, apresentadas por Roland Barthes, permitem perceber a vontade retórica de constituir e convencer determinado auditório através de determinado discurso – **uma capacidade persuasiva que estabelece uma verosimilhança através de discursos desviantes que visam reformular a realidade.**

Para Américo Sousa a persuasão é também o principal instrumento da comunicação retórica. É o «*elemento distintivo*» das três principais épocas da retórica (retórica antiga, clássica e nova retórica), independentemente das técnicas particulares e procedimentos discursivos nelas utilizados¹⁰. Segundo o autor a persuasão está associada:

1 À retórica, no sentido de construir um discurso convincente;

2 À argumentação, que visa provocar e aumentar a adesão do auditório às teses apresentadas;

3 À sedução que procura produzir sentimentos de adesão e prazer.

A persuasão da caricatura pode ser entendida dentro deste âmbito da persuasão retórica, já que esta procura também convencer o observador acerca dos seus conteúdos desviantes que são a característica da sua comunicação. A caricatura cria um conflito conceptual no observador, convencendo-o acerca de uma nova ordem de signos que o seu desenho transformou.

Quando Philipon (fig. 25, cap. 3) desenha o rei Luís Filipe, procura convencer o público que o rei é uma pêra. Pêra e homem, são duas realidades à partida distintas, a associação entre ambos é um conflito de ideias apresentado ao observador. Cabe ao desenho da caricatura mostrar como a associação é possível, não só realçando as

¹⁰ SOUSA, Américo de – *Persuasão*. Covilhã: Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior, 2001 p.8.

parecenças que o fruto pode suscitar a nível fisionómico, mas também pelo conteúdo conotado que a palavra “pêra” em francês significa. A persuasão faz parte da lógica de transformação da caricatura: a sua deformidade torna-se risível quando o seu desenho persuade e convence o observador da verosimilhança do seu desvio.

Persuadir pela caricatura a aceitação de uma nova ordem (excesso, imperfeição, heresia) é concorrer com o real que lhe serviu de referência. O que se percebe, quando o observador aceita a deformidade, é uma redução de desvio, ou seja, o desenho verosímil faz com o observador identifique que pêra e rei Luís Filipe sejam um só numa associação possível e convincente.

A caricatura expressa, assim «*significados nebulosos*»¹¹. Um espaço de inadequação, um conflito entre a convenção a que se refere e aquilo que propõe. Esta dificuldade é a sua própria dinâmica, a mesma que encontramos na retórica: Evidencia-se quando propõe uma imagem que se quer verosímil, apresenta hipóteses de gestão desse mesmo conflito, na medida que o potencia e resolve.

É neste sistema comunicacional conflituoso que o Grupo μ apresenta dois tipos de semióticas: as «*semióticas duras*» que procedem por «*ratio facilis*», e no lado oposto as «*semióticas debilmente codificadas*» que procedem por sua vez por «*ratio difficilis*». Os contornos das primeiras são facilmente identificáveis; os segundos assumem-se como vagos onde o plano da expressão e do conteúdo podem ser imprevisíveis em diferentes contextos (a arte cabe neste último campo) no momento em que os desvios promovem a criação.

Referiu Michel Meyer que a comunicação retórica «**é a negociação da distância entre os indivíduos a propósito de uma questão**»¹². Recordamos neste sentido que a comunicação e a sua identidade acontecem quando o «orador» apresenta a sua «tese» ao «auditório», com objectivo de suscitar a «identidade» da sua “causa”¹³.

Partindo da reflexão de Meyer, podemos identificar a mesma problemática retórica no campo da representação visual, em concreto na caricatura já que esta “negoceia” a distância dos indivíduos perante as injustiças sociais. O seu trabalho está em suscitar no observador uma identificação com a sua causa, seduzindo-o através dos seus mecanismos que desencadeiam o riso. Neste mesmo sentido, podemos referir que

11 Expressão provem de Umberto Eco cit. in GRUPO μ – *Tratado del signo visual. op. cit.*, p. 235.

12 MEYER, Michel – *O Período Contemporâneo*. In MEYER, Michel; CARRILHO, Manuel Maria; TIMMERMANS, Benoît – *História da Retórica*. Lisboa: Temas e Debates, 2002, p. 268.

13 *Ethos – pathos – logos* (orador – público – linguagem). *Ethos* - corresponde à figura do orador, aquele que procura persuadir ou agradar. É a sua capacidade bem falar e de dizer o que é adequado. *Pathos* - aquele que ouve o discurso do orador, que é percorrido por paixões desencadeadas pelos enunciados proferidos. *Logos* - definido simultaneamente pelo estilo e pela razão, pelas figuras e pelos argumentos (ou como se diz hoje em dia: pelo figurado e pelo literal). MEYER, Michel – *Porquê uma História da Retórica?* – *op. cit.*, p. 14.

a caricatura contém em si uma acção coerciva: comovendo e seduzindo, incita os homens à reflexão e à acção (ou inacção – a imagem pode persuadir alguém a nada fazer).

Meyer considera a retórica enquanto disciplina da manipulação. Diz-nos que «*ela também pode deformar e manipular, coagir como faz a retórica da igreja ou de partido, fazer apelo à persuasão lógica ou ao sentimento*»¹⁴. Neste sentido, o autor cita o retórico Burke e a sua obra «*A Retórica das Emoções*», centrando a sua definição de «*ethos*»: «*o uso das palavras pelos actores humanos com vista a forjar atitudes ou a induzir à acção outros seres enraíza-se numa função essencial da linguagem, uma função inteiramente realista e que é constantemente renovada, o uso da linguagem como meio simbólico para conduzir à cooperação seres que, por natureza, respondem aos símbolos*»¹⁵.

O discurso (imagem) da caricatura persuade o observador para a aceitação de duas ideias ou situações aparentemente irreconciliáveis. No entanto, quando se intensificam, exageram e associam diferenças, é possível ocorrer um entendimento diferente (ou mesmo, não aceitação) dessas “identidades” sugeridas. Como vimos no capítulo anterior, se a caricatura é uma arma contra a hipocrisia e contra as injustiças ela não deixa de ser agressiva, manipuladora e persuasiva. Foi neste sentido que Paul Ricoeur apontou para a eventualidade de separar a persuasão da sedução, da ameaça e da adulação, que como o autor refere são formas «*subtis da violência*»¹⁶.

Para Michel Meyer, enquanto prática de persuasão, a retórica deixa de ser uma «*disciplina*» para se tornar «*função*», com princípios idênticos aos da magia, para lá do verdadeiro ou do falso com intuito de «*influenciar, fazer agir, num sentido que se adequa à identidade do grupo*»¹⁷. A questão exposta por J. Habermas, citada e revista por Meyer, considera estes mesmos princípios como o motor do fenómeno retórico «*quem quer que leve a cabo, uma tentativa de participar seriamente numa argumentação compromete-se implicitamente com pressupostos pragmáticos universais que têm um conteúdo moral (...) Nas argumentações, os participantes devem partir do pressuposto de que, em princípio, todos os sujeitos envolvidos tomam*

14 MEYER, Michel – *O período contemporâneo*. In *op. cit.*, p. 254.

15 BURKE, k. – *The rethoric of motives*. Berkley, 1950, p. 43. cit por MEYER, Michel – *O período contemporâneo*. *Ibidem*.

16 RICOEUR, Paul – *op. cit.*, p17.

17 MEYER, Michel – *O período contemporâneo*. *Ibidem*.

parte, sendo livres e iguais, numa procura cooperativa da verdade na qual só pode valer a força absoluta do melhor argumento»¹⁸.

As questões expostas por Michel Meyer e J. Habermas ajudam-nos a perceber a dimensão da persuasão e como ela actua. Podemos encontrar as mesmas questões no campo visual da caricatura. A sua acção como imagem coincide com a sua capacidade de persuasão – a capacidade do caricaturista em nos convencer que o rei Luís Filipe é uma pêra, ou o desenho de Goya (fig. 44) nos convencer que o burro corresponde à burguesia, ou especificamente a Manuel Godoy¹⁹. A caricatura actua na medida em que nos persuade.

Sabendo que o caricaturista deve partir das premissas do outro para estabelecer os princípios que o convençam acerca de uma nova ordem do referente, de que modo apresenta a deformação como um discurso verosímil?

Depois de apresentada a problemática da persuasão, que é uma das funções retóricas da caricatura, expomos os elementos que participam no processo retórico. O nosso objectivo é compreender como se manifestam na representação da caricatura, e como se enquadram na sua função persuasiva.

¹⁸ HABERMAS, J. – *De L’Ethique de la Discussion*. Paris 1992, p.18-19 cit in MEYER, Michel – *O período contemporâneo*. In op. cit., p.257.

¹⁹ Cf. p.116.

4.2.2 Retórica da caricatura: Signo icónico e signo plástico

«O signo é usado para transmitir uma informação, para indicar a alguém alguma coisa que um outro conhece e quer que outros também conheçam. Ele insere-se, pois, num processo de comunicação deste tipo: fonte-emissor-canal-mensagem-destinatario»²⁰

Num estudo sobre os mitos visuais, Julián Irujo refere que «o fenómeno visual retórico supõe a alteração de um enunciado visual conhecido, produzindo novos efeitos informativos.»²¹. O campo da imagem que a caricatura percorre participa desta alteração/produção de novos sentidos. Pretendemos abordar esta questão a partir do ponto de vista retórico da imagem.

Sendo o enunciado visual da caricatura uma combinação de signos a serem associados, importa em primeiro lugar distinguir as suas características como imagem. O Grupo μ propõe dois tipos: os **icónicos** e os **plásticos**.

Os dois exemplos esboçados pelo Grupo μ permitem-nos uma primeira distinção genérica entre signos: diante uma mancha azul o fenómeno plástico refere que «é azul», enquanto o outro refere que «representa azul». Ou ainda, «é um círculo» e «isto representa um círculo»²². O icónico baseia-se numa relação de semelhança com a realidade visível, fundamenta-se em modelos perceptivos. O signo plástico, ao contrário, refere-se aos domínios da visualidade e da matéria.

O **signo icono-plástico** é um signo onde não é possível separar as dimensões icónicas e plásticas. Reforça a ideia de que o signo não é de carácter “fechado”. Devemos dizer que o icónico está também presente no signo plástico e vice-versa. Em «Retórica de la Pintura», Saborit e Carrere referem que existe a ideia geral de ver o signo icónico como predominante na pintura figurativa (pintura representativa e referencial) enquanto que o signo plástico parece ser sintomático da pintura abstracta, uma vez que os signos icónicos vêem-se nos princípios ilusionistas de representação. Deste modo, aproxima-se o signo plástico das práticas formalistas como por exemplo as pinturas de Paul Klee e Kandinsky (pintura “não referencial”, não representativa). No entanto, como reconhecem os autores, esta leitura é insuficiente.

É necessário observar o signo num campo mais aberto, nomeá-lo e categorizá-lo atendendo à possibilidade de variação. É neste sentido que Carrere e Saborit referem:

²⁰ ECO, Umberto – *O Signo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p.25.

²¹ IRUJO, Julián – *Utilización Retórica del Mito de la Gioconda en la Publicidad y en el Arte*. In NAVARRO, Alberto; PUEO, Juan Carlos; SALDAÑA, Alfredo (coord.) – *Mitos* (actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica). Vol. II. Zaragoza: Universidade de Zaragoza, 1998, p. 675.

²² GRUPO μ - *Tratado del signo visual*. op. cit., p. 105.

«como signo plástico, um círculo pode significar redondez, perfeição, etc. Enquanto um signo icónico uma cabeça, laranja, sol, e tantas outras coisas circulares. Uma cor “roxo” pode ser um signo plástico quando por exemplo, num contexto de cores frias (azuis, verdes) significa por contraste excitação ou calor (evoca certas propriedades psicológicas e térmicas da cor “roxo”), e signo icónico quando, por exemplo, numa pintura impressionista, significa papoila ou tomate, é dizer, remetendo a alguma coisa que possua essa qualidade de roxo.»²³

Também o Grupo μ apela para o abandono da ideia de “cópia” ou “analogia” na definição do signo icónico, para que o signo seja mais do que a representação que se encontra no lugar daquilo que representa. Devemos pensar numa «reconstrução», uma vez que o signo icónico não apresenta todas as características do referente. Ele também possui certas características que não provêm do modelo, mas sim do produtor da imagem, nomeadamente de um certo contexto cultural.

Sendo o signo icónico uma construção e manipulação de um objecto culturalizado, ele gere e selecciona apenas alguns aspectos e categorias que encontra na realidade. Neste mesmo sentido, o Grupo μ refere que o «signo icónico é, pois, um signo mediador com uma dupla função de remissão: para o modelo e para o produtor do signo.»²⁴.

O Grupo μ sistematiza o seu entendimento em relação aos signos icónicos referindo que estes podem «definir-se como a produção, no canal visual, de **simulacros do referente**, graças às transformações aplicadas de tal maneira que o seu resultado esteja em conformidade com o modelo proposto pelo tipo correspondente ao referente», acrescentam a este facto que «a recepção de signos icónicos, identifica um estímulo visual como precedente de um referente que lhe corresponde mediante transformações adequadas»²⁵.

Partindo de uma base semiótica, a partir da problemática da significação do signo visual, o Grupo μ propõe um sistema semiótico tripartido onde se encontra o signo icónico²⁶. Este funcionamento do signo promove a relação entre três elementos: o **significante**, o **tipo** e o **referente** (fig. 31). A relação entre os três elementos é pertinente para a construção e compreensão da operação transformadora da caricatura.

²³ SABORIT, José; CARRERE, Alberto – *Retórica de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p.9.

²⁴ GRUPO μ – *Tratado del signo visual*. op. cit., p. 118.

²⁵ GRUPO μ – *Tratado del signo visual*. op. cit., p. 126.

²⁶ Procurando superar a relação binária entre significante e significado. GRUPO μ – *Tratado del signo visual*. op. cit., p. 121.

1) O **significante** corresponderá ao conjunto de estímulos visuais associados à parte mais física e opaca dos signos; identifica um tipo estável que pode ser associado com o referente.

2) O **tipo** corresponde ao conceito - sendo uma representação mental/conceptual é por isso mesmo imaterial; depende de «*um índice mínimo de identificação*». Referem os autores a título de exemplo que o tipo «*gato*» é facilmente reconhecível se existirem rasgos mínimos que o identifiquem como «*bigodes*» ou «*orelhas triangulares*». A sua função é garantir a equivalência (transformação) operada entre referente e significante.

3) O **referente** corresponde àquilo a que o signo se refere concretamente, tem características físicas determinadas, corresponde à realidade.

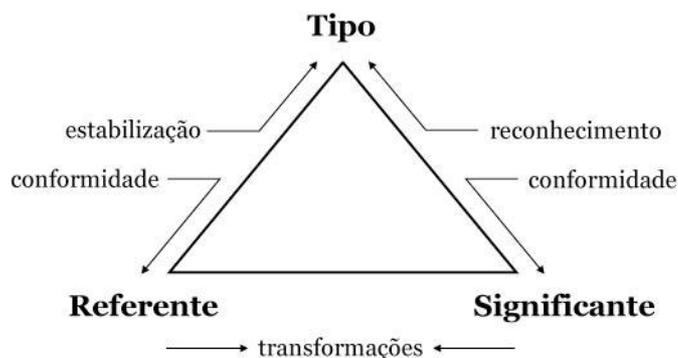


Fig. 31 Grupo μ , Modelo do signo icónico.

Para passar do referente ao significante é necessário ter em conta que poderão ocorrer uma série de **transformações** particulares, de acordo com os recursos dos significantes: linha, cor, recursos espaciais, entre outros²⁷. Se as transformações não forem homogêneas à hora de conceber um signo estamos perante uma **retórica das transformações**. Isto ocorre, por exemplo, num desenho onde através de um círculo e algumas linhas mínimas reconhecemos um rosto, observamos por sua vez um nariz hiper realista, ou por exemplo o desenho de Marcel Duchamp «*Com a Língua na Minha Bochecha*» (fig. 4, cap. 2), onde observamos um gesso (volume tridimensional) decalcado da sua face sobrepor-se ao desenho bidimensional.

²⁷ Já Umberto Eco advertiu para o facto desta passagem do referente ao significante não ser pacífica, neste sentido referiu que «*a ligação entre estas das entidades é muito obscura*». O autor falou-nos desta particularidade dando um outro exemplo, «*o significado unicórnio é bastante claro para quem esteja familiarizado com a mitologia, a heráldica, as lendas medievais; mas o referente unicórnio nunca existiu*». ECO, Umberto – *O Signo. op. cit.*, p.29.

Passar do significante ao tipo pressupõe um processo de reconhecimento. Partindo do círculo e das linhas, com as quais víamos um rosto no exemplo anterior, se em vez do lugar dos olhos está uma outra coisa, por exemplo uma orelha, estamos então perante uma **retórica tipológica**. Podemos observar outro exemplo no desenho a aguarela de Eduardo Batarda «*Nariz camuflado*» (fig. 21, cap. 3). Aqui observamos o gatilho de uma pistola no lugar de um nariz.

A transformação da caricatura acontece nesta relação tripartida do signo. No desenho de Phillipon (fig. 25, cap. 3) que teve como referente o rei Luís Filipe, verificou-se uma transformação retórica que vai do significante ao referente (fig. 32). Ou seja, o desenho de uma pêra vai alterar o seu referente que é uma cabeça. Nesta mesma transformação existe uma nova relação que vai do significante ao tipo (pêra > palerma, que altera o conceito que tínhamos da cabeça). O tipo “pêra” é ambíguo, já que tanto se refere à forma de um fruto, como ao conceito de palerma.

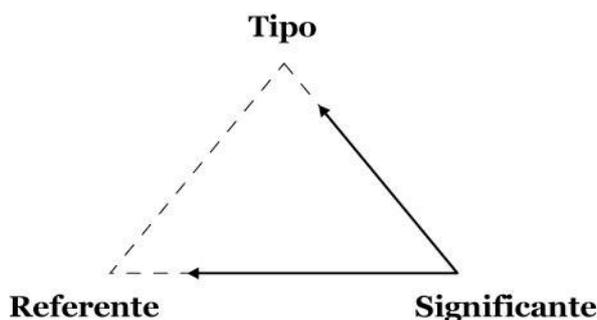


Fig. 32 Modelo do signo icônico da caricatura.

Martine Joly refere que «*um signo possui uma materialidade da qual nos apercebemos com um ou vários dos nossos sentidos. Podemos vê-lo (um objecto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), cheirá-lo (diversos odores: perfume, fumo), tocá-lo ou ainda saboreá-lo (...) Vemos portanto que tudo poderá ser signo a partir do momento em que daí se deduza uma significação que depende da minha cultura, assim como do contexto da aparição do signo.*»²⁸.

Para o semiótico Charles Peirce, o signo é algo que significa outra coisa, constituindo-se em comunicação no momento em que se decifra²⁹. Assim, o signo icônico pode ter múltiplos significados consoante a relação que se estabeleça da relação entre os três elementos apresentados pelo Grupo μ .

²⁸ JOLY, Martine – *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2007, p.35.

²⁹ Cf. PEIRCE, Charles – *Ecrits sur le Sign*. Seuil, 1978.

É necessário ter em conta que o signo não é uma entidade fixa. É uma convenção³⁰ que relaciona expressão e conteúdo, de modo que os signos visuais - plástico e icónico - podem produzir-se a partir de um mesmo plano de expressão. O signo não é a coisa real mas sim uma representação cultural, faz parte da nossa experiência perceptiva e cultural.

Este modelo de signo não esgota a multiplicidade de significação que as imagens e as obras de arte tendem a criar. É necessário ter em conta que o codificar de uma das partes de uma imagem, não altera o reconhecimento do todo, mas poderá alterar o seu sentido, e mesmo a sua natureza. É por estas mesmas razões que o Grupo μ refere que a imagem é um plano onde se articulam unidades de distinto ramo ou nível. Modificar rosto do rei Luís Filipe, substituindo-o por uma pêra, não altera a ideia de rosto, mas altera a norma pela qual estamos habituados a entender o mesmo, extrapolando dali outros significados.

A experiência do desenho associado ao riso reside na construção e aprendizagem que o Homem realiza com os signos no decorrer do tempo. A prática dos seus saberes testa um processo de relação entre sensações e reflexões com sucessivas repetições e desvios. Sobre este aspecto Vítor Silva diz-nos que *«na verdade, o que se aprende do desenho não são só formulas técnicas ou enunciados de saberes, mas signos, porque são os signos o verdadeiro enigma a decifrar, a interpretar, numa espécie de predestinação que a eles se abre e que com eles captura a sua essência. A vocação desenhativa existe neste encontro privilegiado com os signos, com o mundo produtivo e expressivo de dissimulação.»*³¹

³⁰ Isto ocorre no caso dos signos arbitrários. No caso dos signos motivados, isto é, que não dependem de convenções, essa relação não é convencional.

³¹ SILVA, Vítor – *Ética e Política do Desenho Teoria e Prática do Desenho na Arte do séc. XVII*. Porto: Publicações FAUP, 2004, p. 346.

4.3 Conceitos operativos da retórica

4.3.1 Isotopia e alotopia

«O criador exemplar não é uma pessoa exemplar»³²

Como expusemos anteriormente, a transformação da caricatura actua ao nível da própria estrutura dos signos – alterando a relação entre tipo, referente e significante - para uma nova leitura e reinterpretação. Se a Retórica é tida como o desvio normal do uso da linguagem, a caricatura é o desvio normal do uso dos signos visuais. Norma e desvio são o cerne do discurso retórico da imagem, tal como o Grupo μ refere, a retórica é a «**ciência dos enunciados alotópicos ou desviantes**»³³.

O princípio desta definição é de que o desvio pressupõe uma ordem anterior à qual é sugerida um novo caminho. Esta ordem é denominada de «*grau zero*» ou nível zero, e corresponde a um momento de partilha de normas, entre o discurso (imagem) do orador (artista) e o público receptor da mensagem (observador). O **grau zero é da ordem do instituído e do aceite**, assumindo-se muitas das vezes como uma convenção.

Julián Irujo refere que por vezes é difícil determinar este grau, tendo em conta que as normas não são partilhadas por todos (tal como referimos anteriormente). Pode não existir uma “base” de entendimento comum, sobretudo na leitura das obras de arte que se constroem muitas vezes de discursos abstractos.

É por esta mesma razão que o Grupo μ considera a definição de grau zero problemática. Uma primeira impressão levar-nos-ia a pensar que é a univocidade do discurso científico, por exemplo, um sentido único, como se houvesse uma verdade. No entanto em sistemas visuais, que não estão fortemente codificados, torna-se mais complicado reconhecer as normas que nos permitem descodificar minimamente os enunciados.

É atendendo a esta problemática que o Grupo μ refere que o critério mais válido para estabelecer um grau zero de um enunciado, deve partir de um sistema de expectativas.

³² BODEN, Margaret A. – *Dimensões da Criatividade*. São Paulo: Artmed, 1999, p. 18.

³³ Alotopia é o termo usado para designar desvio que determinado enunciado recebeu, assim como, isotopia é um termo utilizado para designar norma de determinado enunciado. GRUPO μ – *Tratado del signo visual. op.cit.*, p. 263.

O artista, quando começa por apresentar determinada imagem, deve partir das premissas do observador.

O grau zero corresponde ao momento de encontro de expectativas, no sentido de uma previsibilidade quanto àquilo que se vê e espera ver num enunciado.

O Grupo μ alertou ainda para a repetição das marcas evidentes e características dos fenómenos visuais. Esta repetição constitui uma norma local, ou grau zero local. É ela que constitui a **homogeneidade do enunciado ou «isotopia»**³⁴. É necessário ter em conta uma base de repetição, de familiaridade e aprendizagem das normas para que seja possível identificar os desvios. Há a somar a isto outras normas, de carácter mais geral, correspondentes a convenções de representação ou de prescrições exteriores ao enunciado.

A retórica pressupõe, portanto, a existência de um uso literal da linguagem, uma norma sobre a qual irá incidir **o desvio ou uma «alotopia»**.

O desenho de Paul McCarthy (fig. 5, cap. 3) serve-nos para exemplificar este primeiro momento da interpretação da norma num enunciado, de identificação de um grau zero. Atendendo à repetição, observamos vários elementos em posições idênticas numa organização visual que nos deixa adivinhar uma marcha, uma parada militar. Percebemos que a norma está relacionada com uma componente militar, acentuada por outro elemento que lhe está associado – o arco do triunfo (a repetição das mesmas marcas manifesta-se pela presença dos mesmos elementos).

