



Uma imagem, tantas possibilidades: os avanços e desafios no estudo das caricaturas

Gabriel Ignacio Garcia¹

Recebido em: 27/01/2019

Aceito em: 01/03/2019

RESUMO

As caricaturas são uma das formas de comunicação visual mais populares na contemporaneidade. Desde os escritos de Charles Baudelaire, no século XIX, até as últimas décadas, com os trabalhos mais recentes da nova História Cultural, estudiosos vem se debruçando sobre as caricaturas, refletindo até que ponto essas imagens reproduzem os imaginários e mentalidades de sujeitos e grupos sociais. Amparado em alguns desses estudos, o presente trabalho tem dois propósitos. O primeiro, pensar a historicidade das caricaturas, seus usos e apropriações políticas e sociais. O segundo, efetuar um mapeamento dos principais desafios que esse tipo de linguagem oferece aos historiadores. Esperamos assim, oferecer um panorama sobre as discussões metodológicas que têm sendo feitas acerca desse formato imagético nas ciências humanas.

Palavras-chave: Caricatura. Representações. Metodologia.

An image, so many possibilities: the advances and challenges in the caricature study

ABSTRACT

The caricatures are one of the most popular forms of visual communication in contemporary times. From the writings of Charles Baudelaire in the nineteenth century to the last decades, with the most recent works of the new Cultural History, scholars have been examining the caricatures, reflecting the extent to which these images reproduce the imaginaries and mentalities of subjects and social groups. Based on some of these studies, the present work has two purposes. The first is to think about the historicity of caricatures, their uses and political and social appropriations. The second is to map the main challenges that this type of language offers historians. We hope to provide an overview of the methodological discussions that have been made about this imaging format in the humanities.

Keywords: Caricature. Representations. Methodology.

1 INTRODUÇÃO: A IMPORTÂNCIA DA CULTURA VISUAL

A caricatura não deixará de ser o espelho fiel de nosso tempo de chalaças, de decepções políticas, de macaquices e paradas religiosas, monárquicas ou patrióticas.²

¹ Graduado em História pela Universidade Estadual de Londrina. Mestre em História Social pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina. Durante a graduação e o mestrado desenvolveu pesquisas sobre o papel das caricaturas. Link do Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K8130550T0>. E-mail: gabriel-i-garcia@hotmail.com.



Vivemos em uma realidade permeada pelas imagens nos mais diversos formatos e plataformas. As redes sociais, com destaque para o Facebook, potencializam a instantaneidade de uma comunicação visual baseada em “memes” e *emotions*. Vinculados ao noticiário, na mesma velocidade em que se multiplicam rapidamente nos posts, também se tornam obsoletos e saem de moda. Seriam os “memes” os espelhos de nosso tempo, marcado, assim como o de Philipon, por tantas desilusões políticas? Apenas constatar esse poder que as imagens exercem não é suficiente, é preciso investigar o papel que desempenham, as representações e conteúdos que vinculam, os grupos que delas se servem, afinal, como observou o pesquisador da cultura midiática Douglas Kellner, “são as representações que nos ajudam a constituir uma visão de mundo e de indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida, bem como pensamentos e ações sociopolíticas”.³

Para lidar com essa crescente cultura visual, no meio historiográfico, uma série de avanços teóricos foi feita nas últimas décadas, permitindo que as imagens deixassem de ser usadas como meras ilustrações das pesquisas acadêmicas. Nesse processo, impossível não mencionar a influência de estudiosos da arte, como Erwin Panofsky e seu famoso método iconográfico e iconológico.⁴ Ou ainda, no campo da história, do historiador inglês Peter Burke e sua obra “Testemunha Ocular”.⁵ Contudo, os desafios não cessam, e o estudo meramente descritivo das imagens segue figurando como problema a ser enfrentado. Como veremos, embora nosso objetivo central seja a discussão sobre as metodologias de análise imagética, acreditamos na necessidade de ampliação da nossa concepção do que é o “Visual”, tal como sustentou Ulpiano Bezerra de Menezes:

Assim, a expressão “História Visual” só teria algum sentido se se tratasse não de uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a dimensão visual da sociedade. “Visual” se refere, nessas condições, à sociedade e não às fontes para seu conhecimento — embora seja óbvio que aí se impõe a necessidade de incluir e mesmo eventualmente privilegiar fontes de caráter visual.⁶

Desse modo, caminham, paralelamente, o tratamento diferenciado da fonte (com todas as singularidades iconográficas), e a justaposição com outras tantas fontes imagéticas e

² Charles Philipon, **La Caricature**, 28 de abril de 1831.

³ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, SP: EDUCS, 2001, p. 82.

⁴ PANOFSKYE, Erwin. **Estudos de Iconologia**. Lisboa: Estampa, 1986.

⁵ BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

⁶ MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, p. 28.



textuais, que de modos particulares complementam o cenário histórico que se deseja visualizar. Visa-se assim, abranger os sistemas de comunicação social (produção, circulação e consumo visual); os sistemas de controle, que conferem ostentação ou invisibilidade aos objetos de observação; e por fim, “os instrumentos e técnicas de observação”, com “os modelos e modalidades do ‘olhar’.”⁷

Partindo dessas rápidas pinceladas sobre a “cultura oculocêntrica” em que estamos imersos, e dos desafios propostos pela História Visual, na sequência recuaremos no tempo localizando as principais etapas do surgimento e desenvolvimento das caricaturas, especialmente, a partir dos séculos XVIII e XIX. Através das novas técnicas de impressão, o cotidiano, lugar de lutas e negociações, passou a ser narrado por meio de imagens e textos nas páginas dos panfletos, folhetins e jornais. Além disso, mapearemos os principais elementos gráficos e discursivos que compõe essa linguagem, bem como, sua constituição ideológica, política e social.

2 O DESENVOLVIMENTO DA CARICATURA COMO GÊNERO ARTÍSTICO

Joaquim da Fonseca em seu livro “Caricatura; a imagem gráfica do humor”, propôs um recuo até a Roma Antiga para buscar “manifestações daquela arte ainda balbuciante, que se expressava pela linguagem do grotesco, um dos muitos aspectos da caricatura”.⁸ Tomados os devidos cuidados para não incorrer em anacronismo, algumas imagens romanas, como é o caso de um grafite que retrata um homem de nariz grande e queixo pontudo, com a inscrição em latim “*Rufus est*” (Este é Rufo), possui uma boa semelhança com os traços de tipo caricato moderno. Alguns teóricos recuaram ainda mais, como é o caso de Robert de La Sizeranne que recordou o aspecto simbolista da civilização egípcia, metamorfoseando animais e seres humanos na composição das divindades. Na divisão proposta por ele, essa seria a primeira fase da história da caricatura. O segundo momento, na Renascença, a conceituação em torno da palavra *caricare* teria delineado a sua finalidade. Finalmente, a terceira fase se caracterizaria pelos artistas especializados na elaboração desse tipo imagético.⁹

Passando pela a Idade Média, Fonseca chamou a atenção para a presença de um “espírito caricatural”. Em iluminuras, manuscritos, pórticos e vitrais, mesmo sob o olhar

⁷ Ibidem, p. 30-31.

⁸ FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 43.

⁹ Ibidem, p. 19.



cauteloso e vigilante da Igreja, a sátira encontrou espaço para debochar e criticar, até mesmo, os desvios religiosos. No final do medievo, isso se tornou ainda mais nítido em razão dos movimentos de Reforma e Contra-Reforma, com gravuras contundentes atacando as autoridades religiosas, como o papa Alexandre VI e o reformador Martinho Lutero. No campo da pintura, não há como deixar de mencionar a originalidade do holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), com sua imaginação fantástica expressa em “O jardim das delícias” (entre 1480-1505).¹⁰ Sua ousadia proporcionou representações que até hoje intrigam os historiadores da arte.