No desenho de Sigmar Polke (fig. 7, cap. 2) só conseguimos perceber a alotopia do enunciado a partir de um conjunto de “normas gerais”, ou de prescrições exteriores ao enunciado. Uma dessas prescrições relaciona-se com o facto de inserirmos o trabalho de Polke no campo da sátira, por isso mesmo, esperamos que o seu enunciado à partida convoque a associação de ideias inesperadas, propondo a dúvida aos sistemas a que se refere.

Quando se refere ao campo da magia, neste caso, à tentativa daquele campo em tornar verídica uma mentira criando uma ilusão, começamos também por relacionar a tentativa da arte de propor modelos válidos e aceitáveis de realidade - que é uma convenção socialmente aceite, um sistema de combinações, um código, dum modo ou de outro instituído. Assim, percebemos que o grau zero no enunciado de Polke parte das figuras que se referem à magia e da frase a elas sobreposta, para posteriormente começarmos a associar o jogo de verdade e mentira à arte.

³⁴ «Isotopia» ou «grau zero» do enunciado correspondem ao consenso do leitor a respeito de uma norma, a entrada na leitura do fenómeno. Para ser eficaz, a comunicação isotópica deve «evitar as ambiguidades e os duplos sentidos, o que realiza principalmente apoiando-se numa forte redundância das categorias morfológicas.» GRUPO μ – *Retórica General*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, p. 80.

Aproximar, pertencer, partilhar normas e conceitos é a chave de funcionamento do fenómeno visual para um posterior reconhecimento de desvios. Esta questão está intimamente relacionada com o riso, como é defendido por Neil Schaeffer. No interior de cada sociedade, a interpretação do desvio em relação à regra (caricatura), é conduzida por uma série de instruções partilhadas. Schaeffer e também Bergson, valorizando o papel do indivíduo, entendem o riso como um programa de relações e circunstâncias que compõem determinado contexto ou campo³⁵. Podemos acrescentar a afirmação de Baudelaire «a potência do riso está naquele que ri e nunca no objecto do riso.»³⁶.

A violação de regras torna-se risível no interior de determinado grupo ou campo da sociedade, onde para gozar a violação, é necessário que a «**regra seja já pressuposta, e julgada inviolável.**»³⁷. O carnaval poderá ser exemplo desta partilha da regra, uma vez que existe um momento ponderado para violar a regra, uma permissividade concedida a quem interiorizou a regra.

Não há caricatura sem um grau zero, um sistema implícito ou explícito de normas.

4.3.2 Nível percebido e nível concebido

Na relação entre norma e desvio podemos falar de dois níveis ou graus de significação: o nível percebido e o nível concebido. Para o Grupo μ , a leitura de determinado objecto ou fenómeno visual desviante, pressupõe um **grau percebido** (ponto de partida, aquilo que entendemos de imediato num enunciado, por isso, corresponde àquilo que está visível) no qual se irá introduzir e sobrepor um outro grau que é o concebido (o que subentendemos que está latente num enunciado, corresponderá à reflexão que se faz a partir do grau percebido, e que pode ser exterior ao próprio enunciado).

Um pequeno exemplo, que citamos a partir de Julián Irujo, permite visualizar a questão: se vemos num quadro um rosto que tem um telefone no lugar duma orelha, percebemos uma alotopia. O telefone corresponde ao nível percebido e a orelha suprimida ao nível concebido. Nesta relação entre os dois níveis as marcas semânticas

³⁵ Cf. SCHAEFFER, Neil – *The Art of Laughter*. New York: Columbia University Press, 1981.

³⁶ BAUDELAIRE, Charles – *Da Essência do Riso*. Almada: Íman Edições, 2001, p.19.

³⁷ ECO, Umberto – *O Cómico e a Regra*. In *Viagem na Irrealidade Quotidiana*. Lisboa: Difel, 1993, p. 264.

da orelha são associadas ao telefone ampliando a “*polissemia da mensagem*” do enunciado³⁸.

No grau zero do enunciado o nível concebido e nível percebido estão em conformidade - o que se esperava ver e aquilo que é aquilo que é dado a ver. O desvio é o elemento que irá modificar a relação entre os dois níveis mais distantes, onde aquilo que se vê se assume diferente do que se esperava ver, indicando um conteúdo que não se encontra no enunciado. Neste sentido referimos que, quanto mais abrupto for este desvio, mais distante estará o nível concebido, mais marcante será a alotopia à formulação de uma nova leitura do referente.

A partir daqui podemos referir que na caricatura o observador apoia-se em normas e regras já conhecidas, que lhe permitem entrar no enunciado (nível percebido), desencadeando um novo conteúdo (nível concebido).

O riso na caricatura acontece nesta relação que se estabelece entre nível percebido e nível concebido, nasce da identificação do desvio que se colocou à regra, da hipótese possível e verosímil a que a sua reflexão jocosa incita.

Retomando o desenho (fig 5, cap. 3) de Paul McCarthy, como nível percebido observamos uma marcha de soldados, mas no lugar desse exército está um exército de pinóquios. Apercebemo-nos de uma substituição e somos levados a reflectir acerca das marcas semânticas de um exército (guerra, destruição e morte), pinóquios (boneco, autómato, jogo, brincadeira, fantasia e sobretudo mentira – associada ao nariz do pinóquio), e arco de triunfo (glória, conquista, orgulho). É neste momento, no nível concebido que se constroem as associações de ideias e de conceitos que constituem a experiência da imagem.

O desenho «*Carnadines*» de Michaël Borremans (fig. 33) permite também exemplificar a articulação destes dois níveis. Michaël Borremans constrói imagens distorcidas de figuras femininas através de uma visão pós-guerra. Aparentemente são meros exageros fisionómicos, caricaturas de mulheres “bico de pato”, ou “boca de prato” que associamos à cultura africana tribal (nível percebido). Mas como refere Michaël Amy³⁹, estas imagens estabelecem um ponto de partida para uma outra reflexão, que está associada ao médico Josef Mengele da SS alemã, que realizou experimentações nos corpos dos prisioneiros de Auschwitz (nível concebido).

O desenho «*Máscara da Simplicidade*» (fig. 34) alude também a este segundo nível de interpretação, para lá do que está manifesto no enunciado - as mesmas mutilações e mutações feitas por Josef Mengele. Outra interpretação - que corresponde

³⁸ IRUJO, Julián – Ibidem.

³⁹ AMY, Michaël - *The End is Near*. In BORREMANS, Michaël; AMY, Michael – *Michaël Borremans Whistling a Happy Tune: drawings*. Antwerp: Ludion, 2008, p. 21-22.

ao nível concebido - associa-se a uma sociedade contemporânea que molda e transforma constantemente o seu corpo e identidade, uma leitura que é possível fazer ao observarmos também o desenho «*Amigos Cerâmicos*» (fig. 35). O riso e a repugnância tornam-se, aqui, dois conceitos nebulosos difíceis de distinguir. Valerá a pena recordar a definição de Umberto Eco: a retórica é a ciência dos enunciados nebulosos.



Fig. 33 Michaël Borremans, *Canardines*, 2001.

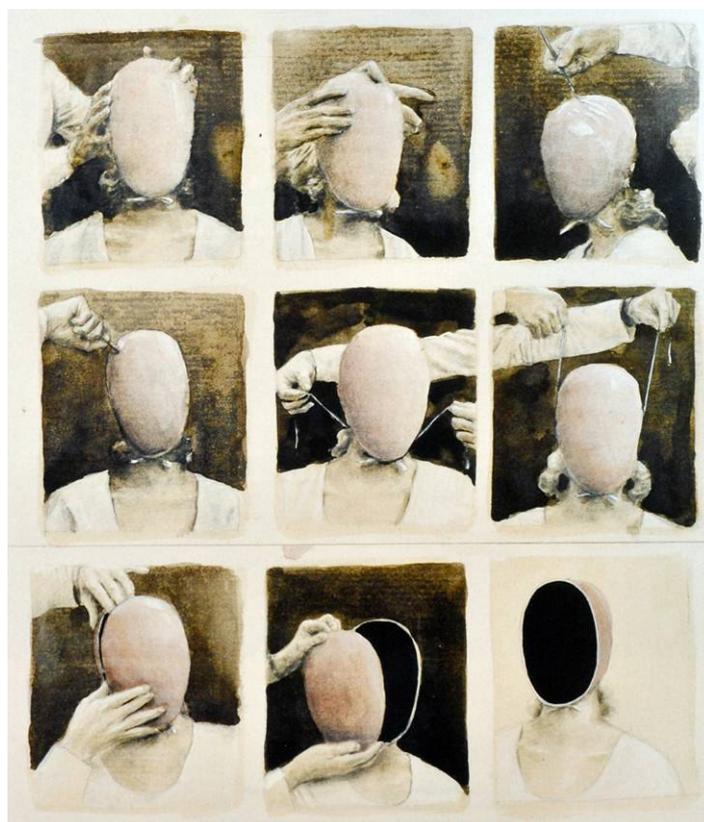


Fig. 34 Michaël Borremans, *Mask of Simplicity*, 2001.

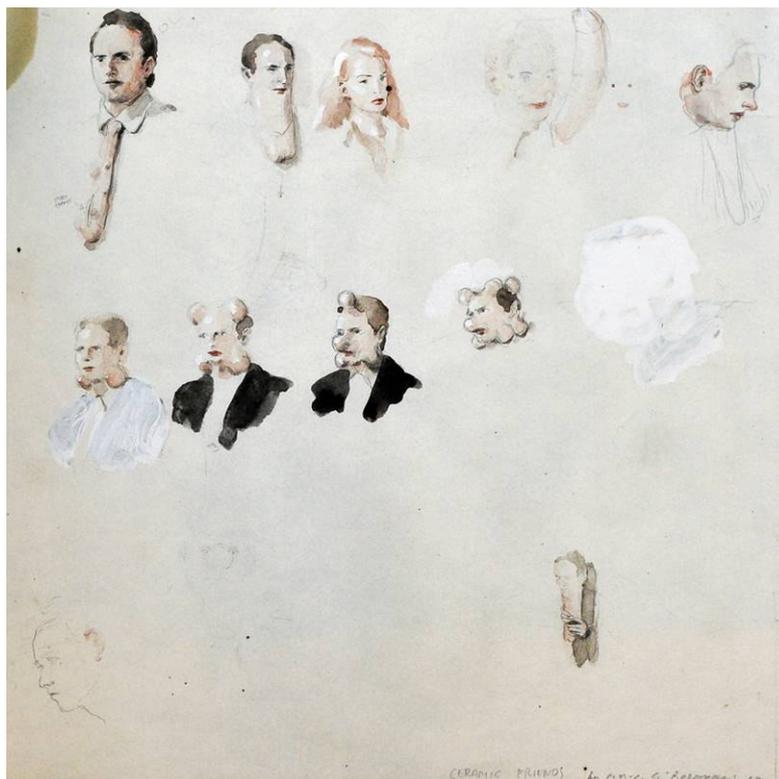


Fig. 35 Michaël Borremans, *Ceramic Friends*, 2005.

Atendendo à convenção, códigos e regras socialmente acordados, a retórica constrói um discurso que introduz os seus desvios, não numa tentativa exclusiva de gerar conflito, mas uma subversão que procura novos valores, já que a sua «ruptura tende a reajustar a norma»⁴⁰.

4.3.3 Denotação e conotação

Como referimos anteriormente, a problemática da caricatura refere-se à manipulação de formas, imagens, mas também de conceitos, propondo novos níveis de significação. Neste sentido, mostramos no ponto que se segue dois conceitos pertinentes que clarificam a articulação desses níveis.

A significação para Roland Barthes é resultado de «um acto que une o *significante ao significado, acto cujo produto é o signo*»⁴¹. Apesar disso, o autor

⁴⁰ SABORIT, José; CARRERE, Alberto – *op. cit.*, p. 201.

⁴¹ BARTHES, Roland – *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 40.

reconhece que a união entre significante e significado não esgota o acto semântico. O signo depende muito do contexto em que surge, «*daquilo que o rodeia*».

Partindo de Hjelmslev, Roland Barthes apresenta um sistema de significação que surge da relação de dois planos⁴²: um plano de expressão com um plano de conteúdo mediante a fórmula ERC (expressão – Relação – conteúdo).

ERC corresponde ao plano da denotação. É o plano de expressão ou significante do segundo sistema.

(ERC) RC é um sistema extensivo do primeiro corresponde ao plano da conotação. O plano da expressão é ele próprio constituído por um sistema de significação. É um sentido que se constrói a partir de outro sentido.

Destes sistemas complexos queremos apenas evidenciar dois níveis essenciais para a significação:

1) A **denotação**: relaciona-se com o significado literal e com o que observo numa imagem. Roland Barthes referiu que este sistema se relaciona com a mera identificação dos elementos do enunciado, com o reconhecimento imediato do icónico. O nível denotativo corresponde a um significado primário: é a identificação daquilo que está em cena.

2) A **conotação**: relaciona-se com significados que se extrapolam do nível denotativo. Neste sentido, o nível conotativo corresponderá à entrada na significação última do discurso, aquilo que ultrapassando o primeiro nível de leitura surge como um outro conteúdo e contextualiza o sentido.

A imagem de Richard Prince (fig. 43) denota dois conjuntos distintos de figuras. O primeiro corresponde a modelos femininos provenientes do mundo da moda; o segundo, imediatamente abaixo, corresponde a um grupo de caricaturas. Associando os valores semânticos dos dois grupos - cânones de beleza e perfeição e o exagero e deformidade, chegamos aos valores conotados: futilidade, banalidade, mascarada, entre outros.

Alberto Carrere e José Saborit referem que «*os conteúdos conotados podem estender-se ao vasto terreno do universo semântico (...) mas sempre mantendo uma vinculação com a mensagem denotada que os orienta*».⁴³ A propósito desta reflexão, podemos acrescentar a reflexão de Barthes: «*seja qual for a maneira como “enfeita” a mensagem denotada, a conotação não a esgota: continua a ser sempre algo de “denotado”*»⁴⁴.

⁴² BARTHES, Roland – *Elementos de Semiologia. op.cit.*, p. 75.

⁴³ SABORIT, José; CARRERE, Alberto – *op.cit.*, p.123.

⁴⁴ BARTHES, Roland – *Elementos de Semiologia. op.cit.*, p. 77.

Uma ferramenta útil para compreender o modo como estes dois sentidos são manipulados pela caricatura pode ser encontrada naquilo que os teóricos da semântica designam como “análise componencial”.

Segundo os teóricos da semântica, na análise de um enunciado é necessário realizar uma **análise componencial**: operação que decompõe cada unidade significativa, conceito ou objecto, focando as marcas semânticas⁴⁵, traços e rasgos morfológicos (Sejam eles significados, características materiais, visuais ou especificidades sintáticas).

Umberto Eco acentua a importância desta análise⁴⁶, na medida em que se revela fundamental para a explicação do objecto artístico, uma vez que é através das marcas semânticas, que entendemos e organizamos o seu fenómeno. Os artistas não constroem ou manipulam apenas formas e imagens. Através delas, constroem e manipulam significados.

Neste sentido, consideramos pertinente a análise componencial no campo da caricatura, em particular através dos conceitos denotação e conotação – denotando os vários signos no enunciado e as relações que estabelecem entre si, chegamos ao sentido conotado a que os símbolos aludem. A título de exemplo desta articulação, retomamos o desenho de Philipon (fig. 25, cap. 3). Este denota o rei Luís Filipe, mas através da sua transformação em pêra constrói uma nova cadeia de sentidos relacionados com a sua personalidade e com o contexto político-social. A esta segunda cadeia de sentidos chamamos conotação.

Alberto Carrere e José Sabotit referem que estes conceitos – denotação e conotação - se ligam «*ao que em outras ocasiões (desde a História, Teoria da Arte, Iconologia...) se denominou assunto/significado, tema/conteúdo, significados primários/significados secundários*» isto para nos dizerem que perante determinado fenómeno visual «*um espectador pode conceder significados distintos, com distintos níveis de complexidade; os maiores (conotados) supõem sistemas por sua vez compostos por outros sistemas, numa espiral difícil de conter e descrever*»⁴⁷.

É neste sentido, que Barthes encara o processo de conotação como o cerne de toda a imagem: o seu poder conceptual e simbólico. A retórica da conotação de Barthes encaixa-se no princípio acima proferido - uma dinâmica significativa, onde de um primeiro significado chegamos a outro. A este respeito, Martine Joly refere: «*para ele [Barthes] o processo de conotação é constitutivo de toda a imagem – mesmo das mais “naturalizantes”, como por exemplo a fotografia – pois que não existe uma imagem*

⁴⁵ As marcas semânticas provêm de um conhecimento enciclopédico ou experiência que adquirimos do signo.

⁴⁶ ECO, Umberto – *O Signo. op. cit.*, p. 83.

⁴⁷ SABORIT, José; CARRERE, Alberto – *op. cit.*, p.122.

“primeira” (...) para Barthes, uma imagem quer sempre dizer outra coisa para lá daquilo que ela representa em primeiro grau, isto é, ao nível da denotação.»⁴⁸.

O desenho da caricatura articula-se no âmbito da conotação. A mensagem que pretende comunicar faz com que o observador participe na interpretação dos signos, sugerindo-lhe outros níveis de significação que o guiam por sua vez, ao nível concebido da imagem. O desenho «*Discussão*» de Philip Guston (fig. 36) alude a este jogo das marcas semânticas.

O desenho denota dois corpos humanos de cabeça encapuzada. Apesar da figura dos encapuzados ter aparecido em 1930 numa pintura («*Conspiradores*»), é utilizada frequentemente nos seus desenhos. A pintura denotava explicitamente o Ku Klux Klan. No entanto, segundo Magdalena Dabrowski, neste género de desenhos o autor procurou ampliar a ideia de máscara aproximando-se de Ensor, do inquietante, do absurdo e do fantástico de Goya, assim como do *cartoon*.



Fig. 36 Philip Guston, *Discussion*, 1969.

Neste desenho existe uma ambiguidade, observada num jogo visual que oscila entre o universo semântico do homem e do boneco, que coloca em crise assuntos relacionados com a vida política e social vivida por Guston. Tal como refere Magdalena

⁴⁸ JOLY, Martine – *op. cit.*, p. 96.

Dabrowski, de 1968 a 1970 o seu trabalho passa por uma necessidade de expressar abertamente a sua consciência social⁴⁹.

Os encapuzados são figuras que conotativamente correspondem à transição entre o animado e o inanimado. São actores da sua denúncia. Recordamos que estes desenhos foram mal recebidos pela crítica aquando da sua exposição em 1970 na Marlborough Gallery em Nova Iorque. Apesar disso, a sua utilização revela a necessidade que Guston teve em optar por estes signos, que percorrem o campo da caricatura: «queria aprofundar em significado e conotações. Captar o interno. E escavar para chegar às imagens que finalmente aparecem»⁵⁰.

O autor gere uma série de signos e marcas denotativas que permitem ao observador activar outras marcas conotativas. Da ideia de máscara, até à ideia de um *cartoon* animado, Guston constrói uma imagem que se relaciona com a «maldade» e «culpabilidade» num contexto de guerra nuclear, de uma realidade social que manifestava a repressão racial e o holocausto.

⁴⁹ DABROWSKI, Magdalena – *Los Dibuxos Philip Guston* (cat. exp). Barcelona: Ed. Fundació Caixa de Pensions, 1989, p. 47.

⁵⁰ GUSTON, Philip cit por DABROWSKI, Magdalena – *op. cit.*, p.50.

4.3.4 Plano sintagmático e plano paradigmático nas imagens da caricatura

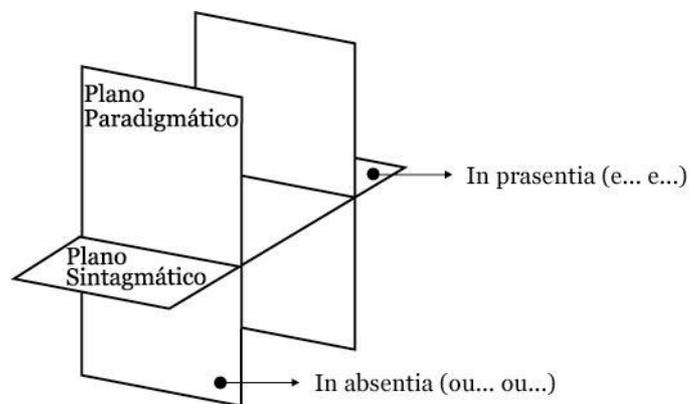


Fig. 37 Plano sintagmático e plano paradigmático.

Os conceitos de denotação e conotação levam-nos a dois planos de significação distintos que nos interessa expor a propósito da caricatura: o plano sintagmático e o plano paradigmático (fig. 37).

Barthes, entre outros, refere que no campo da linguagem o **plano sintagmático** se refere ao encadeamento sucessivo dos signos, através de uma relação de continuidade: os termos estão *in praesentia*.

O **plano paradigmático** refere-se a termos que estão unidos *in absentia*, existindo um corte na continuidade sintagmática. É uma actividade analítica que activa relações diversas aos grupos de ordens já existentes no plano sintagmático. É um plano que cria desvios com as normas presentes no enunciado e por consequência obriga a ponderar outros significados.

Roland Barthes parte de Jakobson⁵¹ quando sugere que certos desvios retóricos alteram as relações esperadas entre o plano sintagmático e paradigmático da linguagem. Barthes refere que a metonímia surge como uma alteração no plano sintagmático e a metáfora no plano paradigmático. Não se trata de dizer que são figuras exclusivas daqueles planos, mas de uma predominância lógica, uma vez que o primeiro plano se associa à continuidade e à redundância, e o segundo promove desvios com os valores do primeiro plano.

Podemos falar, por exemplo, em metáfora no desenho de Philipon (fig. 25, cap. 3) em que cabeça é substituída por pêra. A partir do momento que se suprime ou altera algo a uma ordem, acrescenta-se possivelmente um novo significado e neste sentido altera-se o plano paradigmático.

Neste sentido, referimos que ao plano sintagmático encontramos **figuras de sintaxe**. Sendo estas figuras de construção do discurso que estabelecem uma relação dos signos entre si (anáfora, aliteração, pleonismo, anacoluto, entre outras). Referem-se sobretudo à ordem e à lógica gramatical das orações linguísticas. Pretendem assegurar e gerir um desvio que poderá surgir na oração, por isso, tratam de estabelecer uma relação entre os termos. Este desvio não corresponde a uma violação do código da linguagem, mas antes a uma impertinência.

Ricoeur diz a este respeito que «*a impertinência é uma violação do código da fala, situa-se no plano sintagmático; a metáfora constitui uma violação do código da língua, situa-se no plano paradigmático.*»⁵². Neste sentido, podemos referir que «*as figuras de semântica violam as regras da estrutura linguística “o João é um leão” (metáfora), as figuras de sintaxe promovem impertinências, superabundâncias ou lacunas na coesão gramatical do discurso “sai lá para fora, João” (pleonismo)*»⁵³.

Podemos referir que “João é um leão” é uma evidência de violação ou desvio abrupto na linguagem que nos guia a um nível figurado, enquanto “sair” pressupõe já “ir para fora”, sendo que apesar de sentirmos este desvio ele não é tão “forte” como o anterior, por isso o encaramos como literal.

No plano paradigmático encontramos sobretudo **figuras semânticas**: alegoria, metáfora, metonímia, ironia, comparação, paradoxo, sinédoque, antítese, hipérbole, entre outras.

⁵¹ Cf. JAKOBSON – *Deux aspects du langage et deux types d’aphasie*. In Temps Moderns, n° 188, 1962, p.853. cit por BARTHES, Roland – *Elementos de Semiologia*. op.cit., p. 50.

⁵² RICOEUR, Paul – *op. cit.*, p. 232.

⁵³ FERREIRA, Manuel Estêvão Dias – *Norma e Desvio no Desenho de Projecto: hipótese de uma retórica da imagem na arquitectura*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2008, p.96.

A caricatura parte de uma norma, constrói um grau zero no enunciado, lógico e literal. Ao mesmo tempo introduz no enunciado, sentidos figurados, que nos guiam ao cerne da sua significação jocosa.

Atendendo ao plano paradigmático, não diríamos que se trata apenas de um corte com uma expectativa do observador, mas antes uma ampliação semântica que se faz a partir das marcas denotativas, em que os desvios podem ser observados como possibilidades de observar o referente de forma distinta.

4.3.5 Quatro operadores retóricos na caricatura



Fig. 38 J.J. Grandville, *The Cynosure of Every Eye*, 1844.

Referimos que o riso da caricatura resulta na articulação dos signos, nas associações que estabelecem entre si na mesma imagem, na ampliação dos níveis de significação. Essa dinâmica que é de ordem visual e conceptual, reside numa adição ou subtracção de valores que a mensagem persuasiva da caricatura estabelece com o referente no momento da sua criação.

Neste sentido, apresentamos quatro critérios estabelecidos pelo Grupo μ , com o intuito de classificar figuras retóricas da caricatura. Estes critérios podem ilustrar e de certo modo posicionar as operações que nos levam ao riso na caricatura:

1º Distinção entre **retórica transformativa** da **retórica tipológica** (que expusemos anteriormente). Correspondendo, por exemplo, a representação da Mona Lisa a uma norma onde se introduz um desvio, Julián Irujo⁵⁴ ensaia os seguintes casos:

Retórica tipológica - se no lugar da sua boca se encontra uma maçã.

Retórica transformativa - Se a boca estiver saturada de roxo.

2º Falamos de retórica tipológica quando as partes da imagem deixam de ser o que são para se converterem num outro tipo de coisa. Ou seja, quando as condições conceptuais de reconhecimento de um signo se alteram – por exemplo, quando um braço é substituído por um tentáculo. Na retórica tipológica, o Grupo μ identifica dois géneros de figuras: figuras por **incoordenação** e as figuras por **insubordinação**.

A incoordenação altera a relação entre partes com um mesmo nível de importância, como no exemplo do desenho de Robert Smithson (fig. 48) em que no lugar do corpo de um homem, supostamente Cristo, está um outro corpo que é o de um astronauta.

A insubordinação altera a relação entre o contendor e conteúdo: a suspensão do fundo ou a suspensão da figura (silhueta). Outros aspectos da insubordinação identificam-se ao nível de partes de importância distinta que constituem o signo visual. O desenho de J. J. Grandville (fig. 38) é um exemplo claro: a relação subordinada entre cabeça e olho é alterada, ou seja, o conteúdo (olho) substitui o contendor (cabeça).

3º Na retórica transformativa, para se produzirem figuras pertencentes a uma mesma classe, é necessário haver uma variação nos recursos plásticos utilizados. Julián Irujo refere o exemplo do desvio que poderá ser a introdução de cor numa imagem a preto e branco.

Neste campo existem as figuras de filtragem de cor (alterando a norma cromática que a imagem sugere); de transformação geométrica (deformações, mudanças de perspectiva e de escala – Irujo refere que a caricatura faz recurso desta figura); da linha (altera-se a quantidade e a intensidade de linhas numa imagem) e da luminosidade (uma alteração a nível do claro-escuro). A par destas figuras, Julián Irujo, propõe as figuras de textura que resultam da combinação das anteriores (apesar do Grupo μ não as considerar transformativas).

⁵⁴ IRUJO, Julián – *op. cit.*, p. 676.

4º O Grupo μ destaca quatro operações retóricas pelas quais as figuras criam os seus efeitos retóricos:

Adiecto (adicionar, ligar, juntar)

Detractio (omitir, suprimir, retirar, cancelar)

Transmutatio (permutação, mudança de ordem/lugar)

Inmutatio (substituir)

É nestes quatro operadores que encontramos o papel criativo do desenho nos mecanismos transformativos da caricatura.

O funcionamento destes quatro operadores é facilmente identificado na prática artística de Raymond Pettibon, por exemplo.

O autor apresenta temáticas que percorrem desde o campo do surf (fig. 39) ao basebol. Estas temáticas constituem a denotação que nos guia a outros níveis de significação. O próprio artista refere, em entrevista com Dennis Copper⁵⁵, que o seu trabalho não expressa nada de pessoal com aquelas temáticas: a sua relação com aquelas actividades é, na verdade, passiva. Podemos deduzir que a sua comunicação reside num jogo “nebuloso” entre a mensagem e a imagem, onde conseguimos observar o funcionamento dos quatro operadores retóricos.

Diz-nos o artista que o seu trabalho «*está em realizar associações*»⁵⁶. O interesse daquelas temáticas reside no inesperado e ambíguo, que surge do conflito entre o texto redigido e a representação presente no mesmo enunciado. Na sua perspectiva, “surfear” será o modo mais apropriado, para descrever a sociedade contemporânea e as pessoas nela contidas (*transmutatio*). O desenho denota uma onda gigante, onde se vê um surfista. Contudo, onde se esperava ver tons azulados, vemos tons vermelhos por toda a imagem (*Inmutatio*) conotando outras significações, sobretudo quando associamos o texto presente na imagem.

⁵⁵ COOPER, Dennis; LOOCK, Ulrich; STORR, Robert – *Raymond Pettibon*. New York: Phaidon Press Inc., 2001. p.6-30.

⁵⁶ PETTIBON, Raymond in COOPER, Dennis; LOOCK, Ulrich; STORR, Robert – *op. cit.*, p.12.



Fig. 39 Raymond Pettibon, *No title (Don't complicate the moral world)*, 1987.

O mesmo jogo de significações está de igual modo implícito na utilização do tema dos super heróis. Batman ou o Super-homem são figuras que lhe permite fazer alusões diversificadas, são como «*metáforas de fronteira*», úteis na sua capacidade semântica de sugerirem outros níveis de significação.

Tal como Raymond Pettibon refere: «*muitas das vezes penso que o meu trabalho clarifica-se quando alguém se ri. Isso é algo que é agradável. Talvez essa seja a minha resposta ideal.*»⁵⁷. Apesar de não identificarmos de imediato os seus trabalhos como caricaturas, conseguimos através dos operadores retóricos perceber que as suas intenções associativas e transformativas estão relacionadas com a caricatura, se a entendermos genericamente como o campo do humor e do cómico que nos guiam ao riso.

⁵⁷ PETTIBON, Raymond in COOPER, Dennis; LOOCK, Ulrich; STORR, Robert – *op. cit.*, p. 23.

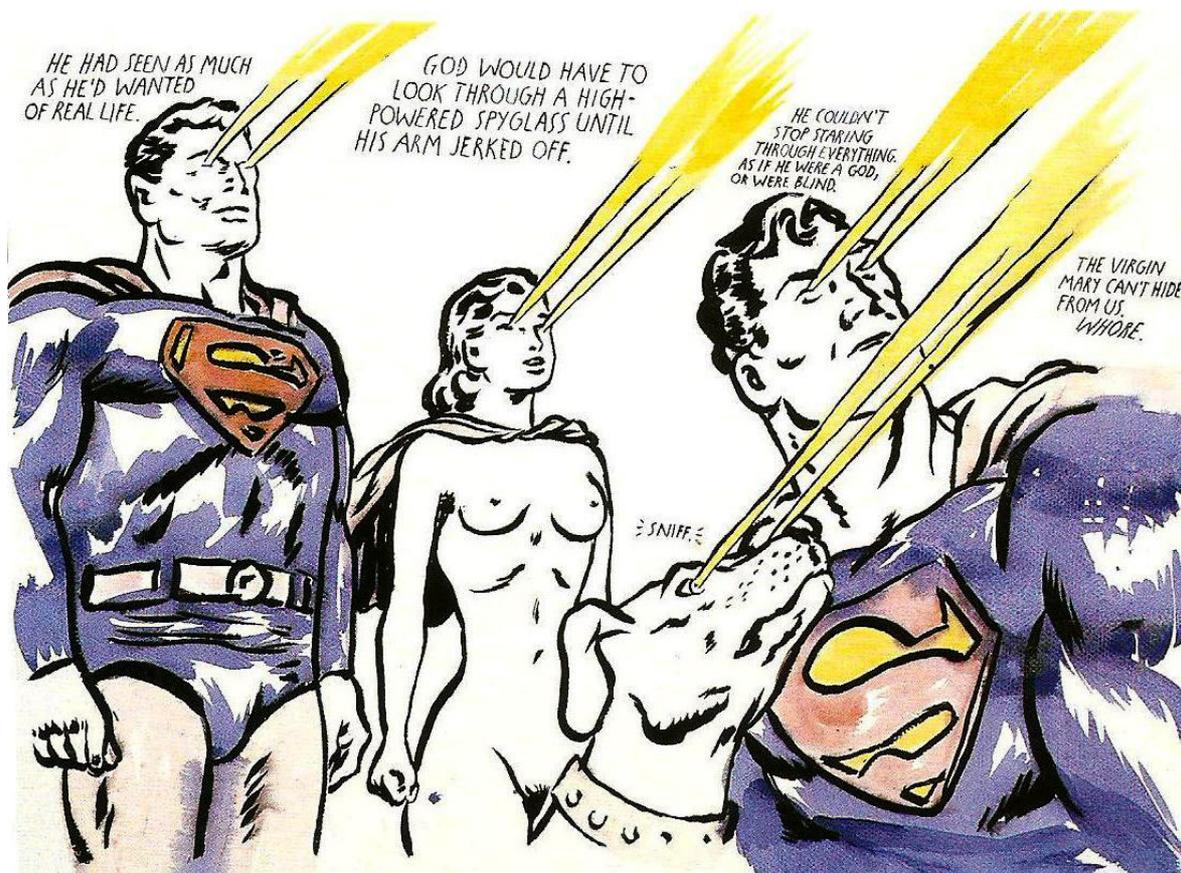
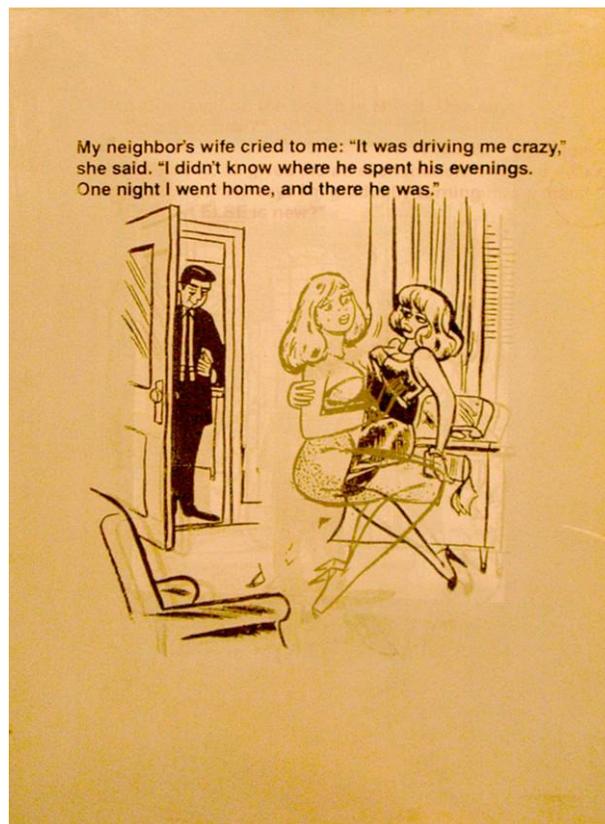


Fig. 40 Raymond Pettibon, Untitled (he had seen), 1998.

No desenho da fig. 40 apercebemo-nos das alterações que estes quatro operadores retóricos operam na norma, ou isotopia do enunciado. Apercebemo-nos, por exemplo, da omissão (*detractio*) de um fato de super herói na figura feminina, que convive no meio de figuras masculinas. O desvio ainda é sentido quando o texto associado às figuras, parece retirado de outro contexto (*transmutatio*). Rimo-nos da diversidade de significados através das incoerências sugeridas. O próprio cão com a visão raio-x sugere uma substituição com o tipo «super-homem».

Este aspecto do texto é um outro elemento que integra o pensamento humorístico. Imagem e texto são o reduto a decifrar no conjunto da obra, associando-se à anedota e ao texto humorístico. Esta estratégia é bastante evidente também no trabalho de Richard Prince (fig. 41), quando o mesmo resolve convocar no plano da representação elementos do *cartoon*, e a componente textual de anedotas a ele associadas.



4.3.6 Modos retóricos da caricatura

Na representação visual estabelecem-se relações *in praesentia* e *in absentia*, entre o grau percebido e o grau concebido das imagens.

A partir destas noções (de ausência e presença) o Grupo μ descreveu quatro **modos retóricos** que articulam os níveis percebido e concebido nas imagens as quais se assumem como desvios⁵⁹:

1 Tropos - in absentia conjunto

2 Interpenetração - in praesentia conjunto

3 Emparelhamento - in praesentia disjunto

4 Tropos Projectado. in absentia disjunto

1 Tropo - in absentia conjunto: os níveis percebido e concebido ocupam o mesmo lugar na imagem. No entanto, existe uma substituição parcial de um pelo outro.

A alteridade é a principal função do tropo. A este respeito, Saborit e Carrere referem o tropo como princípio «*capaz de estabelecer a relação com o elemento ausente invocando-o, imaginando-o e desautomatizando as previsões comunicativas rotineiras, isto é, desviando-se da norma previsível dando lugar a uma função retórica*»⁶⁰.

Falar de tropo pressupõe falar, sobretudo, de substituição “*in absentia*”, uma vez que existe uma activação de significados baseados na transferência de unidades icónicas; algo no enunciado é substituído e alterado pelo desvio de uma das suas partes.

O tropo manifesta-se quando o desvio ocupa o lugar de algo que foi suprimido, que está ausente. Existe um deslocamento, uma vez que foi efectuada uma substituição de partes do enunciado. O exemplo linguístico mais recorrente no tropo será a metáfora.

Atendendo aos princípios de deslocação, transposição e substituição que caracterizam o tropo, podemos retornar ao desenho de Grandville da fig. 38. Identificamos que na figura central o elemento “cabeça” é substituído por um grande olho. Ao realizar esta transformação tipológica, o autor pretende reforçar a ideia de

⁵⁹ GRUPO μ – *Tratado del Signo Visual. op. cit.*, p. 245.

⁶⁰ SABORIT, José; CARRERE, Alberto – *op.cit.*, p.231.

observação, de um centro de atenção para onde todos olham. Algo que se reforça também com a palavra «*cynosure*», presente no título, que significa um objecto como ponto de focagem da atenção e da admiração, algo que serve para nos guiar.

Interpenetração - *in praesentia* conjunto: as duas entidades ocupam o mesmo lugar por substituição parcial de uma pela outra. A imagem representa uma identidade indecisa, cujo significado possui rasgos de dois ou mais tipos distintos.

O desenho de Picasso que observamos na fig. 42, é exemplo desta operação. O nível percebido corresponde a um conjunto de dois tipos distintos: Mulher e outro ser, que se interpenetram num mesmo organismo, sem que se saiba onde um começa e o outro acaba.

Nestes casos a imagem é indefinida, manifestando-se como resultado de uma “fusão”. Existe a dificuldade de decidir em que momento se trata de um ser humano, ou um monstro, uma vez que o significante (desenho) possui rasgos de tipos distintos.

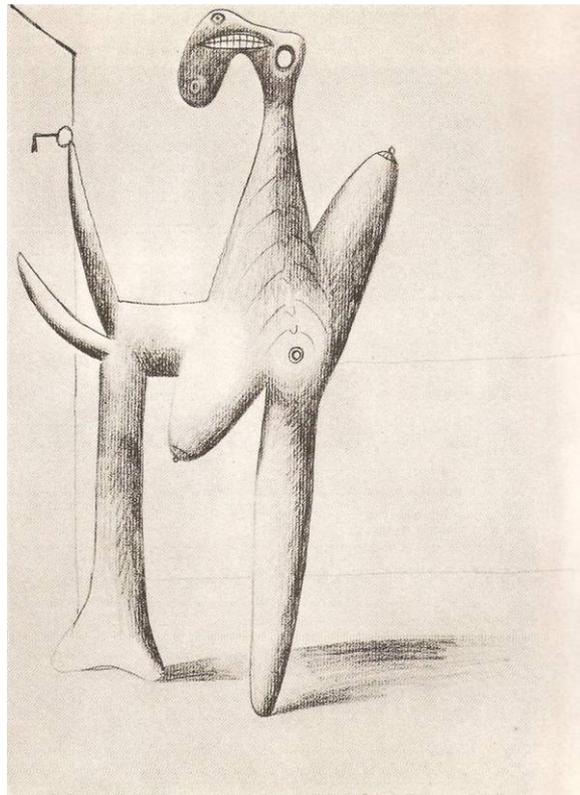


Fig. 42 Picasso, *Bather at a Beach, Opening her Locker*, 1927.

Emparelhamento - *in praesentia* disjunto (IPD): as entidades do enunciado ocupam lugares diferentes sem substituições.

Refere o Grupo μ que duas entidades disjuntas podem ser percebidas como tendo entre elas relações de similitude. No trabalho de Richard Prince (fig. 43), este modo é facilmente identificável na relação entre as fotografias e os desenhos. A comparação é também um modo pelo qual se criam e sugerem similitudes, onde aparentemente não existiam.



Fig. 43 Richard Prince, *Untitled (Publicity)*, 1999.

Tropo projectado – *in absentia* disjunto: apenas uma entidade está presente, a outra, concebida é exterior ao enunciado, mas projectada sobre a primeira.

A ironia, no sentido em que diz o contrário daquilo que pretende dizer, é o exemplo, por excelência, deste modo retórico. Representar “a” esconde “b”. Diz-nos o Grupo μ que os tipos identificados num primeiro momento da interpretação, levam a uma reinterpretação, porque a banalidade de certas imagens é “inadmissível”, levando-nos a projectar aí um outro sentido. Para além disso, existem mecanismos pragmáticos (dos quais textos paralelos e títulos de obras podem ser exemplos) que ajudam a esta projecção - de uma outra isotopia exterior à imagem.



Fig. 44 Goya, Asta su Abuelo, 1799.

O desenho «*Até ao seu Avô*» de Goya (fig. 44) é um possível exemplo deste modo retórico. Goya realizou uma série de desenhos utilizando a figura do burro. Esta figura serviu para atacar intelectuais burgueses e a nobreza da sua época.

As estampas onde se observa a figura do burro referem-se provavelmente a Manuel Godoy e à sua condição social que se modificou a partir da sua relação com a rainha Maria Luísa, elevando-o «*desde a baixa condição de fidalgo à de “Príncipe da Paz”*»⁶¹. Este burro criticou a obstinação de Godoy pelo poder, da qual resultaram lacunas, incapacidades para a política e planos absurdos⁶².

⁶¹ PAAS-ZEIDLER, Sigrun – *Goya Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates: Reproducción completa de las cuatro séries*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 23.

⁶² Em 1807 coroado “príncipe da paz” tinha o plano de invadir Portugal com a ajuda de Napoleão para se tornar rei desta nação.

Segundo Sigrun Paas-Zeidler, o desenho que se observa na fig. 44 é uma faceta destas críticas. Quis Goya referir que “Godoy é burro desde a sua origem”, apontando para a falsa árvore genealógica que a rainha tentara provar como verdadeira, segundo a qual Godoy descendia de Carlos Magno.

Propomos na fig. 45 um esquema para auxiliar visualmente a compreensão dos modos retóricos na caricatura.

Mostramos como o Grupo μ propôs a ordenação dos modos retóricos - Tropos, interpenetração, emparelhamento e tropo projectado – para evidenciar que do primeiro ao último modo retórico aumenta a distância entre grau percebido (o que é visível) e grau concebido (aquilo a que realmente se alude). Do tropo ao tropo projectado existe um ângulo de distância cada vez maior entre os dois níveis, à medida que o desvio ocupa um maior destaque na imagem.

Podemos pensar estes modos como mecanismos possíveis para observar o funcionamento dos desvios na caricatura. Este esquema não pretende em momento algum ser o modelo interpretativo dos desvios. No entanto, assume-se como um meio possível para identificar certas manifestações visuais da caricatura, assim como, um modo de a activar durante um processo criativo.

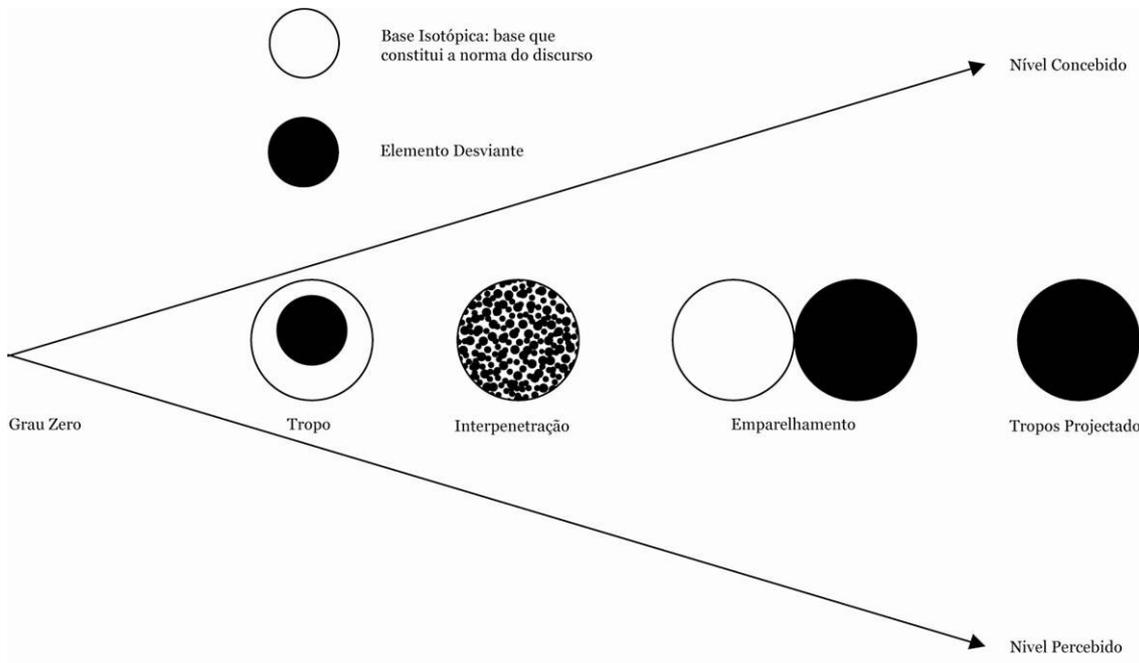


Fig. 45 Modos Retóricos.

4.3.7 Figuras da caricatura

«O que são as figuras do discurso em geral? São as formas, os traços ou os contornos mais ou menos assinaláveis e de um efeito mais ou menos feliz pelos quais o discurso, na expressão das ideias, dos pensamentos ou sentimentos, se afasta mais ou menos do que é a expressão simples e comum»⁶³

Adição, supressão, substituição e inversão constituem o cerne da acção retórica e o funcionamento dos seus modos. O fenómeno da caricatura surge de uma inversão da lógica das ideias, de uma mudança de significados, onde conseguimos observar o desvio suscitado por determinadas figuras.

De metáforas a onomatopeias, o desenho de Jake e Dinos Champman (fig. 46), é exemplo desta diversidade de figuras retóricas que se podem encontrar numa mesma imagem. Mas mais do que identificar previamente taxionomias de figuras retóricas aplicadas à imagem, interessa-nos observar as figuras recorrentes na caricatura - sinónimos de transformação dos signos e dos níveis de significação dos seus discursos. Queremos salientar que o termo «*figura*», no sentido retórico, não é mais do que um sinónimo de desvio recorrente.

⁶³ FONTANIER cit. por RICOEUR, Paul – *op. cit.*, p. 86.



Fig. 46 Jake and Dino Chapman, *My Giant Colouring Book*, 2004.

Posto isto (sem esquecer a diversidade de figuras que se podem relacionar com o discurso da caricatura: hipérbole, paradoxo, antítese, entre outras), identificamos as especificidades de três figuras retóricas, exemplificando o trabalho transformativo da caricatura nas suas dimensões de **deslocamento, transferência e substituição**.

4.3.7.1 Metáfora e caricatura

A Retórica é uma técnica que contribui para a construção de imagens através dos seus tradicionais mecanismos: a *inventio*, a *dispositio*, e a *elocutio*⁶⁴. Estes mecanismos apresentam as imagens através de dois processos distintos segundo Caprettini: «*Um é inerente, em particular, à produção metafórica (ou seja, às relações entre significado próprio e significado segundo; à linguagem artística como código conotativo), o outro, mais em geral, à representatividade, à “descriptividade” que é própria da linguagem artística, e que em certos casos se mostra com particular eficácia (mesmo quando não “descreve” a realidade, a literatura dá a imagem de um mundo possível, comunica e tem ao mesmo tempo uma função cognitiva, numa tensão entre ficção e mimése).*»⁶⁵

Neste plano fundamental da comunicação retórica, o plano dos tropos revela-se fundamental, onde encontramos frequentemente o trabalho das figuras da semântica já referidas. No entanto uma constante deste campo é a metáfora, que no seu trabalho tende a provocar alterações de significado por via da substituição, transferência e deslocamento.