Chegando a Modernidade, marcada pela agitação das revoluções e uma acelerada dinâmica social, nos deparamos com um terreno fecundo onde a caricatura pode crescer e amadurecer. Gilberto Maringoni de Oliveira levantou a tese de que a caricatura teve como genitores duas revoluções; a Industrial e a Francesa. Enquanto a primeira ofereceu as novas técnicas de reprodução, a segunda apresentou com novos ideários.¹¹ Marilda L. P. Queluz salientou ainda que, o desenvolvimento urbano e a formação de uma cultura de massa do humor ilustrado (na forma de jornais, revistas, quadrinhos...), propulsionaram o consumo das imagens visuais, que somando-se com outros elementos, culminaram mais tarde na cultura do consumo.¹² Por sua vez, Elias Tomé Saliba, sublinhou esse suporte imagético como uma resposta às novas modalidades de sensibilidade e percepção, impactadas pelas revoluções tecnológicas:

As próprias formas de representação humorística (concisão, brevidade, trucagens, rapidez, reversibilidade de significados, desfamiliarização etc.) se prestavam de servir de recurso típico de representação, dada a sua saliente afinidade com a fragmentação, a velocidade e, em termos humanos, com os deslocamentos de sentido e subsequente alienação: em síntese, a afinidade, dos procedimentos mais comuns à representação humorística com tudo aquilo que – segundo a descrição famosa – “era sólido e se desmanchava no ar”.¹³

Traçando a história do riso e do escárnio, George Minois destacou a liberdade de expressão como um fator catalisador dessa forma de expressão. Na França setecentista, as caricaturas, ou desenhos comentados, serviram-se de elementos populares, temas carnavalescos, e mascaradas, abrangendo um público diverso que incluía artesãos, operários

¹⁰ Ibidem, p. 46-48.

¹¹ OLIVEIRA, Gilberto Maringoni de. **Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da corte à capital federal (1864 - 1910)**. São Paulo: USP, 2006 (Tese de doutorado), p. 17-18.

¹² QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. **Releitura do cotidiano: as estratégias da caricatura**. Curitiba: Anais III Fórum de pesquisa científica em arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005, p. 245.

¹³ SALIBA, Elias Tomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 32.



iletrados e até camponeses ricos. Colocando em cena tipos coletivos ou destruindo ídolos, desempenhava uma função pedagógica, derribatória e carnavalesca.¹⁴ Assinalando o papel político e o alcance junto às camadas populares, o estudioso descreveu a instrumentalização revolucionária da caricatura:

A função essencial da caricatura revolucionária é a dessacralização, o rebaixamento dos antigos valores, dos antigos mestres, dos antigos ídolos: monarquia, nobreza, clero são precipitados numa onda de escatologia e obscenidade. Essa função é claramente definida por uma moção do Clube dos Jacobinos: “Vamos empregar todos os desenhistas para fazer as caricaturas mais desonrosas contra os inimigos dos jacobinos. M. Gorsa ficara encarregado de emprestar o seu gênio burlesco para a execução desse projeto”. Da mesma forma, o comitê de saúde pública pede a David que empregue todos os seus meios e seus talentos para “realizar com muitas gravuras e caricaturas que possam despertar o espírito público e fazê-lo sentir que são atroz e ridículos os inimigos da liberdade e da República”. Segundo o comitê, essa “espécie de escrita falada e colorida serve maravilhosamente aos iletrados”, é uma arma de propaganda eficaz entre os sans-culottes.¹⁵