Referiu Paul Ricoeur que «*a metáfora é, ao serviço da função poética, essa estratégia de discurso pela qual a linguagem se despoja da sua função de descrição directa para aceder ao nível mítico em que a sua função de descoberta se liberta*»⁶⁶. É neste sentido de “descoberta” que podemos entender a **metáfora**, enquanto **trabalho de «redescrever a realidade» através do «caminho indirecto da ficção»**.

Para a caricatura a metáfora é dos tropos mais pertinentes na sua qualidade desviante. O seu uso anuncia uma fissura no discurso, que se manifesta como uma nova possibilidade de significação.

Esta pertinência da metáfora é reafirmada por Umberto Eco quando a considera uma violação retórica premeditada na procura de novas significações: «*parece-nos que*

⁶⁴ Invenção (*heuresis*): implica que sejam tidos em conta os géneros oratórios - o deliberativo, o judicial e o epidíctico - a escolha de um destes três géneros é o primeiro passo que o orador deve dar em função do assunto que pretende abordar, só depois intervêm o *ethos* e o *pathos*. Disposição (*taxis*): disposição dos argumentos que organizam interiormente o discurso. Elocução (*lexis*): relaciona-se com o estilo da acção enunciativa. CARRILHO, Manuel Maria - *A Tripartição Ethos, Pathos, Logos*. In MEYER, Michel; CARRILHO, Manuel Maria; TIMMERMANS, Benoît - *op. cit.*, p. 54-55.

⁶⁵ CAPRETTINI, G. P. - *Imagem*. Enciclopédia Einaudi, vol. 31 *Signo*. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p.193.

⁶⁶ RICOEUR, Paul - *op. cit.*, p. 368.

a maior parte das figuras retóricas, sobretudo a metáfora, se assinalam porque violam a regra da qualidade, que obriga a dizer sempre a verdade (...). Um tropo, considerado no seu sentido literal, diz algo que não pode verosimilmente referir-se ao mundo possível das nossas crenças: devemos procurar um segundo sentido, e devemos encontrá-lo». Ainda a este respeito, Eco refere que «restam as violações das outras três regras: sê pertinente, não sejas obscuro, não digas nem mais nem menos do que é requerido pelas circunstâncias comunicativas. Quando estas regras são violadas, e é de pensar que não são violadas por engano, revela-se a “implicatura”, e procura-se perceber o que queria o falante “dar a entender”.»⁶⁷

A “regra da qualidade da comunicação” e a sua violação, de que fala Umberto Eco, também acontece quando a metáfora se manifesta visualmente na caricatura. Um trabalho ambíguo na medida em que, para contar uma verdade tende a exagerar, deformar, mentir e a violar a crença que temos do referente em causa. Através de excessos e desvios manifesta a sua “implicatura” com que se procura restabelecer uma verdade. Podemos, uma vez mais, retomar o desenho de Phillipon (fig. 25, cap. 3) como exemplo. Phillipon imaginou a atracção de valores distintos, desviou a face do rei por analogia com um fruto, mas a sua implicação ficou manifesta a partir do momento que o fruto se refere a sentidos pejorativos, que procuram revelar algo.

Podemos associar o trabalho da metáfora presente na caricatura de Phillipon com a definição de Nelson Goodman: *«a força metafórica exige uma combinação de novidade com adequação, do estranho com o óbvio (...) a metáfora é mais poderosa quando o esquema transferido dá origem a uma organização nova e notável, e não a uma mera re-etiquetagem de uma organização antiga (...) nos casos em que resulta uma organização que não é habitual, fazem-se também novas associações e discriminações na região da transferência, e a metáfora é tanto mais marcante quanto mais intrigantes e significativas forem as associações e as discriminações.»⁶⁸.*

Para se concretizar a mensagem metafórica da caricatura, é necessário observar a fissura onde reside a sua transformação associativa. Este facto depende, como temos vindo a afirmar, de uma partilha de regras culturais. Como refere Caprettini *«na base da imagem, seja qual for a maneira como é considerada (...) está a analogia, mas um tipo particular de analogia, em parte “natural” e em parte “cultural”, essa mesma, talvez, que regula o mecanismo da metáfora e que faz precisamente falar de imagens como metáfora, como alegoria, em última análise, como modo de apropriação do*

⁶⁷ ECO, Umberto. – *Símbolo*. In *Enciclopédia Einaudi*. op. cit., p.170.

⁶⁸ GOODMAN, Nelson - *Linguagens da Arte: Uma abordagem da teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006. p. 105.

*mundo, apresentando uma forma “evidente” significados em relação de mediação entre si.»*⁶⁹

Ainda a este respeito, Umberto Eco refere que «o êxito da metáfora é função do formato sociocultural da enciclopédia dos sujeitos interpretantes. Nesta perspectiva, só se produzem metáforas com base num rico tecido cultural, ou de um universo do conteúdo já organizado em redes interpretantes das propriedades.»⁷⁰. A metáfora da caricatura permite um momento de reciprocidade comunicativa entre emissor e decifrador acerca de um desvio, atraindo para um mesmo plano significados periféricos. Convida o público decifrador a aceitar a sua violação, por exemplo, quando o rei Luís Filipe deixa de ser um homem para se transforma num fruto, a imagem por excelência da palermice.



Fig. 47 Grandville, *Une Promenade dans le Ciel*, 1847.

José Ortega Gasset referiu que «a metáfora é provavelmente a potência mais fértil que o homem possui. A sua eficácia chega a raiar os confins da taumaturgia e parece uma ferramenta de criação que deus deixou esquecida dentro de uma das suas criaturas na ocasião em que a formou.»⁷¹.

⁶⁹ CAPRETTINI, G. P. – *op. cit.*, p.199.

⁷⁰ ECO, Umberto – *Metáfora*. In *Enciclopédia Einaudi*. *op. cit.*, p.170.

⁷¹ GASSET, José Ortega – *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*. Coimbra: Livraria Almedina, 2003, p.59.

Esta afirmação refere-se ao trabalho associativo e de evasão que a metáfora pode sugerir aos limites da realidade. No desenho de Grandville (fig. 47) conseguimos verificar facilmente este trabalho da metáfora. Observamos um elemento na imagem que vai sendo progressivamente transformado: as várias possibilidades de observar o céu na diversidade de naturezas e ordens que o constituem. A lua pode ser um cogumelo, ou um guarda-chuva, ou um mocho, entre outros elementos aparentemente distantes entre si. Mesmo que a relação entre os diversos elementos não fosse à partida coerente e verosímil, o desenho metafórico da caricatura revelou essa possibilidade. A este respeito, José Ortega Gasset diz-nos que a figura «*satisfaz-nos precisamente porque nela averiguamos uma coincidência entre duas coisas mais funda e decisiva que quaisquer semelhanças*»⁷².

Para o Grupo μ a metáfora relaciona-se com a modificação de conteúdos semânticos de determinados ordens, através de trabalhos de adição ou de subtração; uma exploração de identidades contraditórias que identifica as suas correspondências. É neste sentido que para o trabalho científico as incompatibilidades semânticas traduzem o erro, e sendo por isso mesmo, inconvenientes ao seu pensamento lógico e racional, enquanto que para o campo artístico existe uma aceitação pela possibilidade ali imanente. A partir do momento que foi sugerida e aceite a “pêra” como a face e a natureza do rei Luís Filipe, essa nova possibilidade passa ocupar o lugar da realidade.

4. 3. 7. 2 A alegoria na caricatura

Dissemos anteriormente que o trabalho da caricatura se contrapõe aos próprios referentes, propondo-lhes ou revelando-lhes sentidos por via da transformação. Assim, o trabalho da caricatura contribui para a reformulação e actualização do referente, código, norma ou tradição a que se refere.

Neste sentido, Ernst Kris referiu que um dos atributos da caricatura, na sua «*natureza enigmática*», provem também de «*outro ramo da representação gráfica: o reino da alegoria*»⁷³.

Kris refere-se a esta questão, no entanto sem a desenvolver. Reconhecendo a sua importância, procuramos focar o “reino” alegórico que frequentemente fundamenta o desenho de caricatura.

⁷² GASSET, José Ortega – *op. cit.*, p.124.

⁷³ KRIS, Ernst – *Psicanálise da Arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968, p.135.

Como foi dito anteriormente, o ponto de partida na interpretação de uma imagem corresponde ao grau zero, onde se estabelece uma norma partilhada. Se um grau zero é facilmente identificável, é porque os signos presentes na imagem são previstos de algum modo pelo receptor. Neste primeiro nível de interpretação, gerimos e resgatamos um conjunto de saberes adquiridos e sistematizados que correspondem ao núcleo do pensamento alegórico.

Craig Owens na sua definição de «impulso alegórico», permite-nos posicionar a questão na produção da imagem na cultura artística contemporânea⁷⁴.

Craig Owens apresenta-nos a seguinte tradução da alegoria: *allos=outro + agoreuei = falar*. Atendendo a este significado etimológico, o autor refere que o seu trabalho não é exclusivamente o de restaurar, mas sim o de criar **«ressonâncias» e «manipulações» que permitam reequacionar o “antigo” propondo o “novo”**. Neste sentido, Owens refere que *«na estrutura alegórica, então, um texto é lido através de outro texto, por muito fragmentário, intermitente ou caótica que a sua relação possa ser; o paradigma para o trabalho alegórico é, pois, o **palimpsesto** (...) a imagética alegórica é imagética apropriada. **O alegorista não inventa a imagem, mas confisca-a** (...) não restaura um significado original que se pode ter perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Ao invés, ele adiciona outro significado à imagem. Se ele adiciona, contudo, apenas o faz substituir. **O significado alegórico é um modo de suplantar um significado antecedente.**»⁷⁵*

O palimpsesto é entendido como o *«suporte material de um texto que recebeu a escrita por mais do que uma vez.»⁷⁶*. Podemos assim ver o trabalho da caricatura como alegoria. A partir de Owens, referimos que o objectivo não passa por suplantar significados antecedentes, mas antes a conjugação desses mesmos valores, colocados agora num mesmo plano (imagem), sugerindo novos significados ao referente. A caricatura é uma representação que “confisca” uma imagem já existente. Enquanto desvio, o trabalho alegórico da caricatura cria um espaço de distância e proximidade entre o significado adicionado e o referente.

⁷⁴ Cf. OWENS, Craig – *The Allegorical Impulse: toward a theory of postmodernism*. In OWENS, Craig – *Beyond Recognition: representation, power and culture*. Berkley and Los Angeles: University of Califórnia press, 1992.

⁷⁵ OWENS, Craig – *op. cit.* p. 52-54. cit. e trad. ALMEIDA, Paulo – *Seminário Criatividade e Retórica a Produção de Sentido nas Imagens do Desenho*. Mestrado em Prática e Teoria do Desenho, 2007.

⁷⁶ MARQUILHAS, Rita – *Palimpsesto*. E-Dicionário de termos literários Carlos Ceia. [Consult. 27/09/07]. Disponível na www: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/palimpsesto.htm>>.

Quando Roberth Smithson (fig. 48) desenha um anjo nu que suporta um astronauta e associa ambas as figuras à obra do artista renascentista Bellini⁷⁷, procura um novo conteúdo a partir do conhecimento particular que o observador tem daquelas referências históricas (entra aqui o grau zero da imagem, o que chamamos anteriormente de norma geral, que é geralmente constituída por prescrições exteriores como o conhecimento enciclopédico).

A alotopia do desenho de Smithson suscita no observador um conflito, sustentado na relação entre as marcas semânticas dos elementos que se observam no seu desenho e as que se encontram na obra de Bellini. A interpretação alegórica depende do nosso conhecimento prévio de algo – a pintura de Bellini – cujo sentido é esvaziado e suplantado por outro.

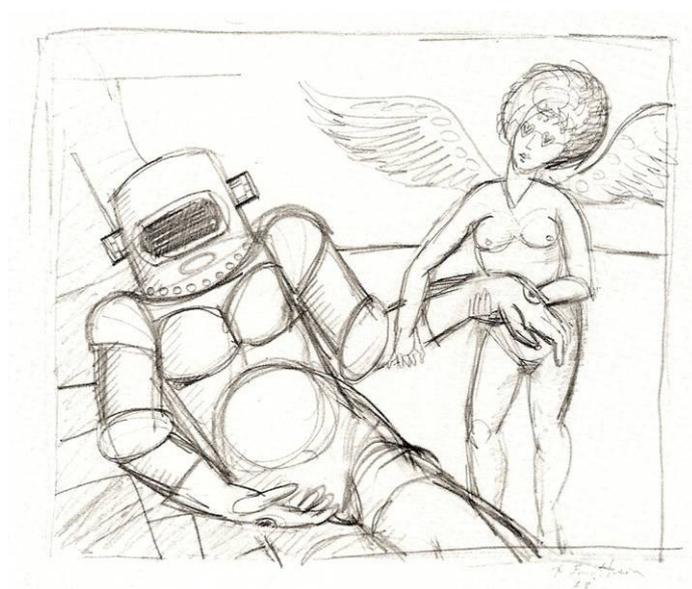


Fig. 48 Robert Smithson, *Bellini Dead Christ Supported by Angels*, 1963,

Ao mesmo tempo que reproduz e imita, a representação alegórica traduz desvios e desacertos na sua aproximação ao passado. Tal como referiu Vítor Silva na obra «*Ética e Política do Desenho*»⁷⁸, este trabalho corresponde com o próprio acto de desenhar.

Assim, a alegoria poderá funcionar como figura e estratégia de “sobrevivência das imagens”, através de apropriações e associações que o desenho consegue estabelecer. Como refere Bruno Munari «*o produto da fantasia, tal como o da criatividade e da invenção nasce de relações que o pensamento cria com o que*

⁷⁷ Cf. TSAI, Eugenie – *Robert Smithson Unearthed Drawings, Collages, Writings* (cat. exp.). New York: Columbia University Press. 1991, p. 20.

⁷⁸ SILVA, Vítor – *op. cit.*, pp. 348-349.

conhece (...) a fantasia deste modo será mais ou menos activa consoante o indivíduo tenha mais ou menos possibilidades de criar relações»⁷⁹. Podemos citar Margaret Boden quando refere que as «pessoas de mente científica, ansiosas para fugirem do romantismo e do obscurantismo, definem geralmente a criatividade como uma “combinação original de ideias conhecidas”»⁸⁰.

Por outro lado, Caprettini ao analisar o trabalho associativo da alegoria, na relação com a metonímia e com a metáfora, refere que: *«se damos por adquirida a tese de Jakobson, segundo o qual, selecção (similaridade, metáfora) e combinação (contiguidade, metonímia) se co-relacionam, estando em dois planos diferentes, um paradigmático (vertical), o outro sintagmático (horizontal), talvez não seja arriscado pôr a hipótese de que a alegoria se coloca na conjugação destes dois planos, quando se pode afirmar que alegoria pode também ser uma produção, um modo de co-relacionar o plano da contiguidade com o da similaridade»⁸¹.*

A mesma convicção encontra-se em Craig Owens. A título de exemplo diz-nos (analisando movimentos artísticos) que por continuidade e transformação se passa do naturalismo ao expressionismo, e do realismo ao surrealismo. É “uma estratégia de acumulação”, uma vez que o trabalho alegórico permite uma progressão aos limites das coisas existentes sem as abandonar, numa “acumulação” por via da continuidade e da transformação.

Para Owens, a alegoria possibilita a concentração radical de uma narrativa num único instante. A alegoria “condensa”: *«a partir do momento em que toda a cultura leva a cabo tentativas no sentido de se planificar e de se sistematizar, o texto (e o processo) alegórico pode ser considerado como um daqueles instrumentos automodelizantes que uma cultura introduz como memória de si contribuindo para a sua unidade estrutural»⁸².*

Outra característica fundamental da alegoria é a sua capacidade de síntese. Quando a caricatura convoca diversos conteúdos e os relaciona, obedece a uma estratégia de síntese, um esforço e tarefa capaz de abarcar a nível gráfico conteúdos conceptuais diferentes, de um modo imediato e sintético. Tal como refere Ernst Kris é *«uma semelhança obtida graças a umas poucas de linhas (...) simplificações de espírito sintético.»⁸³.*

⁷⁹ MUNARI, Bruno – *Fantasia*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 31.

⁸⁰ BODEN, Margaret A. – *op. cit.*, p. 82.

⁸¹ CAPRETTINI, G. P. – *Alegoria. op. cit.*, pp. 274-275.

⁸² CAPRETTINI, G. P. – *Alegoria. op. cit.*, p. 274-275.

⁸³ KRIS, Ernst – *op. cit.*, p.144.

A este respeito, Manfredo Massironi refere que **o registo gráfico da caricatura assenta numa dialéctica entre «enfatismo» e «exclusão»**. Esta dialéctica, que fundamenta toda a representação, é evidente no desenho de caricatura. A imagem caricatural evidencia alguns traços do referente de maneira a se destacarem. Por outro lado pode suprimir os mesmos, ignorando-os como se não existissem, ou então para reforçar ainda mais a sua ausência. Este é o domínio da *detractio*: da supressão ou da suspensão retórica.

Manfredo Massironi refere ainda a propósito do enfatismo e da exclusão que na «caricatura, ou [em] certas imagens satíricas (...) muitas das vezes o desenho é esquemático, o fundo desaparece ou é insignificante, a tridimensionalidade e os relevos são apenas vagamente esboçados; mas sucede que a deformação gráfica (...) evidencia e comunica uma tal quantidade de significados adicionais, que não faz sentir essa carência»⁸⁴.

Os «*Desenhos enigmáticos*» (adivinhas) dos irmãos Carraci (fig. 51) são exemplo deste espírito de síntese. Condensada a complexidade de técnicas nas dimensões prático-teóricas do *disegno*, submetem-se as mesmas a posteriores referências e renúncias, através de uma impertinência sintética e lateral.

Não podemos deixar de sublinhar que o registo da caricatura enquadra o sentido da disciplina do *disegno* teorizada no Renascimento: o “espírito sintético da ideia” e a sua “clareza”, que a especificidade do desenho permite⁸⁵.

⁸⁴ MASSIRONI, Manfredo – *Ver pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 71.

⁸⁵ Esta ideia pode ser verificada no conceito de «*despejo*» de Francisco de Holanda no seu tratado renascentista «*Da pintura antiga*». Aí lê-mos como o desenho deve apresentar o «*essencial*», onde o oposto que é o excesso leva ao “adorno”, que por sua vez convoca o caos no acto de desenhar, tanto na sua dimensão prática como na sua dimensão conceptual. Diz-nos Francisco de Holanda «*d’ali aprenda a fazer muito pouco e muito pouco e muito bem, e quando comprir fazer muito e muito compartidamente (...) o buscar sempre gentileza e magestade (...) escolhendo sempre o mais pouco, e o melhor, entre o melhor, e o despejado e os espaços, fora dos entricamentos da confusão e do mau leger. Ali achará elle a musica e concordança e conformidade, a graça e o despejo que é grão primor n’esta arte.*». HOLANDA, Francisco – *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angel González Garcia. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 76 e 77.

4. 3. 7. 3 Ironia e caricatura

Referimos que o trabalho alegórico da caricatura joga com um conhecimento previamente adquirido. Fruto de uma apropriação, a alegoria substitui-se a um outro significado que a imagem apresenta. Esta substituição poderá estar relacionada com a ironia, que prevê um “cancelamento” do significado original, e a sua substituição por um significado contrário.

Craig Owens refere a este respeito que «*deve ser lembrado que a ironia é ela própria regularmente alistada como uma variante do alegórico; palavras que são usadas para significar os seus opostos são o fundamento da percepção alegórica.*»⁸⁶.

A ironia tem a sua origem na palavra grega “*eironeia*”. Relaciona-se com dissimulação e interrogação⁸⁷.

A ironia designa uma inversão semântica. Trata-se de expressar algo para dar a entender o contrário daquilo que literalmente se diz.

Trata-se de afirmar o contrário do que se crê ou do que realmente é, com a firme convicção que o público reconhecerá a falta de credibilidade do discurso, projectando sobre ele o seu sentido correcto.

No desvio da ironia o observador terá de descodificar a “**anti-frase**” ou a “**anti-imagem**”. Diz-nos Linda Hutcheon que «sem este *ethos* escarnecedor, a ironia deixaria de existir, porque o contexto pragmático (codificado e descodificado) é o que determina a percepção da distância ou contraste entre os contextos semânticos.»⁸⁸.

Para Hutcheon a ironia é uma ferramenta indispensável ao panorama da criação artística contemporânea, uma vez que incita à interrogação, destabilizando regras e sistemas. Se a modernidade inicia o seu programa por via da dissolução da tradição, nomeadamente com o trabalho da caricatura⁸⁹, as práticas artísticas contemporâneas

⁸⁶ OWENS, Craig – *The Allegorical Impulse: toward a theory of postmodernism*. In OWENS, Craig – op. cit., p. 62.

⁸⁷ De *eironía* «ficção», ou de *éiron* «o que pergunta» [fingindo que não sabe]; en lat. *Simulatio* «simulação».

⁸⁸ HUTCHEON, Linda – *Uma Teoria da Parodia*. Lisboa: Edições 70, p. 76.

⁸⁹ O caso português não é excepção. A história do seu modernismo não foi muito diferente daquela que marcou a Europa, os ideais eram os mesmos, promovendo o confronto a cânones instituídos. Uma das primeiras investidas do modernismo em Portugal foi protagonizada pela «Exposição Livre» de 1911. Ali estiveram presentes Smith, Alvares Cabral, Domingos Rebelo, Emmerico Nunes (pintura e sobretudo caricatura inspirada na sociedade portuguesa), Roberto Colin, Bentes (pintura e caricaturas de Paris) e Eduardo Viana (um desenho copia de Goya). Deste primeiro investimento do modernismo em Portugal fortemente associado ao desenho e à caricatura, deve-se reter as palavras “fantasia”, “modernidade” e “subversão”, onde os artistas portugueses se propunham em encontrar mundos possíveis, tanto estéticos como sociais. Almada Negreiros, Barradas, Emmerico, Stuart, Soares, Diogo de Macedo, Mily Possoz, Ernesto Canto, Bernardo Marques, Pachecko, Armando de Basto, Cristiano Cruz, Amadeu de Sousa Cardoso, uma lista extensa de artistas que comprovam a incursão do modernismo em Portugal de mãos dadas com a caricatura, onde se

reformulam esse trabalho, promovendo uma auto-reflexão e auto-questionamento das suas próprias linguagens.

A caricatura e as imagens subversivas a ela associadas (como vimos: o autômato, o palhaço, o cartoon, o carnaval, entre outros) são também o motor de auto-questionamento das práticas artísticas contemporâneas. Esta inclusão observa-se, por exemplo, no desenho de Bruce Nauman (fig. 49). Recorrendo à imagem do palhaço, ironiza uma sociedade e especificamente o lugar do artista no seu interior, subvertido ao controle e à manipulação de imagens.

A auto-referencia caricatural é frequentemente utilizada como ironia das próprias estratégias e sentidos legitimadores do artista, em que os processos que nos levam ao riso são preponderantes. Como sugere Konrad Lorenz «*se o humor, ridicularizando os ideais não sinceros, é um poderoso aliado da moral racional, é-o ainda mais quando joga no sentido da auto-ridicularização*»⁹⁰.



Fig. 49 Bruce Nauman, *Clown with Video Surveillance*, 1986.

É neste sentido que Manuel Vasconcelos Esteves, na sua tese dedicada à ironia, se refere a Nietzsche: «*também por detrás e no início e génese de cada conceito há uma ironia, enquanto interrogação e expressão dissociante de problemas. Nenhum dos magnos conceitos, na sua majestática racionalidade, se estruturou na ausência de*

encontra como base o desenho. c.f. FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no século XX: 1911-1961*. Amadora: Bertrand, 1974, p. 23-41.

⁹⁰ LORENZ, Konrad – *A Agressão uma Historia Natural do Mal*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001, p. 333.

uma simulação contraditória e numa metátese entre identidade e diferença, associação e dissociação, metáfora e ironia.»⁹¹.

Ao contrário da metáfora, a ironia estabelece o seu trabalho promovendo diferenças. Tal como a metáfora, convoca a ambiguidade. Contudo, de um modo mais programado, atrai opostos ou a negação. Como refere, Manuel Vasconcelos Esteves: *«enquanto a metáfora é um símil, e por isso expande-se pela assimilação e pela mimetização, a ironia é desconstrutora, criando uma redescritção e refiguração pelo negativo, cuja captação e compreensão exigem um excesso de inteligibilidade descodificadora em comparação com os outros tropos.»⁹².*

O riso que surge da dimensão irónica da caricatura, resulta da interpretação implícita que a negação do próprio enunciado sugeriu. Foi neste sentido que Baudelaire, ao analisar o humor e a caricatura, referiu ironicamente que *«o ser que quis multiplicar a sua imagem não pôs na boca do homem os dentes de leão, mas com o riso o homem morde; nem nos seus olhos a fascinante astúcia da serpente, mas seduz com as lágrimas»⁹³.*

Sobre esta negação irónica Manuel Vasconcelos Esteves afirma que *«a ironia, a par de todos os tropos, intensifica brutalmente a possibilidade da negação (...) como exigência de uma contingência, (...) que dinamiza e multiplica a compreensão racional do homem. (...) Ironizar é conquistar uma forma de possível, explorando hipóteses plausíveis, aumentando a compreensão dos problemas. E nesse jogo do possível da linguagem a ironia é a mais lúdica e lúcida; a que nos leva através da inversão racional, que constitui a simulação irónica, a uma ambiguidade inovadora e problematizadora entre o sério e o a brincar.»⁹⁴.*

Um exemplo, analisado pelo Grupo μ , permite-nos centrar a questão na imagem: a pintura de Magritte *«Isto não é um cachimbo»*. Ironicamente, Magritte associa duas linguagens (visual e linguística) para questionar as suas próprias categorias enquanto “modelos válidos de aproximação ao real”. Aqui, para o Grupo μ , a ironia assenta numa afirmação *«maliciosa»*, na medida em que Magritte contesta a crença que se deposita nas representações da arte. O seu sentido irónico cancela não só a realidade daquilo que se manifesta na superfície do quadro, como as tentativas da pintura em se aproximar “à verdade da realidade” através das suas representações⁹⁵.

⁹¹ NIETZSCHE – *Le Livre du Philosophe*, 1969, p. 180. cit. por ESTEVES, José Manuel Vasconcelos – op. cit., p.23.

⁹² ESTEVES, Manuel Vasconcelos – op. cit., p.32.

⁹³ BAUDELAIRE, Charles – op. cit., p.10.

⁹⁴ ESTEVES, Manuel Vasconcelos – op. cit, p.39 e ss.

⁹⁵ GRUPO μ – *Retórica General*. op. cit., p. 228-229.

A função da ironia nas práticas artísticas que lidam com a imagem, é a mesma que Vasconcelos Esteves encontra na filosofia: «a ironia, perplexidade entre o verosímil e inverosímil, intersecção nítida entre o sentido e o absurdo, entre a certeza e a dúvida, activa todos os processos conducentes à constante problematização filosófica, sem a qual a filosofia cede à anodização de si própria, na contemplação beatífica de um ponto de fuga perdido num horizonte nulo.»⁹⁶.

O trabalho da ironia, enquanto tropo retórico, assume-se evidentemente como um fenómeno de contraste. Mas para Linda Hutcheon «este contraste semântico não é a única função da ironia. O seu outro papel de importância maior - a nível pragmático – é frequentemente tratado como se fosse demasiado óbvio para justificar a discussão: **a ironia julga**»⁹⁷. Isto é, pode conter a certo ponto uma dimensão social e moral.



Fig. 50 Erwin Wurm, *The Idiot*, 2003.

Os desenhos instrutivos de Erwin Wurm (fig. 50) que em certa medida os podemos considerar de coercivos (na medida que incitam a uma acção), são um sintoma deste sentido (a)moral. O aspecto absurdo com que a pessoa desempenha as acções depois de ver os desenhos, não pode deixar de ser entendido como uma forma

⁹⁶ ESTEVES, Manuel Vasconcelos - *op. cit.*, p.38.

⁹⁷ HUTCHEON, Linda – *op.cit.*, 75.

de rever - julgar - o lado mecânico e cerimonial da vida quotidiana. As suas ironias aproximam-nos à mecânica e ao automatismo do ser humano, características identificadas por Henry Bergson como propriedades que nos levam ao riso⁹⁸. A problemática que Wurm suscita nos seus trabalhos está para além da moral, são antes forma e proposta de desautomatizar a nossa relação com os objectos, pessoas e espaços através do absurdo e da ironia.

4.4 Criatividade e caricatura

4.4.1 A caricatura enquanto mapeamento e transformação de espaços conceptuais

«Se é verdade que a criatividade não pode ser directa e objectivamente desenvolvida, podemos no entanto admitir que o desenvolvimento das capacidades perceptivas e cognitivas visuais e espaciais, ou seja a educação da sensibilidade aumentará as possibilidades de leitura e interpretação da realidade, criando as condições para que se estabeleça um maior número de percursos intelectuais, atributos do pensamento criativo»⁹⁹

Referimos anteriormente que a argumentação e a persuasão na retórica estão comprometidas com a relação entre norma e desvio. Tentou-se com isto, introduzir elementos do processo retórico que actuam como resolução de uma tensão entre a evidência e a ambiguidade de uma imagem.

A retórica foi apresentada como um “**simulacro**”, enquanto mecanismo interpretativo e gerador de desvios. Procuramos agora expor as ligações com os estudos dedicados à criatividade. O nosso objectivo é clarificar os processos criativos subjacentes ao humor e à caricatura. Entendemos, como sugere Julian Irujo, que a retórica da imagem é um mapa destes processos criativos. Como qualquer mapa, não se substitui ao território, apenas fornece as pistas para o percorrer.

⁹⁸ Cf. BERGSON, Henri – *O Riso: ensaio sobre o significado do cómico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p. 27.

⁹⁹ VAZ, Susana – *O Exercício do Desenho do Natural e a Educação da Sensibilidade*. In PSIAX, N^o1, 2002,p.32.

Segundo Margaret Boden a **criatividade deve-se a uma «improbabilidade de combinações»**, ao **«uso inesperado de conceitos»**, à **«justaposição de conceitos aparentemente díspares»**. No entanto a autora refere que o **«acto de criação não é mera combinação»**¹⁰⁰.

Boden refere que estudar a criatividade exige uma acção complexa. Neste sentido levanta duas questões, cujas tentativas de respostas podemos articular com a intenção transformativa da caricatura, na dinâmica que estabelece entre norma e desvio:

- 1 É possível reconhecer uma manifestação criativa?
- 2 O processo criativo é semelhante nas artes e nas ciências?

Refere a autora que uma hipotética resposta implicaria estudos da área psicologia, da história, de indivíduos e grupos, da cognição e ainda da motivação. No entanto sugere – no momento de procura de respostas e de tentativas de aproximação ao que será a criatividade – três categorias que nos podem auxiliar ao entendimento fenómeno criativo:

- 1 Espaços conceptuais estruturados.**
- 2 Mapeamento**
- 3 Transformação**

1 Espaços conceptuais estruturados:

Correspondem a estruturas de um dado pensamento, lei ou ordem. São o esqueleto e articulação de um domínio conceptual. Correspondem àquilo a que podemos dar o nome de “regras do jogo”. É neste sentido que Boden refere os movimentos de xadrez, ou melodias jazz, enquanto gama de possibilidades dentro de uma estrutura que as unifica¹⁰¹.

¹⁰⁰ BODEN, Margaret A. – *op. cit.*, pp. 81-121.

¹⁰¹ BODEN, Margaret A. – *op. cit.*, p. 85.

2 Mapeamento

É uma atitude conceptual, uma representação mental que explora e muda os espaços conceptuais. Diz-nos Margarete Boden que a noção de mapeamento está relacionada com a semântica dos conceitos e com uma atitude que os associa. O mapeamento refere-se às propriedades e definições das coisas, descobre e explora possíveis analogias em definições aparentemente distantes.

Margaret Boden refere que numa manifestação criativa «*os espaços conceptuais são exaustivamente explorados antes de serem transformados. A exploração exaustiva é necessária para localizar os pontos, ou as dimensões, nos quais a transformação seria interessante, ou mesmo chocante.*»¹⁰². Trata-se, a nível retórico, segundo o Grupo μ , de estabelecer e reconhecer um grau zero no enunciado sobre o qual se produz uma alotopia.

Uma caricatura faz um reconhecimento prévio do campo conceptual onde vai realizar uma fissura. Esse reconhecimento corresponde à "partilha da regra", referida anteriormente, um sistema de "expectativas" que a caricatura prevê, quando propõe a transformação de um referente.

3 Transformação

Corresponde à modificação das regras estruturantes de um espaço conceptual.

O **desvio da caricatura** testa os limites de um espaço conceptual (a personalidade de um individuo, um sistema de regras, um espaço social, entre outros). É neste sentido que o podemos caracterizar como: **mapeamento e consequente transformação**. Um exemplo deste mapeamento de um espaço conceptual, e a sua consequente transformação, pode ser encontrado no desenho de Paul McCarthy (fig. 5, cap. 2). O desenho aproximou e associou "pinóquios" (que mapeou na sua diversidade semântica: boneco, brinquedo, ficção, fantasia, mentira explícita. Recordamos também a deformidade do nariz do pinóquio quando este mentia) ao arco de triunfo (triunfo, conquista, celebração militar). Outro exemplo, deste trabalho do mapeamento, pode ser revisto no desenho de Philipon (fig. 25, cap. 3). A caricatura foi o sistema possível de uma analogia - entre "pêra" e "rei Luís Filipe" - que mapeou "pêra" na sua diversidade semântica (comida - fruto ; palerma - em francês) e a associou ao rei.

Há estratégias para transformar espaços conceptuais. Uma delas, segundo Margaret Boden, é «*negar uma restrição*». Isto é, uma inversão realizada na lógica normal do funcionamento dos espaços conceptuais, um desvio aos seus princípios. O que equivale em retórica referir permutação ou *transmutatio*.

¹⁰² BODEN, Margaret A. - *op. cit.*, p. 18.

A caricatura é, quase por inerência, o lado concreto desta estratégia. Origina o riso quando nega e duvida de algo que à partida era dado como certo. Muitas das suas imagens partem da própria ideia de “negação”, frequentemente pelo uso da figura da ironia.

Ao “negar”, a caricatura altera a percepção habitual que se tinha em relação a algo, estabelece um confronto com o referente e, neste sentido, propõe a possibilidade de (re) pensar determinado espaço conceptual. Assim, se refere Boden: «*ao chamar uma ideia de criativa dever-se-ia especificar o conjunto especial de princípios gerativos em relação aos quais ela é impossível*»¹⁰³.

Das três definições do processo criativo - partindo da ideia que este corresponde a uma novidade ou surpresa que surge dentro de um sistema – assumimos que o trabalho criativo da caricatura está em percorrer campos semânticos e conceptuais, fazendo convergir na mesma imagem diversos significados de um referente.

4.4.2 O pensamento lateral do desenho da caricatura

A transformação de um espaço conceptual pela caricatura, e pelo humor, sugere um tipo de pensamento específico, que podemos designar através de Edward de Bono de **pensamento lateral**¹⁰⁴.

Diz-nos Edward De Bono, que a criatividade, a percepção e o humor se baseiam numa forma de pensamento “lateral”. Este pensamento diferencia-se do pensamento “vertical”, que corresponde ao «*método científico, que procura sempre gerar nova informação para desestabilizar as ideias obsoletas e suscitar outras novas. Aliás, é mais do que o método científico; é o método do conhecimento humano*»¹⁰⁵.

O pensamento vertical avança em frente em determinado percurso. Por sua vez, o lateral remete-se ao alternativo, ao secundário e ao improvável.

Bono refere que, «a mente funciona de modo a criar padrões no que a rodeia. Criados os padrões, torna-se possível reconhecê-los, reagir a eles, utilizá-los. Quanto mais os padrões são utilizados, mais sólidos e agairrados se tornam.»¹⁰⁶. O pensamento

¹⁰³ Entenda-se este impossível como: contrário, aparentemente irreconciliável com o espaço conceptual em que se introduz. BODEN, Margaret A. – *op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁴ Cf. BONO, Edward De – *O Pensamento Lateral*. Cascais: Pergaminho, 2005.

¹⁰⁵ BONO, Edward De – *op. cit.*, p.9.

¹⁰⁶ BONO, Edward De – *op. cit.*, p. 10.

lateral, porque incita à fuga e à criação de novos padrões, relaciona-se com tarefas de reestruturação. É neste sentido que Bono o denomina de “ferramenta da percepção”.

O pensamento lateral faz-nos ver de maneira diferente coisas que sempre encarámos do mesmo modo. Segundo Bono, este pensamento baseia-se em duas tarefas principais:

- 1 Libertação de ideias obsoletas
- 2 Estimulação de ideias novas

Neste sentido, o **pensamento lateral é sobretudo uma mudança de perspectiva**. Revela-se na sua qualidade de facto retórico, de desvio, uma atitude conceptual impertinente que procura novos caminhos, situações e imagens aparentemente irreconciliáveis. É, por isso, o fundamento do humor.

Os dois pensamentos têm participações diferentes no que se refere ao objectivo de encontrar uma única verdade, paradigma, norma ou lei. Dizemos que o pensamento lateral é irresponsável na procura de uma resposta final. Daí a sua participação na afirmação de uma verdade absoluta ser menos evidente do que nas ciências.

Margaret Boden oferece outra perspectiva sobre esta questão. Refere que «*a pessoa criativa possui duas tendências antagónicas. Uma é a de questionar toda a suposição, de rejeitar os modos de pensar do momento. A outra é a de exaurir um domínio, de explorá-lo mais sistematicamente, mais amplamente e com maior profundidade do que os seus antecessores*»¹⁰⁷. A afirmação de Boden sublinha a ideia que a criatividade é uma faculdade inerente tanto ao campo da ciência como ao das artes visuais. Salaria que o pensamento lateral não é substituto do pensamento vertical. Ambos são necessários e complementam-se.

Tanto o cientista como o artista fazem ambos uso dos dois tipos de pensamentos. No entanto, será mais frequente a lateralidade no campo da arte e a verticalidade no campo da ciência. Não podemos assumir que a lateralidade predomine no campo das artes como ferramenta exclusiva, mas tal como Bono refere, o pensamento lateral é sobretudo “gerador” e o pensamento vertical é “selectivo”. É neste sentido que Edward de Bono refere que no pensamento lateral «*podemos procurar deliberadamente informação irrelevante; no pensamento vertical, seleccionamos apenas o que é relevante*»¹⁰⁸.

¹⁰⁷ BODEN, Margaret A. – *op. cit.*, 1999, p. 18.

¹⁰⁸ BONO, Edward De – *op. cit.*, p. 12.

Podemos, por conseguinte, afirmar que **a caricatura resulta de um pensamento essencialmente lateral: ela é do domínio do irresponsável, que não depende de ordens estipuladas, parte delas para encontrar novos enunciados.**

No pensamento vertical existe uma determinação, que se manifesta em sequencias livres de equívocos, uma postura normativa e sequencial que tende a uma redundância, uma vez que todos chegam às mesmas conclusões. Daí, a importância do pensamento lateral para a estruturação do conhecimento vertical. O trabalho lateral pode pró via do equívoco e do ambíguo, propor novos ângulos de observação do problema. Nesse sentido assume-se como provocador perante a redundância.

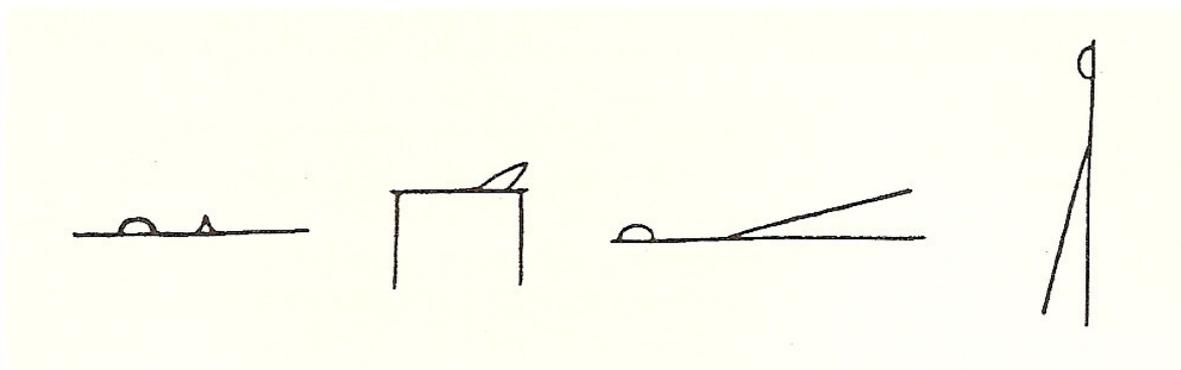


Fig. 51 Fratelli Carracci : *Disegni Indovinelli*.

O desenho da caricatura resulta de uma mudança de perspectiva, própria do pensamento lateral. Como se referiu anteriormente, o desenho é um campo que admite o erro, não numa tentativa constante de resposta final e nova, mas numa reformulação constante de soluções e problemas que definem os seus próprios nomes. O desenho como pensamento lateral propõe novos sentidos e níveis de compreensão dos referentes que representa. Utilizando as palavras de Edward de Bono dizemos que, para além de escavar fundo um buraco, o desenho «*escavará outros lugares*».

O pensamento lateral do desenho possibilita uma maneira prática de utilizar a percepção através do humor. Os denominados «*Desenhos Enigmáticos*» (fig. 51) dos

irmãos Carracci são um exemplo evidente do funcionamento do pensamento lateral na sua ligação com as três categorias anunciadas por Margaret Boden.

Atendendo ao campo conceptual, podemos referir que utilizaram um sistema de representação codificado através de um desenho de registo simplificado. Mapeando então o campo do desenho como representação visual, desviaram e lateralizaram (através de uma síntese/supressão – a *detractio* retórica) os elementos totais que compõem a situação a que pretendem aludir¹⁰⁹. Através da força simbólica e sintética do desenho, conseguiram criar um jogo humorístico de adivinha, “a que corresponde tal registo?”, ainda em voga nos dias de hoje.

Enquanto o pensamento vertical dá saltos sequenciais, fazendo um percurso lógico de ideias e informação de acordo com uma finalidade, o pensamento lateral dá saltos aleatórios entre padrões.

Refere Edward De Bono que «os nossos métodos tradicionais de pensamento ensinam-nos a redefinir esses padrões e a determinar a sua validade. Mas nunca seremos capazes de utilizar a informação disponível da melhor forma, se não soubermos como criar novos padrões e escapar ao domínio dos antigos»¹¹⁰. Não se trata de afirmar qual dos pensamentos é mais legítimo enquanto ferramenta do acto cognitivo, mas sim saber em que momento aplicar e como os relacionar tendo em conta o potencial criativo do pensamento lateral.

O desenho, dentro da sua própria disciplina, nos seus nomes ou modos, oscila entre estes dois pólos – o pensamento vertical e o pensamento lateral. Se por um lado, estipula modos de captação rigorosos do real, ajudando o cientista a intervir nele (Ex. situações normalizadas como o projecto), por outro lado, apela à impertinência da fantasia e do erro que não tem como objectivo a lógica aparente do real - apesar de muitas vezes se referir a ele, como na representação dos mundos possíveis.

Os desenhos de Michaël Borremans surgem neste sentido (fig. 33 e 34). Tal como Jeffrey D. Grove¹¹¹ refere, apesar de aludirem constantemente à guerra, os desenhos de Borremans não obedecem a uma lógica narrativa precisa, nem a fins conclusivos em relação à mesma. O desenho, na sua “tarefa irresponsável”, é para Michaël Borremans uma exploração de algo ainda «*não resolvido*», ou mesmo, «*uma*

¹⁰⁹ A primeira representação corresponde a um homem que caminha atrás de um muro, podemos ver parte da sua cabeça e o topo de uma enxada que carrega às costas; a representação seguinte corresponde a um sacerdote curvado num púlpito, onde apenas se consegue ver parte do seu chapéu; a terceira representação corresponde a um cavaleiro que carrega uma lança atrás de um muro, onde conseguimos observar a sua cabeça e parte da lança; o quarto e último desenho, corresponde a um homem a passar junto a uma esquina. Cf. HOFMANN, Werner – *La Caricatura da Leonardo a Picasso*. Vicenza: Angelo Colla Editore, 2006, p. 43.

¹¹⁰ BONO, Edward De – *op. cit.*, p. 13.

¹¹¹ GROVE, Jeffrey D, in BORREMANS, Michaël; AMY, Michael – *op. cit.*, p.7.

arma secreta» - no sentido em que as suas «*alusões conflituosas*» se assumem como ferramentas laterais de análise e de crítica social. É também nesta perspectiva que os seus desenhos se aproximam do campo da caricatura: **uma visão trágico-cômica dos costumes e comportamentos sociais de uma sociedade** que parece constantemente activar os “horrores da guerra”.

É aqui que reside o potencial criativo da caricatura, enquanto sistema de transformação que amplia as suas representações para além da distorção fisionómica.

Neste sentido, o desvio da caricatura – uma forma de pensamento lateral – pode ser encarado como uma heurística, que redefine as restrições de determinado sistema, modificando as suas representações, propondo estratégias criativas – de que os modos e operadores retóricos poderão ser o mapa.

4.5 Conclusões parciais

Nesta conclusão parcial, resgatamos os três momentos essenciais que constituíram o capítulo. Estes momentos, assumem-se também argumentos pertinentes acerca da retórica, enquanto modelo interpretativo dos mecanismos criativos da caricatura.

1 Podemos falar da caricatura como um facto retórico: a caricatura supõe a produção de um desvio na norma de uma imagem, cujo objectivo é ampliar o sentido da imagem, ou pôr em crise um conhecimento adquirido e estabilizado do referente.

Na análise sobre a retórica da caricatura, verificámos que o trabalho de transformação da caricatura opera a nível da própria estrutura dos signos (icónicos e plásticos) – alterando a relação entre tipo, referente e significante - para uma nova leitura e reinterpretação do referente satirizado.

Mostrámos que o grau zero ou isotopia correspondem ao momento de encontro de expectativas entre observador e imagem – esta é a base de todo o humor. A retórica e caricatura pressupõem a existência de um uso literal da linguagem, uma norma sobre a qual irá incidir o desvio ou “alotopia”.

A análise da imagem desviante da caricatura deve ter em conta duas marcas principais - as denotativas e conotativas - a observar na relação que os signos visuais estabelecem entre si, e que sugerem, por sua vez, novos níveis de significação guiando o observador ao nível concebido.

2 Destacámos quatro operações retóricas pelas quais as figuras retóricas produzem os seus efeitos: *adiecto* (adicionar, ligar, juntar) *detractio* (omitir, suprimir, retirar, cancelar), *transmutatio* (permutação, mudança de ordem/lugar) *inmutatio* (substituir). É nestes quatro operadores que revemos o papel criativo do desenho associado ao trabalho da caricatura: associação, transformação e exagero.

Por sua vez, são estes operadores que constituem a articulação daquilo que o Grupo μ denomina de modos retóricos: tropo, interpenetração, emparelhamento e tropo projectado - são estratégias de relacionamento de ideias e imagens aparentemente irreconciliáveis. Noutras palavras, são estratégias de representação da caricatura.

3 Estes modos retóricos da caricatura estão directamente implicados com as estruturas conceptuais da criatividade.

A retórica da caricatura funciona como transformação de um espaço conceptual. Deste modo, observamos que a caricatura está comprometida com a dimensão da criatividade, a partir de três definições propostas por Margaret Boden para identificar processos criativos - espaços conceptuais estruturados, mapeamento e transformação.

O processo criativo da caricatura percorre campos semânticos e conceptuais distintos, fazendo convergir na imagem os diversos significados de um referente. Este processo criativo está comprometido com uma forma particular de pensamento: o pensamento lateral.

O pensamento lateral é sobretudo uma mudança de perspectiva. Uma atitude conceptual que a caricatura integra na sua procura e relação de imagens aparentemente irreconciliáveis. Daí a sua articulação com o humor. O seu interesse por conteúdos periféricos amplia as suas representações para além da distorção fisionómica. E neste sentido redefine as restrições dentro de um campo conceptual, propondo novos modos para observar o mesmo problema.

Foi neste sentido que Arthur Koestler considerou o humor uma ferramenta imprescindível para a criatividade. Destacando o seu trabalho relacional, que se caracteriza por «*abruptas transferências*» e manifestação de «*situações de diferentes*

contextos» num único enunciado, visual ou linguístico¹¹². Ainda a este respeito, Koestler referiu que «o acto criativo, conectando previamente diferentes dimensões da experiência, permite o homem chegar a um nível mais alto de evolução mental. Isto é um acto de libertação – a derrota do hábito pela originalidade»¹¹³.

Resumindo os aspectos anteriores, sublinhamos que a retórica da caricatura poderá revelar-se útil ao campo da criatividade, assumindo-se uma heurística.

¹¹² KOESTLER, Arthur – *The act of creation*. London: Picador, 1975, p. 95.

¹¹³ KOESTLER, Arthur – *op. cit.*, p. 96.

5 PROPOSTA EXPERIMENTAL E SUA ANÁLISE

5.1 Revisão das condições propostas

Quais são os aspectos de uma imagem que se apresentam como desvios?

Como se produz um desvio caricatural que provoca o riso e quais são os efeitos pretendidos por este?

Como resposta a estas duas questões propusemos ao longo da dissertação a explicação dos mecanismos transformativos da caricatura, que activam as várias dimensões do campo do riso. Na gestão destes mesmos mecanismos propusemos taxonomias de uma retórica geral aplicada à imagem, procurando estabelecer um discurso coerente e lógico acerca de uma prática que corrói por princípio estes mesmos valores.

Chegando a este momento, propomos um mapa/síntese de conceitos. Este visa auxiliar a acção prática e teórica que se estabelece (ou se pretende estabelecer) com imagens que activam (ou pretendam activar) desvios associados ao riso.

1 - Identificar a integração do pensamento lateral no enunciado. De que modo este pensamento exige um **mapeamento** (associação das semânticas dos conceitos) que **transforma** (desvia) os **espaços conceptuais** (sistema que estrutura e define uma certa gama de possibilidades a um dado domínio). Ou seja, como identificar a **isotopia** do enunciado sobre a qual se exerce a **alotopia**.

2 - Observar o uso particular dos operadores retóricos através dos **signos** icônicos, plásticos ou icono-plásticos manifestados no enunciado:

Adiectio (adicionar, juntar)

Detractio (omitir, retirar, cancelar)

Transmutatio (permutação ou alteração do lugar e da ordem)

Inmutatio (substituição)

3 - A partir daqui mapear as marcas semânticas relacionando dois níveis de significação:

Denotação (identificação dos elementos no enunciado, significado literal)

Conotação (significados que se constroem a partir do nível denotado)

4 - Com base nos pressupostos anteriores verificar a articulação de dois níveis retóricos da transformação que implica o desvio:

Nível percebido (o que se enuncia e se manifesta)

Nível concebido (aquilo a que realmente se alude)

5 - Observar os modos retóricos que poderão estar subjacentes ao funcionamento do desvio:

Tropos-interpenetração-emparelhamento-tropo projectado

6 - Procurar expor os efeitos desejados, isto é a dimensão semântica dos modos retóricos.

5.2 Análise do trabalho experimental desenvolvido a partir de um mapa de conceitos

O campo mais geral do trabalho prático pessoal está associado a uma crítica social e política. Numa vontade de mostrar a crise de determinadas ordens e valores da realidade quotidiana, por isso se constroem representações, exagerando, associando ou cancelando esses mesmos valores

Alguns dos desenhos aqui apresentados não se referem de imediato ou explicitamente à caricatura. Contudo, os princípios e motivações recorrem aos seus mecanismos, apontando para a mesma problemática: possibilidade de uma nova realidade, um mundo transformado e fictício que não deixa de remeter constantemente para os referentes na realidade.

5.2.1 Ensaios de Mundos Possíveis num Cemitério Falso de Ossadas

O **pensamento lateral** percorreu a prática experimental, manifestando-se na produção de desvios à temática da guerra a partir de uma maquete de bonecos (fig. 52). Dissemos anteriormente que este pensamento ajuda a reordenar padrões, activando uma lógica de ideias que se afastam do sequencial e do redundante, permitindo o inesperado acontecer. Assumindo esta tarefa testámos a sua possibilidade.

Na exposição «*Dispersão*» foi proposto a um conjunto de artistas a leitura do poema «*Dispersão*»¹ de Mário Sá Carneiro, em doze partes. Este conjunto de poemas sugeriu-me um sentido “mórbido” que procurei lateralizar assim que pressenti que esses mesmos poemas eram possíveis de reinterpretar num paradoxo entre destruição - reestruturação. Assim, estabeleci como objectivo produzir uma representação visual atendendo ao humorismo, não deixando de parte o sentido “trágico” do seu referente.

Como objectivo geral, pensei numa representação fictícia associada ao campo da poesia e dos bonecos (a ficção que existe nos dois campos). Assim, concebi um enunciado onde se adivinhasse uma emboscada num campo de batalha com vários actores, encenando uma maquete. Esta funcionou como “ponto de partida” a uma série de desenhos que se desenvolveriam em seu redor, proliferando no espaço envolvente de um modo aleatório (fig.53) e descomprometidos com narrativas conclusivas².

¹ *Partida, Escavação, Inter-sonho, Álcool, Vontade de Dormir, Dispersão, Estátua Falsa, Quase, Como Eu Não Possuo, Além-tédio, Rodopio e a Queda.* Cf. BARÃO, Luísa – *Dispersão* (cat. exp.). Vila Nova de Cerveira: Fórum Cultural de Cerveira, 2008.

² Comecei por colocar poucas folhas ao espaço envolvente à maquete, à medida que se imaginava uma extensão da maquete a colocação das folhas foi aumentando, dando origem a uma ideia de puzzle com um princípio mas sem fim

Relembrando os **espaços conceptuais**, partimos do campo da caricatura para a ideia de *cartoon* associada aos bonecos. Dissemos anteriormente com Edward Lucie-Smith³, que caricatura e *cartoon* podem ser sinónimos, apontando ambos aos domínios do exagero e do ridículo nas suas críticas. Quando realizámos desenhos com personagens que são bonecos testámos fenómenos de **transformação** por via do humor, satirizando com a temática da guerra. Fizemos o **mapeamento** do campo ficcional de jogo e de brincadeira, encontrando possibilidades de leitura com a temática da guerra.



Fig. 52 Mário Vitória, projecto *Ensaaios de Mundos Possíveis num Cemitério Falso de Ossadas*, 2007.

preciso. Posteriormente resolvemos colocar cor para aproximar os desenhos ao aspecto colorido de brinquedo que a maquete adquiria.

³ EDWARD, Lucie- Smith – *The Art of Caricature*. London: Orbis Publishing Ltd, 1981, p. 9.



Fig. 53 Mário Vitória, projecto *Ensaio de Mundos Possíveis num Cemitério Falso de Ossadas*, 2007.

O trabalho desenvolve-se ao nível da oposição entre as **conotações** de dois campos conceptuais: Brinquedo e Guerra.

Como **grau zero ou isotopia** suscitamos no observador o universo dos brinquedos. A guerra surge como **nível concebido ou alotopia**. Este nível é ainda

ênfatisado pelo signo plástico que é a tinta vermelha, que activa/concebe a ideia de sangue. A tinta adicionada (**adiectio**) àqueles objectos inanimados sugere-lhes “vida” (a alotopia no contexto dos bonecos infantis).

Deste modo, propõe-se ao espectador um ambiente de carnificina, que parece congelado a partir do momento em que aquele entra no espaço e observa a maquete.

Este desvio - bonecos a sangrar – é ampliado nos desenhos que estão pendurados pelo espaço. Objectos diversos como dinossauros, fantoches, leões e tropas digladiam-se num cenário carregado de cor e ficção, **conotando** a complexidade e contingência da guerra humana.

Podemos falar no **modo retórico emparelhamento**, em que as entidades do enunciado ocupam lugares diferentes sem substituições, estabelecendo relações de continuidade e vizinhança. Ou seja, observando o enunciado geral, que corresponde ao espaço de exposição, existe uma continuidade entre a isotopia do enunciado (em que a base do discurso é constituída pelos bonecos da maquete) e a alotopia (protagonizada pelo sangue e pelo trabalho de desenho que se estende ao espaço a partir da maquete).

A reflexão sugerida pela relação entre a maquete tridimensional e a representação bidimensional (que se intensificou através do indício de sangue) constituiu um espaço de ficção/realidade. A atracção de características do mundo do brinquedo para o plano da guerra, através da sátira, da ironia e do humor pretendiam levar o observador ao **nível concebido** da comunicação, que estava em associar a brincadeira, a ingenuidade, a ficção e a encenação de crianças, ao jogo perverso dos adultos senhores da guerra.

Esta dimensão semântica que percorre o título deste trabalho: «*Ensaio de Mundos*», refere-se aos mundos que a poesia geralmente propõe, mas também ao campo da caricatura que temos vindo a referir ao longo do trabalho. «*Cemitério Falso de Ossadas*»⁴ é uma afirmação sobre a relação possível entre cemitério (um sítio que prova o fim de vida, inexistência de vida e, por isso, a verdade acerca de um fim) e «*Ensaio de Mundos Possíveis*» (uma ficção que se constrói sem constrangimentos a partir da realidade). Uma relação que reforça um conflito/dúvida entre verdadeiro e falso que caracteriza o campo da humor, que acontece de igual modo na poesia – campos que procuram testar os limites de ordens, valores ou normas existentes na realidade.

⁴ Fragmento retirado do poema *Escavação* de Mário Sá-Carneiro, in BARÃO, Luísa – *Dispersão* (cat. exp.). *Ibidem*.

5.2.2 *Doces Escravos*

Na exposição «*Doces Escravos*», pretendi reforçar e conotar através de uma representação a ideia geral de manipulação. Desenhando e dizendo que os “escravos são doces”, atraímos valores diferentes e distantes para o mesmo plano de representação (a nível retórico denominamos pelo operador ***Inmutatio*** – substituição).

Procuramos relacionar as dimensões semânticas entre soldado/opressão e origami/construção de figuras em papel⁵. A ideia **conotada** de manipulação parte de um desenho onde se **denota** um fantoche a moldar um papel, criando representações de seres existentes na realidade (fig. 54).

Desviamos o sentido mecânico e motor que a palavra manipular sugere, reforçando a sua conotação de opressão. Para isso, aproximámos às figuras manipuladas um tropa de brincar - figura que simula *a priori* uma ficção de guerra, controlo e ataque. A partir daqui desenhámos um lago para os *origamis* (sugerindo a ideia de “Patos domesticados”). Colocámos um tropa que lhes aponta a sua arma, conotando a ideia de domesticador/controlador. A alotopia identifica-se neste momento em que o tropa aponta uma arma a *origamis* e onde esperaríamos ver um lago vemos uma poça de sangue.

A nível do registo gráfico que antecede a maquete (fig. 54), podemos falar do **modo retórico interpenetração**, uma vez que o significante propõe um novo tipo como referente. Ou seja, o desenho deste homem/boneco não deixa adivinhar em que momento deixa de ser boneco para ser um homem, ou vice-versa.

Pretendíamos com isto aludir (**nível concebido**) à manipulação, muita das vezes implícita, presente na camada social, nas suas variadas exigências formata o homem transformando-o em actor. Foi neste sentido que associámos tipos distintos: o homem e boneco, convocando a ideia de autómatos.

Observamos que o riso resulta da relação desviante entre nível percebido e nível concebido (entre aquilo que eu esperava observar – de acordo com uma expectativa

⁵ *Origami* é a arte japonesa de dobrar o papel. A origem da palavra advém do japonês *ori* (dobrar) *kami* (papel).

peçoal – e aquilo que observo), enquanto mecanismo de redefinição crítica perante um certo automatismo e rigidez mecânica instituída ao homem, tal como Bergson⁶ referiu.

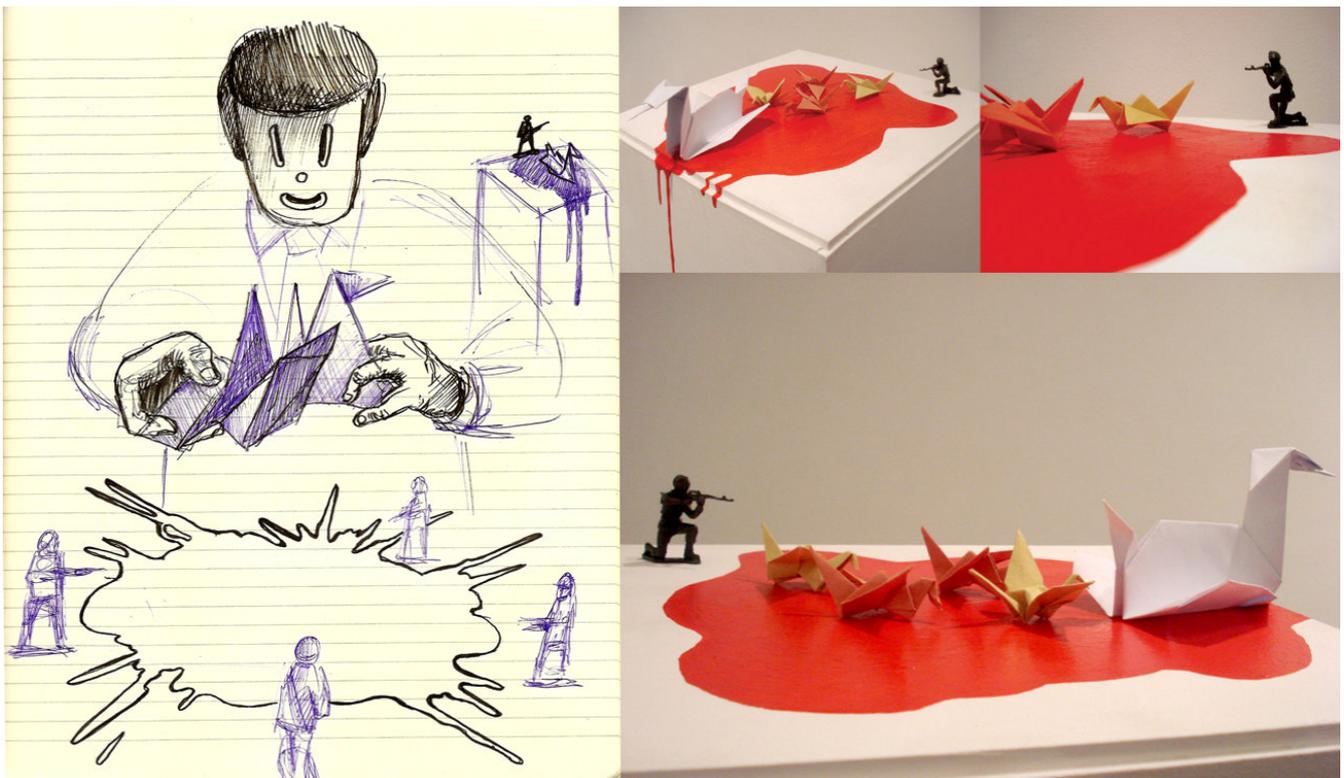


Fig. 54 Mário Vitória, estudo preparatório para a instalação *O Grande Lago*, 2008.

⁶ «O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é uma atenção constantemente desperta pondo a claro os contornos da situação presente, uma certa maleabilidade do corpo e do espírito (...) mas a sociedade exige ainda uma outra coisa. Não basta viver bem. O que ela agora teme é que cada um de nós, satisfeito por prestar atenção ao que diz respeito ao essencial da vida se deixe levar a tudo o resto, pelo automatismo fácil dos hábitos adquiridos». BERGSON, Henri – *O Riso: ensaio sobre o significado do cómico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p. 27. Estas ideias lançam-nos na ideia do papel que o riso pode ter nas sociedades, enquanto gesto social. Existindo um temor pelo automatismo, o riso acontece quando se detecta a rigidez mecânica, e tem o intuito de a suprimir. Podemos falar assim de um aperfeiçoamento que se encontra por detrás do fenómeno humorístico.



Fig. 55 Mário Vitória, estudo preparatório e instalação *Cadeira-tigre*, 2008.

Neste projecto acerca da manipulação, pensamos na temática “animal” e na sua extensão presente na expressão “feras domésticas”. Através de um desenho (fig. 55) activámos o modo retórico da interpenetração e desviámos/permutámos (*transmutatio*) algumas características de uma cadeira: sem substituir nenhum dos seus elementos formais atraímos e “fundimos” um tigre.

Posteriormente activámos este desvio a nível tridimensional. Algumas características do animal observam-se na cadeira, nomeadamente a cor. No tampo da cadeira desenhámos a cabeça do fantoche e a boca estilizada do tipo “tigre”, de modo a enunciar (**nível percebido**) duas ideias:

1) A cadeira que serve de uso e descanso (**denotativamente**: serve para descansar; **conotativamente**: ao poder e ao descanso da forma rígida e mecânica da sociedade) transforma-se numa fera que nos morde.

2) Não sabemos se o fantoche foi comido pelo tigre, se é ele que veste o traje de fera. Existe uma situação antagónica que suscita a dúvida: quem é a presa? Quem é o caçador? A resposta a estas duas questões, que se quer como dúvida, corresponde ao **nível percebido** do enunciado.

Neste mesmo projecto («*Doces Escravos*») apropriei num dos trabalhos (fig. 56) o título «*A Última Ceia*» da famosa pintura de Leonardo da Vinci. Através deste título a nossa representação intensifica a ideia de um suposto alimento “último e final”. Construimos um enunciado onde observamos um pássaro a dividir o seu alimento com

outro. Estão empoleirados num ramo de um arbusto sob uma cena onde se sugere, por sua vez, uma representação de uma desadequação.

Nesta última representação a norma refere-se a dois cães de pastores, **denotam** a função de ajudar os seus donos a organizar e controlar o gado que pasta. O desvio introduzido na nossa representação transforma a **isotopia** do enunciado quando se troca (**transmutatio**) os lugares dos actores desta representação. Conseguimos ver que o gado (agora no lugar de ordem de organizador) controla o cão (**nível percebido**), numa mensagem em que o domador passa a ser o domado. Estas figuras invertidas em relação com a representação dos pássaros, sugerem que o predador pode ser a presa e nesse sentido será também ele uma refeição (**nível concebido**).



Fig. 56 Mário Vitória, *A Última Ceia*, 2008.

Ainda para este projecto («*Doces Escravos*») a acção dos operadores retóricos da caricatura potenciou ficções desviantes a uma série de referentes seleccionados, auxiliando a criar uma série nova de tipos (fig. 57).

Atendendo à ordem que se faz da esquerda para a direita, no primeiro desenho observamos uma supressão (***detractio***) em parte de uma parede. Permite-nos partilhar da observação daquele que espreita através de um buraco de uma fechadura, criaturas que são uma ligação de frangos com pessoas (***adiectio***). Aquele que espreita escondido no intuito e desejo de achar (fechadura, arma de caça, e desenho aumentado que enfatiza o pormenor do olho) vê a sua presa (aves, a deformidade nos outros). O título «*Depenados*» concorre desta intenção, daquele que vê as deformidades dos outros. Denota ainda o retirar de uma camada de penas, conotando a ideia de despír, colocar à vista ou aquele que vê aquilo que não se via.

Em «*Ecologista Desenfreado*» observamos também um boneco interpenetrado com um animal, que substitui uma planta que cavou para a sua cabeça (***inmutatio***). A planta que segura na mão ocupará o lugar daquela, pretendemos com esta representação ilustrar a frase: “infertilidade de ideias”, a distância entre uma “boa” ideia (planta com folhas) que está no intelecto (cabeça) e a sua passagem à prática/semente lançada à terra, que está morta (planta seca – sem folhas).

Na representação seguinte acontece uma alteração de lugar ou ordem (***transmutatio***). O domador passa para o interior da boca da fera, e a fera torna-se um ser humano mascarado. Pretendemos com esta alteração reforçar a luta entre presa e caçador praticada no interior da própria sociedade. Esta ideia repete-se no último registo «*Um Pássaro de duas Cabeças nunca Divide a Minhoca*», ali uniram-se dois pássaros (***adiectio***) que lutam pela mesma minhoca, cantando.



Fig. 57 Mário Vitória, da esquerda para a direita: *Depenados*; *Ecologista Desenfreado*; *Que Escravos?*; *Um Pássaro de duas Cabeças Nunca Divide a Minhoca*, 2008.

5.2.3 Não passa de uma Brincadeira



Fig. 58 Mário Vitória, *Não passa de uma Brincadeira*, 2008.

Na fig. 58 o desvio acontece através do operador retórico *transmutatio*. Introduz no enunciado um signo plástico (acrílico vermelho) que vai alterar o signo icónico de tinta para a propriedade “sangue”, através da relação que se estabelece com mais duas figuras presentes no enunciado. É através deste desvio que identificamos que o **grau zero** do enunciado parte de uma natureza ícono-plástica, denotado por uma economia de meios gráficos (através do recurso ao branco e preto).

Os signos presentes no enunciado conhecem um novo nível de conteúdo. O desvio introduzido parece ser o elemento que irá conferir um certo realismo à ficção protagonizada pelos bonecos. Parafraseando José Molina, este desenho serve também, enquanto «*representação visível daquilo que acha no invisível*»⁷. Ironicamente observamos um boneco que traz um balde de tinta vermelho (que nos conota sangue) para “pintar a cena mais realista” já que se desenrolou um acto que se traduziu no decapitar de uma cabeça. Com este desvio pretendemos chegar ao **nível concebido** do enunciado. Reflectir a “inexistência aparente” de sangue no mundo do jogo e da

⁷ MOLINA, José; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel – *Los nombres del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2005, p.14.

brincadeira, focando a ficção promovida por alguns bonecos nas suas temáticas de morte e destruição.

A ironia é a figura presente neste enunciado, no seu jogo paradoxal que se estabelece entre ficção e realidade. Carrere e Saborit esclarecem-nos que «*enquanto a metáfora e a alegoria requerem a existência de semas comuns (por exemplo analogias formais) entre o percebido e o concebido (por muito vaga e imprecisa que seja a relação) na ironia o salto que se produz não procura semelhanças ocultas mas sim dirige-se ao lugar antitético dos significados opostos*»⁸. O título «*Não passa de uma Brincadeira*» reforça esta oposição que se pretende através do desenho (brincadeira/ficção, sangue/realidade). Procura focar o lado contrário da expressão, para o lado aparentemente descomprometido com que geralmente se emprega, quando na realidade poderá revelar-se maliciosa e intencional.

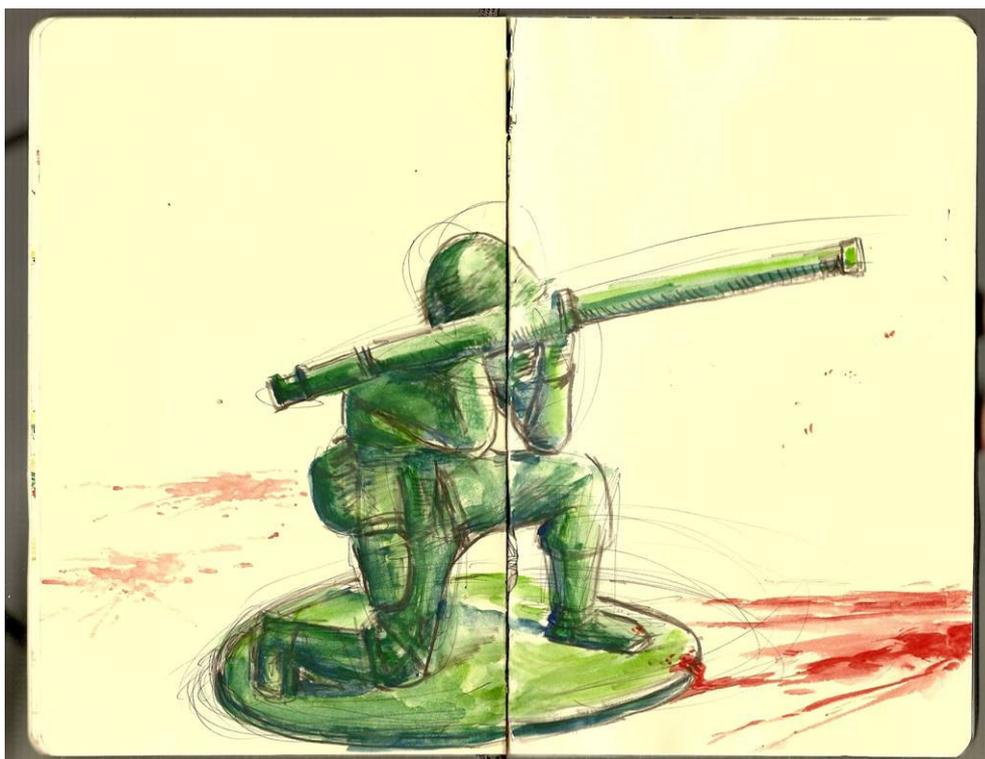


Fig. 59 Mário Vitória, Sem título, 2008.

⁸ SABORIT, José; CARRERE, Alberto – *Retórica de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 429.

Este jogo entre ficção e realidade, acontece também no desenho da figura 59. A cor vermelha dispersa em torno daquele boneco, vista isoladamente não era suficiente para a entender enquanto signo icónico e plástico que **conota** sangue, no entanto, com a aproximação/adição (*adiectio*) deste signo com o tropa alteram-se os seus conteúdos⁹. Sobre este aspecto podemos citar Gombrich através de Carrere e Saborit: «o símbolo adquire-se como metáfora quando adquire um sentido específico num contexto dado»¹⁰. Ou seja, a tinta é sangue uma vez que a figura do soldado atrai a dimensão da guerra, da morte e da escatologia.

Atendendo a uma certa homogeneidade de conteúdos (activados por signos constantes) de alguns desenhos, propomos o seguinte esquema da fig. 60 que sintetiza visualmente a relação entre os operadores e modos retóricos na articulação entre o nível percebido (N.P) e concebido (N.C), a partir dos quais, resulta a reflexão das mensagens que os trabalhos pretendem.

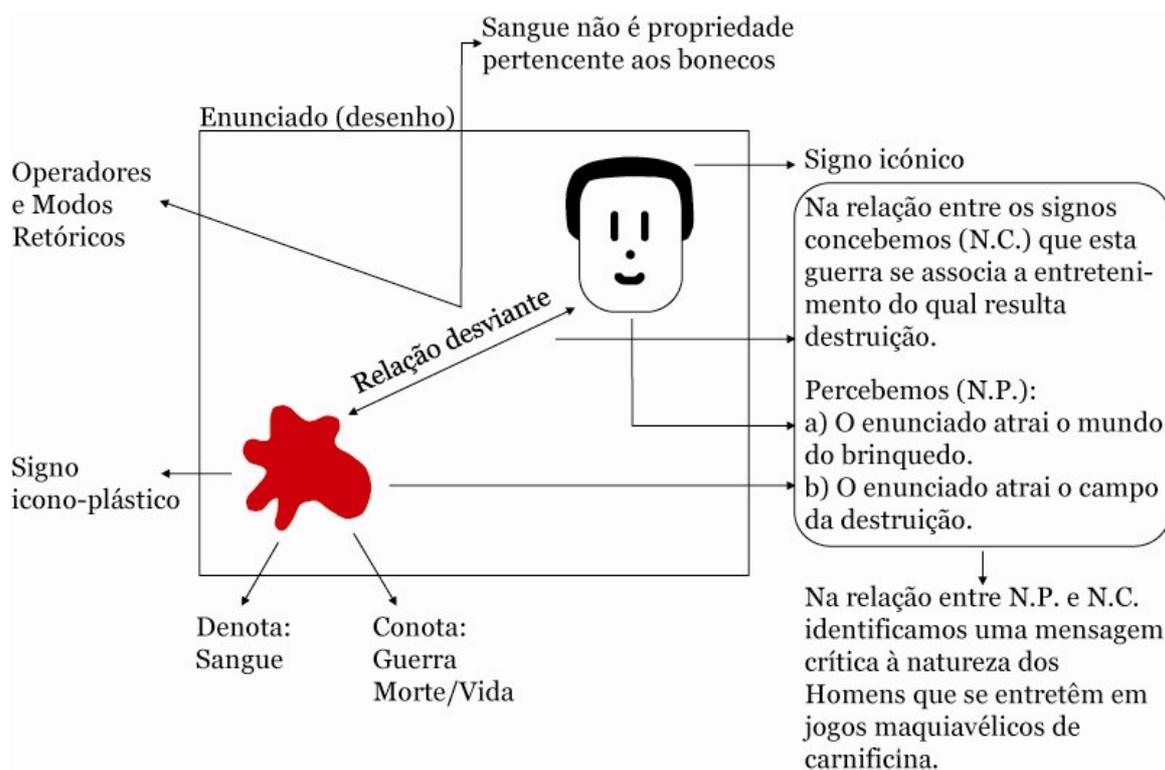


Fig. 60 Relação entre nível concebido e nível percebido através dos signos sangue e fantoche, em alguns enunciados do trabalho prático.

⁹ Umberto Eco denomina a sobreinterpretação dos signos como a actividade de ler um enunciado simbólico.

¹⁰ GOMBRICH, cit. por SABORIT, José; CARRERE, Alberto – *op. cit.*, p. 345.

5.2.4 *Materiais de Lazer antes e depois de William Harnett*

Na fig. 61 vemos a imagem de um trabalho intitulado de «*Materiais de Lazer antes e depois de William Harnett*», tendo em conta uma pintura já existente. É neste sentido que relembramos as normas gerais¹¹ que certos enunciados exigem ao receptor da sua mensagem.

Na reflexão que se faz da leitura dos signos deste enunciado, podemos referir a figura da metáfora. Através de uma substituição estabelecemos os nossos desvios que pretendem comunicar um valor intemporal.

Como dissemos anteriormente, a metáfora está relacionada com a translação e a analogia, mas também com a censura, pelo que implica uma substituição. Diz-nos Alberto Carrere e José Saborit em «*La Retórica de la Pintura*» que a metáfora poderá ser entendida como uma inovação que permite a «*proximidade inédita entre duas ideias, apesar da sua distância*».¹²

A “distância” que se comunica no enunciado “exige um pouco mais” do observador na leitura da sua mensagem. Neste desenho não basta entender a relação que surge entre bonecos e objectos de lazer. É necessário também decifrar o título do trabalho, estabelecendo deste modo ligações com uma obra de William Harnett. Ou seja, a correcta leitura (de modo a entender as conotações) do enunciado obedece à referência constante da pintura que apropria.

Neste sentido, podemos pensar no modo retórico que é o **tropo projectado**. O desvio manifesta-se na sua totalidade, que só poderá ser compreendido depois de nele se projectar o seu referente.

A partir daqui podemos falar de um investimento alegórico. Reafirmando aquilo que destacámos no capítulo anterior: «*o alegórico não inventa imagens mas confisca as mesmas*»¹³. O livro ou jornal observados na pintura de William Harnett, objectos que denotam ficções, lidas/vividas em momentos de relaxamento, em permutação (**transmutatio**) para este contexto, esse mesmo livro ou o fogo do cachimbo, **denotam** valores associados à guerra. Promove-se então neste enunciado um género de crítica caricatural orientada àquele contexto, que está associado ao lazer e entretenimento dos “senhores da guerra” (**nível concebido**). Os desvios realizados

¹¹ Correspondentes a convenções de representação ou de prescrições exteriores ao próprio enunciado, como por exemplo, o conhecimento enciclopédico. GRUPO μ – *Retórica General*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, p. 80.

¹² RICHARDS, cit. por SABORIT, José e CARRERE, Alberto - *op. cit.*, p. 327.

¹³ OWENS, Craig – *The Allegorical Impulse: toward a theory of postmodernism*. In OWENS, Craig – *Beyond Recognition: representation, power and culture*. Berkley and Los Angeles: University of Califórnia press, 1992, p. 54.

referem-se à natureza do Homem na sua constante (algo que se alude no «antes e depois» presente no título) manifestação de guerra.

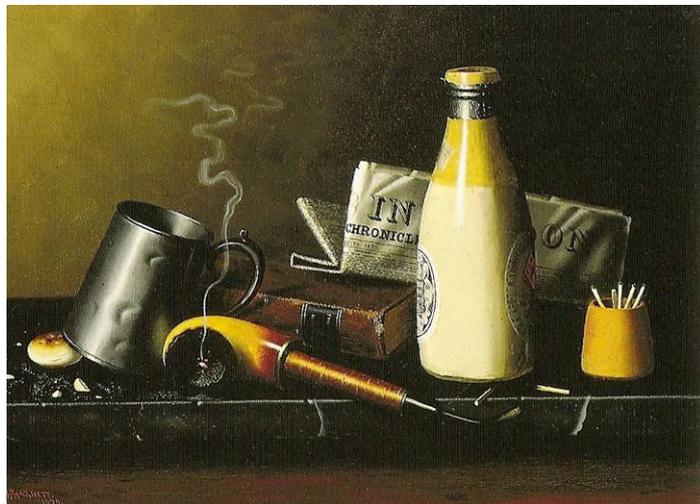
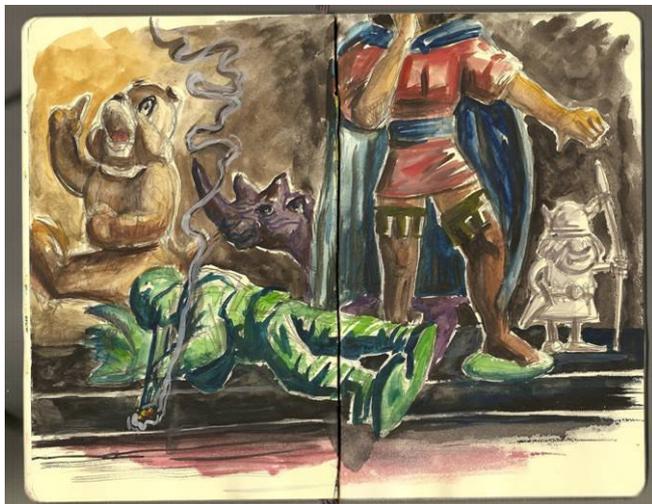


Fig. 61 Mário Vitória, *Materiais de Lazer antes e depois* de William Harnett, 2008 e William Harnett, *Materials for a Leisure Hour*, 1879.

Os conceitos que temos vindo apresentar permitem reconhecer os usos que se extraem dos mecanismos da caricatura, clarificando a acção prática e teórica daquele que gere conteúdos conotativos e desviantes associados ao campo “indisciplinado” do riso.

Queremos com isto dizer que, a exposição de trabalhos que se fez através de um mapa/síntese de conceitos do campo da retórica não funciona de modo sequencial, nem como uma receita, pela qual se concebem as práticas artísticas do desenho associadas à caricatura. Pretende apenas testar a utilidade de algumas classificações apresentadas ao longo do trabalho, rastreando os conceitos de uma retórica geral que podem ser aplicados no momento de produção e leitura de enunciados desviantes.

6 CONCLUSÕES FINAIS

Recordamos que o nosso trabalho pretendeu analisar um aspecto particular do desenho: a representação caricatural. Esta representação identifica-se sobretudo pelas suas consequências – o riso e a violência.

A partir destas duas consequências mostramos o funcionamento crítico, mas também criativo, dos mecanismos da caricatura.

Assim, recordamos as três principais contribuições do presente trabalho:

1 A principal contribuição da primeira parte do trabalho mostra a relação próxima entre o desenho e o humor. O desenho como lugar de afirmação e transmissão do “cânone”, mas também o da sua transgressão. Mostra ainda, como as práticas artísticas contemporâneas do desenho (que se assumam desviantes) reforçam os seus espaços reactivos através do campo do riso.

2 Na segunda parte, a principal contribuição mostra como esses espaços reactivos ampliam os seus valores a nível conceptual, semântico ou icónico, através das associações, transformações e exageros possíveis da caricatura. Os usos amplos da caricatura reafirmam este aspecto: a caricatura enquanto espaço de reequação das limitações de determinado sistema, ordem ou conceito.

3 Como contributo principal da terceira parte do trabalho, propusemos a retórica enquanto método de análise de manifestações artísticas corrosivas e indisciplinadas. Mostrando como o seu campo propõe modos e operações ao domínio subversivo da caricatura, assente aparentemente no não-método e na inadequação.

Outra principal contribuição, reside no facto de associarmos à caricatura um pensamento lateral, mostrando como ele pode ser um detonador criativo para as práticas artísticas desviantes. Este pensamento influencia as opções de representação da caricatura, através da articulação de mecanismos criativos que lhe são subjacentes: espaços conceptuais, mapeamento e transformação.

4 Estas principais contribuições culminam na quarta parte do trabalho, no 5º capítulo, onde propomos um mapa/síntese de conceitos. Concluímos então que, o contributo principal deste trabalho passou por mostrar que a caricatura através de uma apropriação de diferentes valores e contextos, coloca em trânsito o sentido das imagens nas práticas artísticas contemporâneas do desenho.

Analisando a sua irrisão, definimos e propomos modos/estratégias de reorganização conceptual, semântica e icónica das imagens, assim como, ferramentas desviantes com a função de persuadir o observador de realidades irreconciliáveis.

Resgatamos deste modo as ideias centrais deste trabalho:

1 A caricatura não é fórmula, mas antes um modo possível de perceber a complexidade que constitui o campo vasto do riso.

2 O desenhador encontra na caricatura um mecanismo para propor modelos hipotéticos de realidade, através da uma *mimésis correctiva*.

2 A caricatura traduz o desejo de observar a disformidade no real, que se julga ser mais válida e verdadeira do que a própria realidade.

3 Na caricatura identifica-se um “impulso para confessar” que concebe a irrisão como um “poder” de propor mundos.

4 As suas estratégias podem gerar violência no momento em que o alvo satirizado entra em conflito com a representação que lhe foi dedicada, não concordando com o verosímil proposto. Do riso à violência, este aspecto mostra como o próprio discurso retórico não suprime todas as fissuras/problemáticas no acto de significação.

5 Apesar deste facto, interessa reter da caricatura a sua manifesta atitude cognitiva e criativa denominada de “lateral”. A retórica e o seu desvio mostram como o homem não consegue viver com certezas de verdades literais.

6 Contornando um excesso de rigor terminológico que pode, por vezes, confundir mais do que esclarecer, contextualizamos uma retórica geral à caricatura enquanto ferramenta de análise dos seus desvios. Mostrando ao mesmo tempo as possibilidades semânticas criativas que surgem de uma relação entre norma e desvio.

7 O desvio insere-se na norma do enunciado denominada de isotopia, ou grau zero. A este nível integramos a denotação que corresponderá à configuração do objecto ou signo. Sobre esta manifestação denotativa elaboramos as marcas conotativas que resultam da relação que os signos estabelecem entre si, manifestando a alotopia do enunciado.

8 Esta relação desviante pode ser verificada através dos operadores retóricos: *adiecto*, *detractio*, *transmutatio* e *inmutatio*. Correspondem a alterações na ordem normal de um discurso, uma inversão que acaba por dar origem ao riso.

9 Os modos retóricos (tropos, interpenetração, emparelhamento, e tropo projectado) ajudam também a perceber a forma do enunciado, o modo como ele se organiza e estrutura. São hipóteses que procuram mostrar como o lado formal e visível da imagem desencadeia a produção de desvios.

Todos estes aspectos constituem raciocínios retóricos que podem auxiliar a caricatura no seu discurso pelo verosímil. Raciocínios inerentes a imagens que parecem conter, tanto aspectos verídicos como aspectos ficcionais, em mensagens que lançam o observador num terreno violento, risível, metafórico, alegórico e irónico da caricatura.

No decorrer do trabalho ficou ainda implícita uma questão: existirá uma retórica da caricatura? Falar neste momento conclusivo de retórica da caricatura parece um fenómeno de pleonasma, no sentido que, só por si a caricatura é já um mecanismo/instrumento de produção de enunciados desviantes. Por esta mesma razão somos levados a substituir a questão pela seguinte: existirá caricatura sem retórica? Apesar da tese não assumir uma resposta final a estas duas questões, mostrou a possibilidade da caricatura ser permeável à retórica. Nesse sentido, mostrámos como se pode integrar essa influência, constituindo raciocínios que julgamos serem úteis para a leitura e o contacto com práticas artísticas contemporâneas do desenho, onde se adivinhem enunciados desviantes através do humor.

Na proximidade que o nosso estudo estabeleceu com as práticas artísticas contemporâneas, verificámos o recurso frequente ao domínio do riso e da caricatura. Esta constatação, através dos conceitos expostos, clarificou como a caricatura interage num processo criativo.

Nas práticas artísticas contemporâneas existem exemplos de estudo, a partir da obra final (que não são manifestamente desenhos), que nos remetem para os processos de execução, adivinhando à partida que existiu “desenho”, nomeadamente o de caricatura (como se esta fosse a parte menos visível da obra). Gostaríamos futuramente ponderar este estudo, reforçando a ideia da caricatura enquanto sinónimo de descoberta que permite avançar para outras fases de um mesmo processo criativo.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

As referências bibliográficas foram elaboradas de acordo com a Norma Portuguesa NP 405.

7.1 Monografias

- ARCHER, Michel; BRETT, Guy; ZEGHER, Catherine – *Mona Hatoum*. New York: Phaidon, 1997. ISBN 0-7148-36660-5
- ARNOLDI, Francesco Negri; VALENTI, Simonetta Prospero – *Il Disegno nella Storia dell'Arte Italiana*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1993.
- BARBOSA, Pedro – *Metamorfoses do Real: arte, imaginário e conhecimento estético*. Porto: Edições Afrontamento, 1995. ISBN 972-36-0377-2
- BARTHES, Roland – *A Aventura semiológica*. Lisboa: Ed. 70, 1987.
– *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70, 1989. ISBN 978-972-44-1386-0
- BAUDELAIRE, Charles – *Da Essência do Riso*. Almada: Íman Edições, 2001. ISBN 972-8665-03-2
- BECKER, Carol [et al.] - *The Subversive Imagination: artists, society, and social responsibility*. Carol Becker Ed., New York: Routledge, 1994. ISBN 0-415-90591-5
- BERGSON, Henri – *O Riso: ensaio sobre o significado do Cómico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. ISBN 972-665-381-9
- BODEN, Margaret A. – *Dimensões da Criatividade*. São Paulo: Artmed, 1999. ISBN 85-7307-514-7
- BORNEMANN, Bernd; ROY, Claud; SEARLE, Ronald – *La Caricature: art et manifest du XVI siècle à nos jours*. Paris: Ed. Skira, 1974.
- BOIS, Yve-Alain – *Painting as Model*. Cambridge: The MIT Press, 1990.
- BONO, Edward De – *O Pensamento Lateral*. Cascais: Pergaminho, 2005. ISBN 972-711-407-5
- BORREMANS, Michaël; AMY, Michael – *Michaël Borremans Whistling a Happy Tune: drawings*. Antwerp: Ludion, 2008. ISBN 9055447293
- BOUBLI, Lizzie – *L'Atelier du Dessin Italien à la Renaissance : variante et variation*. Paris : CNRS Editions, 2003.
- BOZAL, Valeriano – *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Viso Distribuciones – Ediciones Antonio Machado, 1987. ISBN 84-7774-003-8

- COOPER, Dennis; LOOCK, Ulrich; STORR, Robert – *Raymond Pettibon*. New York: Phaidon Press Inc., 2001. ISBN: 0-7148-3919-1.
- ECO, Umberto – *Lector in Fábula: A cooperação Interpretativa nos Textos Narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- *História do Feio*. Algés: Difel, 2007. ISBN 978-972-29-0854-2
- *O Signo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004. 972-23-1297-9
- *Viagem na Irrealidade Quotidiana*. Lisboa: Difel, 1993. ISBN 972-29-0101-x
- EDWARD, Lucie- Smith – *The Art of Caricature*. London: Orbis Publishing Ltd., 1981. ISBN 0801414377
- FERREIRA, Manuel Estêvão Dias – *Norma e desvio no desenho de projecto: hipótese de uma retórica da imagem na arquitectura*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2008. Dissertação de Mestrado.
- FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no século XX: 1911-1961*. Lisboa: Bertrand, 1974.
- GASSET, José Ortega – *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*. Coimbra: Livraria Almedina, 2003. ISBN 9789724018546
- GODFREY, Tony – *Drawing Today: draughtsmen in the eighties*. New York: Phaidon, 1990. ISBN 0-7148-2567-0
- GOMBRICH, E.H – *Arte e Ilusão: um estudo na psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Editora Martins fontes, 1986.
- *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London: Phaidon, 1965. ISBN 0-7148-3245-6
- *Norma y Forma*, Madrid: Debate, 2000.
- GOODMAN, Nelson – *Linguagens da Arte: uma abordagem da teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006. ISBN 989-616-108-9
- GRUPO μ – *Retórica General*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987. ISBN 84-7509-415-5
- *Tratado del Signo Visual*. Madrid: Cátedra, 1993. ISBN 84-376-1190-3
- HIGGIE, Jennifer – *The Artist's Joke*. Massachusetts: The MIT Press, 2007. ISBN 978-0-262-58274-2
- HOFMANN, Werner – *La Caricatura da Leonardo a Picasso*. Vicenza: Angelo Colla Editore, 2006. ISBN 88-89527-03-x
- HOLANDA, Francisco – *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angel González Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- HOPTMAN, Laura [et al.] – *Drawing Now eight propositions*. New York: Museum of Modern Art, 2002.
- HUTCHEON, Linda – *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa: Edições 70, 1989. ISBN 9789724407098.

- INNERARITY, Daniel – *A Filosofia como uma das Belas Artes*. Lisboa: Teorema, 1995.
ISBN 972-695-264-6
- JOLY, Martine – *Introdução à Análise da Imagem*, Lisboa: Edições 70, 2007.
9789724413891
- KLEIN, Sheri – *Art and Laughter*. London: I.B. Tauris Et Co Ltd, 2007. ISBN 978-1-84511-233-2
- KOESTLER, Arthur – *The act of creation*. London: Picador, 1975. ISBN 0-330-24447-7
- KRIS, Ernst – *Psicanálise da Arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.
- LAMBOURNE, Lionel - *An Introduction to Caricature*. Victoria & Albert Museum.
London: Stemmer House Publishers, 1983. ISBN 0-88045-018-5
- LIPOVETSKY, Gilles – *A era do Vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*.
Lisboa: Relógio d'Água, 1983.
- LORENZ, Konrad – *A Agressão: uma historia natural do mal*. Lisboa: Relógio D'Água
Editores, 2001. ISBN 972-708-158-4
- MASSIRONI, Manfredo – *Ver pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- MEYER, Michel; CARRILHO, Manuel Maria; TIMMERMANS, Benoît - *História da Retórica*. Lisboa: Temas e Debates, 2002. ISBN 972-759-454-9
- MINOIS, Georges – *Historia do Riso e do Escárnio*. Lisboa: Teorema, 2007. ISBN 978-972-695-741-6
- MOLINA, José (coord.) [et al.] – *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporâneo*.
Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- MOLINA, José (coord.) [et al.] – *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2006.
ISBN 84-376-1376-0
- MOLINA, José; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel – *Los nombres del Dibujo*. Madrid:
Cátedra, 2005. ISBN 84-376-2271-9
- MUNARI, Bruno – *Fantasia*. Lisboa: Edições 70, 2007. 9789724413570
- NAVARRO, Alberto; PUEO, Juan Carlos; SALDAÑA, Alfredo (coord.) – *Mitos* (actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica). Vol. II.
Zaragoza: Universidade de Zaragoza, 1998. ISBN 84-922916-2-1
- OWENS, Craig – *Beyond Recognition: representation, power and culture*. Berkley and
Los Angeles: University of Califórnia Press, 1992. 0520077407
- PAAS-ZEIDLER, Sigrun – *Goya Caprichos, Desastres, Tauromaquia, disparates: Reproducción completa de las cuatro séries*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili,
2004. ISBN 84-252-0980-3
- PAIXÃO, Pedro H. A. – *Desenho: a transparência dos signos*. Lisboa: Assírio & Alvim,
2008. ISBN 978-972-37-1297-1

- PANOVFKY – *Idea; contribución a la historia de la teoría del arte*. Paris: Gallimard, 1989. ISBN 84-376-0101-0
- PEIRCE, Charles - *Écrits sur le Sign*. Paris: Seuil, 1978. ISBN 2-02-005013-7
- RICOEUR, Paul – *Metáfora Viva*. Porto: RÉ S Editora, 1983.
- RODRIGUES, Ana L.M – *O Desenho Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000. ISBN 972-33-1608-0
- ROSENBERG, Jakob – *Great Draughtsmen from Pisanello to Picasso*. New York: Harper & Row Publishers, 1974. ISBN 0-06-430029-3
- SABORIT, José; CARRERE, Alberto - *Retórica de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2000. ISBN 84-376-1820-7
- SCHAEFFER, Neil – *The Art of Laughter*. New York: Columbia University Press, 1981. ISBN 0231052243
- SCIOLLA, Gianni Carlo [et al.] – *Drawing: Forms, Technics, Meanings*. Instituto Bancário San Paolo di Torino, Torino: Amilcare Pizzi Editore, 1991.
- SILVA, Vítor – *Ética e Política do Desenho: Teoria e Prática do Desenho na arte do século XVII*. Porto: FAUP Publicações, 2004. ISBN 972-9483-64-7
- O Desenho Humorista: a escolha de Marcel Duchamp. Texto cedido por Vítor Silva, consultado em 14/06/09.
- *Pequena história da caricatura*, Fórum 36, Jul-Dez 2004, Pág. 113-134 Braga: Universidade do Minho Museu Nogueira da Silva, 2004.
- SOUSA, Américo de – *Persuasão*. Covilhã: Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior, 2001. Tese de Mestrado.
- TRÍAS, Eugénio – *O Belo e o Sinistro*. Lisboa: Fim de Século Edições, 2005. ISBN 972-754-219-0
- WINNICOTT, D.W – *O Brincar a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1975.
- WOOLEY, Benjamin – *Mundos Virtuais: uma viagem na hipo e hiper realidade*. Lisboa: Caminha, 1997. ISBN 972-21-1151-5
- WRIGHT, Thomas – *Storia della Caricature e del Grottesco*. Lecce: Argo, 1994. ISBN 88-86211-23-6
- WUNENBURGER, Jean-Jacques – *Filosofia delle Immagini*. Torino: Guilio Einaudi Editore, 1999. ISBN 978-88-06-15014-3

7.2 Catálogos de Exposições

- ARAÚJO, Renata; RIBEIRO, Ana Isabel; RIBEIRO, Rogério – *O Desejo do Desenho*. Almada: Casa da Cerca Centro de Arte Contemporânea Câmara municipal de Almada, 1995.
- BARÃO, Luísa – *Dispersão*. Vila Nova de Cerveira: Fórum Cultural de Cerveira, 2008.
- BARLOW, Geraldine [et al.]– *Erwin Wurm: I love my time I don't like my time*. San Francisco: Edit by Buena Center for the Arts and Hatje Cantz Publishers, 2004. ISBN 3775715479
- DABROWSKI, Magdalena – *Los dibujos de Philip Guston*. Barcelona: Ed. Fundació Caixa de Pensions, 1989. ISBN 84-7664-202-4.
- GARRELS, Gary [et al.] – *Drawing from the modern 1945-1975*. New York: Museum of Modern Art, 2005. ISBN 0-87070-664-0
- GLENNIE, Sarah; THORP, David – *Paul McCarthy Blockhead + Dadies Bighead*. London: Tate Modern, 2003. ISBN 1-85437-514-8
- GRASSI, Luigi - *Il Disegno Italiano Dal Trecento Al Seicento*. Roma: Archivio Guido Izzì, 1993. ISBN 88-85760-40-6
- HOPTMAN, Laura [et al.] – *Drawing Now: eight propositions*. New York: Museum of Modern Art, 2002. ISBN 0-87070-362-5
- KANTOR, Jordan [et al.] – *Drawing from the Modern 1975-2005*. New York: Museum of Modern Art, 2005. ISBN 0-87070-665-9
- MALBERT, Roger [et al.] - *Folly and Vice: the art of satire and social criticism*. London: South Bank Centre Ltd., 1989. ISBN 1-85332-053-6
- MARCOCI, Roxana – *Comic Abstraction: Image-Breaking, Image-Making*. New York: The Museum of Modern Art, 2007. ISBN 978-0-87070-709-4
- MELO, Alexandre [et al.] – *Eduardo Batarda: Pinturas 1965-1998*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão / Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- REGEN, Shaun Caley (ed.) – *Richard Prince: Women*. Los Angeles, Ostfildren-Ruit: Regen Projects; Hatje Cantz Verlag, 2004. ISBN 3-7757-1451-0
- ROSE, Bernice – *Allegories Contemporary of Drawing Modernism*. New York: Museum of Modern Art, 1992. ISBN 0-87070-325-0
- TSAI, Eugenie – *Robert Smithson: unearthed drawings, collages, writings*. New York: Columbia University Press, 1991. ISBN 0-231-07258-9
- VIATTE, Françoise [et al.] – *Repentirs*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991. ISBN 2-7118-2434-9

7.3 Publicações em série

- ALCOFORADO, Diogo – *Artes Plásticas, Imitação e Poder*. Porto: Faculdade de Letras, 1993. (Revista da Faculdade de letras, 2ª série Filosofia, nº10).
- BARRO, David [et al.] – *Humor. [W]ART*. Porto: Mimesis-Multimedia Lda, 2004. Nº 001.
- MONDZAIN, Marie-José – *Pode a Imagem Matar?*. In *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003. Nº 31 (Março 2003).
- NOGUEZ, Dominique [et al.] - *Rires : hommage à Oliver Revault D'Allonnes ; humor, comique, incongru, parodie, moquerie, excentricité, non-sens*. Revue d'esthétique. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1987. Nº 37 (juillet, 2000).
ISSN 0035-2292
- PARÉ, André-Louis – *Why and how Sculpture has become Humorous. Espace Sculpture*. Montreal: Centre de Diffusion 3d, 2004. Nº 76 (summer 2006).
- PSIAX estudos e reflexões sobre desenho e imagem*. Porto: Edição conjunta da universidade do Minho, da Faculdade de Arquitectura do Porto e da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2002-2008. Nº 1;2;3;4;5;6.

7.4 Dicionários e Enciclopédias

- Dictionary of Art* (TURNER, Jane ed.). London: MacMillan Publishers, 1996. Vol. 5.
- Enciclopédia Einaudi* (ROMANO, Ruggiero dir.), Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994. Vol. 31 *Signo*. ISBN 972-27-0660-8
- Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa: Verbo, 1963-1995. Vol. 5; Vol. 10.
- Grande dicionário de Língua Portuguesa* (FIGUEIREDO, Cândido coord.). Lisboa: Bertrand Editora, 1991. Vol. 1 (A a G). ISBN 972-25-0083-X
- Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Lda, 1996. Vol. 21. ISBN 972-9362-14-9
- The New Encyclopaedia Britannica, Macropedia Knowledge in Depth*, 15 th edition. Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 1984. Vol. 20; Vol. 15.

7.5 Documentos electrónicos

- ALMEIDA, Aires – *A natureza do humor* [em linha]. [Consult. em 3/4/09]. Disponível na www: <<http://blog.criticanarede.com/2009/03/natureza-do-humor.html>>.
- CASTRO, Catarina – *Cómico* [em linha]. E-Dicionário de termos literários Carlos Ceia. [Consult. 27/09/07]. Disponível na www: <URL: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/comico.htm>>.
- FREUD, Sigmund – *O Estranho* [cd-room]. *Historia de uma Neurose Infantil e outros Trabalhos*. Vol. XVII, 1917-1919, in Edição Electrónica Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- GOMBRICH – *The Principles of Caricature* [em linha]. British Journal of Medical Psychology, Vol. 17, 1938. [Consult. em 27/11/2007]. <URL: [www.gombrich.co.uk/papers & articles/](http://www.gombrich.co.uk/papers%20&%20articles/)>.
- MARQUILHAS, Rita – *Palimpsesto* [em linha]. E-Dicionário de termos literários Carlos Ceia. [Consult. 27/09/07]. Disponível na www: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/palimpsesto.htm>>.

7.6 Normas Bibliográficas e Metodologias

- ECO, Umberto – *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editorial Presença, 1998. ISBN 972-23-1351-7
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Metodologia da Investigação, Redacção e Apresentação de Trabalhos Científicos*. Porto: Civilização Editora, 1988. ISBN 972-26-15559-9

8 ÍNDICE DE FIGURAS

Capítulo 1

Fig. 1 Mário Vitória, *Depois de Goya*, 2007. Aguarela sobre parede, Convento Corpus Cristi, Gaia.

Capítulo 2

Fig. 2 Leonardo da Vinci, Estudo para a *Virgem e para Santa Ana* e reverso da folha. Por volta de 1500. Pena e tinta sobre papel, 26,7x20, 1 cm. Museu Britânico, Londres. Fonte: GOMBRICH, E. H – *Norma y Forma*, Madrid: Debate, 2000. ISBN: 84-8306-215-1.

Fig. 3 Eugène Delacroix, *Maison, Cheval Marin, Triton*, 1818-1820. Pena e tinta sobre papel castanho, 20,6x15,5 cm. Museu do Louvre, Departamento de Artes gráficas, Paris. Fonte: VIATTE, Françoise [et al.] – *Repentirs*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991. ISBN 2-7118-2434-9

Fig. 4 Marcel Duchamp, *With the Tongue in My Cheek*, 1959. Colagem, gesso, lápis, e papel montado em madeira, 25x15x5 cm. Coleção do Centro Georges Pompidou, Paris. Fonte: [http://www.marcelduchamp.net/marcelduchamp _ images. php? Show =all](http://www.marcelduchamp.net/marcelduchamp_images.php?Show=all).

Fig. 5 Paul McCarthy, *Pinocchios enter Paris under Arch of Triumph*, 2002. Lápis sobre papel, 42,5x35 cm. Coleção do artista. Fonte: GLENNIE, Sarah; THORP, David – *Paul McCarthy Blockhed + Dadies Bighead*. London: Tate Modern, 2003. ISBN 1-85437-514-8

Fig. 6 Keith Haring, a desenhar no metro de Nova Iorque, 1983. Propriedade Keith Haring, Nova Iorque. Fonte: KANTOR, Jordan [et al.] – *Drawing from the Modern 1975-2005*. New York: Museum of Modern Art, 2005. ISBN 0-87070-665-9

Fig. 7 Sigmar Polke, *Can You Always Believe Your Eyes?*, 1976. Técnica mista sobre papel, 207x297 cm. Coleção Crex, Suíça. Fonte: ROSE, Bernice – *Allegories contemporary of drawing modernism* (cat. exp.). New York: Museum of Modern Art, 1992. ISBN 0-87070-325-0.

- Fig. 8 Mona Hatoum, *Van Gogh's Back*, 1995. Fotografia, 50x38 cm. Coleção Tate Gallery, Londres. Fonte: ARCHER, Michel; BRETT, Guy; ZEGHER, Catherine – *Mona Hatoum*. New York: Phaidon, 1997, ISBN: 0-7148-366605.
- Fig. 9 Gary Simmons, No. 4 *Green* from the series *Erasure*, 1992. Giz sobre tinta sobre papel, 70,5x51,4 cm. Coleção Peter Norton e Eileen Harris Norton, Santa Monica. Fonte: SIMMONS, Gary in MARCOCI, Roxana – *Comic Abstraction Image-Breaking, Image-Making* (cat. exp.). New York: The Museum of Modern Art, 2007. ISBN: 978-0-87070-709-4.
- Fig. 10 Gary Simmons, a construir a obra *Time Peace* no Walker Art Center, Minneapolis, 1997. Fonte: SIMMONS, Gary in MARCOCI, Roxana – *Ibidem*.
- Fig. 11 Jean Michel Basquiat, *Embittered*, 1986. Lápis e papéis cortados, colados sobre madeira, 126,5x184x30 cm. Coleção José Mugrabi. Fonte: ROSE, Bernice – *Ibidem*.
- Fig. 12 Bruce Nauman, *Sex and Death*, 1985. Néon e tubos de vidro montados em alumínio (preto), 182,9x243,8x29,2 cm. Coleção privada. Fonte: GODFREY, Tony – *Drawing Today draughtsmen in the eighties*. New York: Phaidon, 1990. ISBN: 0-7148-2567-0.
- Fig. 13 Andy Warhol, *Self-portrait with skull*, 1978. Pintura com polímeros sintéticos e serigrafia esmaltada em tela, 41,7x33,1 cm. Coleção The Menil, Houston. Fonte: KANTOR, Jordan [et al.] – *Ibidem*.
- Fig. 14 Sherrie Levine, *1917 Show*, 1984. Quatro trabalhos para a *1917 Exhibition*, Nature Mort Gallery, New York. Fonte: ROSE, Bernice – *Ibidem*.
- Fig. 15 David Hockney, *The Diplom*, 1962. Ponta seca e aguatinta em duas cores, nº11/50,57,1x39,8cm. Fonte: http://www.hockneypictures.com/etchings/graphics_etchings.
- Fig. 16 Mike Kelley, *Big day*, 1980. Tinta-da-china e guache sobre papel, 23.5x36 cm / 59.7 x 91.4 cm. Fonte: <http://www.mikekelley.com/>
- Fig. 17 Todd Schorr, *The Egg Hunt*, 2001. Lápis de grafite sobre papel. Fonte: <http://www.toddschorr.com/Gallery/Pencil/New/image6.html>

Capítulo 3

- Fig. 18 Annibale Carracci, *Ritratti Carichi*, 1560-1609. Pena e lápis castanho sobre papel montado em tela, 40,5x56 cm. Escola de Belas Artes, Paris. Fonte: BORNEMANN, Bernd; ROY, Claud; SEARLE, Ronald – *La Caricature: art et manifest du XVI siècle à nos jours*. Paris: Ed. Skira, 1974.
- Fig. 19 George Grosz, *The Toads of Property*, 1920. Lápis e tinta-da-china sobre papel, 52,70x41,10 cm. National Galleries da Escócia, Edimburgo. Fonte: http://www.nationalgalleries.org/collection/online_az/4:322/result/0/1284?initial=G&artistId=3485&artistName=George%20Grosz&submit=1.
- Fig. 20 Pieter Bruegel, *Big Fish Eat Little Fish*, 1556. Pena e tinta cinzenta, 21,6x 30,2 cm. Coleção Gráfica do Museu Albertina, Viena. Fonte: http://www.albertina.at/jart/prj3/albertina/main.jart?rel=en&content-id=1207841207641&reserve-mode=active&images_id=1215510158702.
- Fig. 21 Eduardo Batarda, *Nez-camuflé*, 1973. Aguarela sobre papel, 77x78 cm. Coleção Francisco Capelo. Fonte: MELO, Alexandre [et al.] – *Eduardo Batarda Pinturas 1965-1998* (cat. exp.). Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão / Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- Fig. 22 John Currin, *Hobo*, 2001, Tinta-da-China sobre papel, 29,2x22,9 cm, Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, Oferta de Sam Schartz. Fonte: HOPTMAN, Laura [et al.] – *Drawing Now eight propositions*. New York: Museum of Modern Art, 2002. ISBN: 0-87070-362-5.
- Fig. 23 Arnulf Rainer, *Untitled*, 1969-1974. Tinta de óleo sobre fotografia, 58,4x48,4cm. Fonte: GARRELS, Gary [et al.] – *Drawing from the modern 1945-1975* (cat. exp.). New York: Museum of Modern Art, 2005. ISBN: 0-87070-664-0.
- Fig. 24 Töpffer, *Essay de Physiognomie*, 1845. Fonte: GOMBRICH, E.H – *Arte e Ilusão: um estudo na psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Editora Martins fontes, 1986.
- Fig. 25 Philipon, *Pêra* no jornal Charivari, 1834. Fonte: GOMBRICH, E.H – *Ibidem*.
- Fig. 26 Francisco Goya, *Ja van Desplumados*, 1799. Aguaforte; aguatinta; ponta seca, 1799. 21,5x15 cm. Tomás Harris Gravuras e Litografias, Catalogo Raisonné, nº 55. Fonte: PAAS-ZEIDLER, Sigrun – *Goya Caprichos, desastres, tauromaquia, disparates: Reproducción completa de las cuatro séries*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. ISBN: 84-252-0980-3.
- Fig. 27 Annibale Carracci, *Paisagem com Sol Sorridente*, 1560-1609. Pena e tinta castanha sobre papel, 13,6x 19,5 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: SILVA,

Vítor – *Ética e Política do Desenho: Teoria e Prática do Desenho na arte do século XVII*. Porto: FAUP Publicações, 2004. ISBN 972-9483-64-7

Fig. 28 Grandville, *Une Autre Monde*, 1844. Fonte: BORNEMANN, Bernd; ROY, Claud; SEARLE, Ronald – *Ibidem*.

Fig. 29 George Cruikshank, *Tutti visitano l'Esposizione Universal 1851*, 1845. Fonte: HOFMANN, Werner – *La Caricatura da Leonardo a Picasso*. Vicenza: Angelo Colla Editore, 2006. ISBN: 88-89527-03-x.

Fig. 30 Jornal dinamarquês Jylands-Posten com as 12 caricaturas de Maomé e caricatura realizada por Kurt Westergaard, 2005.

Capítulo 4

Fig. 31 Grupo μ , Modelo do signo icónico.

Fig. 32 Modelo do signo icónico da caricatura.

Fig. 33 Michaël Borremans, *Canardines*, 2001. Lápis, aguarela e tinta branca sobre papel, 22,8x53,4 cm. Kunstmuseum Kupferstich Kabinett, Basel. Fonte: BORREMANS, Michaël; AMY, Michael – *Michaël Borremans Whistling a Happy Tune: drawings*. Antwerp: Ludion, 2008. ISBN 9055447293

Fig. 34 Michaël Borremans, *Mask of Simplicity*, 2001. Lápis, aguarela e tinta branca sobre cartão, 30x45,8 cm. Coleção privada, Belgica. Fonte: BORREMANS, Michaël; AMY, Michael – *Ibidem*.

Fig. 35 Michaël Borremans, *Ceramic Friends*, 2005. Lápis e aguarela sobre papel, 27,5x28 cm, Coleção Dianne Wallace, Nova Iorque. Fonte: BORREMANS, Michaël; AMY, Michael – *Ibidem*.

Fig. 36 Philip Guston, *Discussion*, 1969. Carvão sobre papel, 60x43,8 cm. Coleção The Edward R. Broida Trust, Los Angeles. Fonte: DABROWSKI, Magdalena – *Los Dibuxos Philip Guston (cat. exp.)*. Barcelona: Ed. Fundació Caixa de Pensions, 1989. ISBN 84-7664-202-4

Fig. 37 Plano sintagmático e plano paradigmático.

Fig. 38 Grandville, *The Cynosure of Every Eye*, 1844. Gravura de *Un Autre Monde*, Paris. Fonte: LAMBOURNE, Lionel – *An Introduction to Caricature*. Victoria & Albert Museum. London: Stemmer House Publishers, 1983. ISBN: 0-88045-018-5.

Fig. 39 Raymond Pettibon, *No title (Don't complicate the moral world)*, 1987. Tinta-da-china e guache sobre papel, 61x45,7 cm. Coleção Friends of Contemporary Drawing, 2000. Fonte: KANTOR, Jordan [et al.] – *Ibidem*.

- Fig. 40 Raymond Pettibon, *Untitled (he had seen)*, 1998. Tinta-da-china e guache sobre papel, 39,4x53,6 cm. Fonte: STORR, Robert; COOPER, Dennis; LOOCK, Ulrich – *Raymond Pettibon*. New York: Phaidon Press Inc., 2001. ISBN 0-7148-3919-1
- Fig. 41 Richard Prince, *Drive My Crazy*, 1989. Acrílico e serigrafia sobre tela, 24x18 cm. Fonte: REGEN, Shaun Caley [et al.] – *Richard Prince: Women* (cat. exp.), Los Angeles, Ostfildren-Ruit: Regen Projects; Hatje Cantz Verlag, 2004. ISBN 3-7757-1451-0
- Fig. 42 Picasso, *Bather at a Beach, Opening her Locker*, 1927. Carvão sobre papel, retirado de um livro de esboços de 1927. Fonte: ROSENBERG, Jakob – *Great draughtsmen from Pisanello to Picasso*. New York: Harper & Row Publishers, 1974. ISBN 0-06-430029-3
- Fig. 43 Richard Prince, *Untitled (Publicity)*, 1999. Fotografias e desenhos a tinta-da-china sobre papel, 43x49 cm. Fonte: REGEN, Shaun Caley [et al.] – *Ibidem*.
- Fig. 44 Goya, *Asta su Abuelo*, 1799. Aguatinta, 21,5x15 cm. Tomás Harris Gravuras e Litografias, Catalogo Raisonné, nº 74. Fonte: PAAS-ZEIDLER, Sigrun – *Ibidem*.
- Fig. 45 Modos Retóricos.
- Fig. 46 Jake and Dino Chapman, *My Giant Colouring Book*, 2004. Tinta-da-china sobre papel. <http://www.artrabbit.com/events/event&event=6675>.
- Fig. 47 Grandville, *Une Promenade dans le Ciel*, 1847. Gravura para «*Le magasin pittoresque*», nº x, Julho de 1847. Fonte: BORNEMANN, Bernd; ROY, Claud; SEARLE, Ronald – *Ibidem*.
- Fig. 48 Robert Smithson, *Bellini Dead Christ Supported by Angels*, 1963. Lápis sobre papel, 49,4x47,7 cm. Coleção Estate of Robert Smithson, cortesia of John Weber Gallery. Fonte: TSAI, Eugenie – *Robert Smithson Unearthed Drawings, Collages, Writings* (cat. exp.). New York: Columbia University Press. 1991. ISBN 0-231-07258-9
- Fig. 49 Bruce Nauman, *Clown with Video Surveillance*, 1986. Aguarela, lápis e colagem sobre papel, 96x108,5 cm. Fonte: STORR, Robert; COOPER, Dennis; LOOCK, Ulrich – *Ibidem*.
- Fig. 50 Erwin Wurm, *The Idiot*, chair and instructional drawing, 2003. Galerie Krinzinger, Vienna. Fonte: http://www.mca.com.au/default.asp?page_id=10&content_id=1479.
- Fig. 51 Fratelli Carracci, *Disegni Enigmatici [Indovinelli]*, 1560-1609. Fonte: HOFMANN, Werner – *Ibidem*.

Capítulo 5

- Fig. 52 Mário Vitória, *Ensaio de Mundos Possíveis num Cemitério Falso de Ossadas*, 2007. Maqueta de bonecos de plástico de dimensões variadas, e desenhos envolventes a aguarela de dimensões variadas. Coleção privada do autor.
- Fig. 53 Mário Vitória, *Ensaio de Mundos Possíveis num Cemitério Falso de Ossadas*, 2007. Desenhos a aguarela, dimensões variadas. Coleção privada do autor.
- Fig. 54 Mário Vitória, estudo preparatório para a instalação *O Grande Lago*, 2008. Caneta de gel azul e tinta-da-china sobre papel, 20x17 cm. Coleção privada do autor.
- Fig. 55 Mário Vitória, estudo preparatório e instalação *Cadeira-tigre*, 2008. Coleção Bloc artspace, sheffield.
- Fig. 56 Mário Vitória, *A Última Ceia*, 2008. Tinta-da-china e acrílico sobre madeira, 35X25 cm. Coleção privada, Sheffield.
- Fig. 57 Mário Vitória, da esquerda para a direita: *Depenados; Ecologista Desenfreado; Que Escravos?; Um Pássaro de Duas Cabeças Nunca Divide a Minhoca*, 2008. Tinta-da-china sobre papel, 21x15 cm. Coleção privada do autor.
- Fig. 58 Mário Vitória, *Não Passa de uma Brincadeira*, 2008. Tinta-da-china e acrílico sobre papel, 29x42 cm. Coleção privada, Coimbra.
- Fig. 59 Mário Vitória, *Sem título*, 2008. Lápis de grafite e aguarela sobre papel, 21x26cm. Coleção privada do autor.
- Fig. 60 Relação entre nível concebido e nível percebido através dos signos sangue e fantoche, em alguns enunciados do trabalho prático.
- Fig. 61 Mário Vitória, *Materiais de Lazer antes e depois de William Harnett*, 2008. Lápis de grafite e aguarela sobre papel, 21x26cm. Coleção privada do autor. William Harnett, *Materials for a Leisure Hour*, 1879. Óleo sobre tela, 38x51,5 cm. Thyssen-Bornemisza, Madrid. Fonte: <http://www.museothyssen.org>.