Não apenas os revolucionários fizeram o uso da caricatura como ferramenta de persuasão, mas também os contra-revolucionários a empregaram de forma cáustica e virulenta.¹⁶ O episódio revolucionário nos serve para pensar o papel paradoxal dessas imagens na sociedade, servindo tanto para atacar e fustigar situações de exploração e injustiça, quanto para se encobrir com “as vestes do moralismo, do puritanismo e até mesmo do conformismo”.¹⁷ Com base em tais acontecimentos, dois pontos merecem a nossa atenção para o entendimento das caricaturas nos séculos XVIII e XIX. O primeiro, a maleabilidade, a fácil apropriação por diferentes grupos na defesa de seus valores e na confrontação de seus inimigos. O segundo, a percepção do seu alcance junto às massas, servindo como um meio de esclarecimento, convencimento e chamamento às causas.

Podemos então localizar entre os séculos XVI e XVII as influências e mudanças que foram determinantes para essa consolidação da caricatura nos séculos seguintes. As novas concepções artísticas advindas com a modernidade questionaram a noção de uma arte voltada para propósitos estritamente religiosos, colocando o ser humano e sua racionalidade em lugar de evidência. O italiano Giuseppe Arcimboldo (1530-1593), com criatividade propôs uma nova forma de retratar, confeccionando a representação de fisionomias humanas a partir da harmonização de livros, verduras, frutas e flores, como no retrato do imperador romano-germânico Rodolfo II (1590). Destacado desenhista, Jacques Callot (1592-1635), denunciou

¹⁴ MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003, p. 468-469.

¹⁵ *Ibidem*, p. 469.

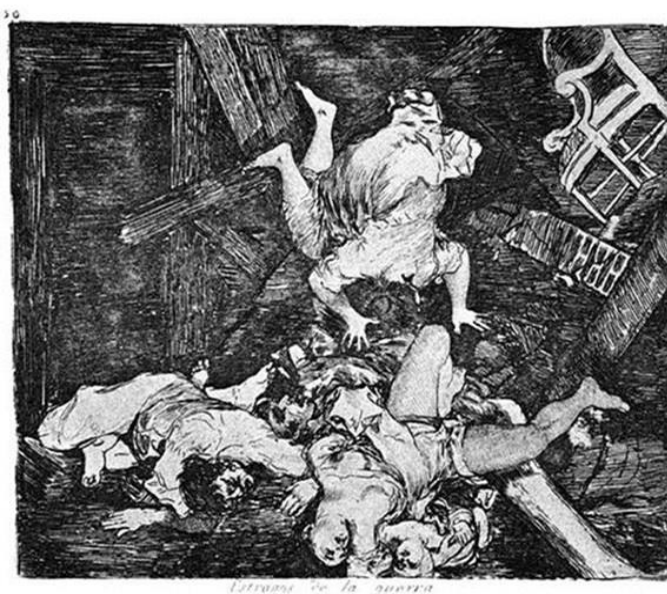
¹⁶ *Ibidem*, p. 470.

¹⁷ FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 19.

os efeitos da guerra dos Trinta Anos em sua série “*Les Grandes Misères de la guerre*” (1633), e não deixou esquecidos os personagens marginalizados e oprimidos de seu tempo, como em “O mendicante” (1622). Esses são apenas dois, entre tantos outros nomes que despontaram ainda no século XV e XVI com uma proposta artística e estética marcada pelo grotesco.¹⁸

No século XVIII, outro grande nome das artes, o espanhol Francisco Goya (1746-1828), impactou a Europa com suas obras que denunciavam as injustiças, matanças, crueldades e obscuridades na natureza humana. Além de se notabilizar por célebres quadros como “A família de Carlos IV” (1801) e “Saturno devorando um filho” (1823), produziu uma quantidade notável de gravuras em água-forte. Uma delas, nomeada “Estragos da guerra” (figura 1), é uma entre 82 ilustrações que integram a série “*Los desastres de la guerra*”. Os horrores, atrocidades e a barbárie da guerra de independência espanhola foram retratados de forma crua. Os corpos despojados de sua dignidade apareceram largados, mutilados, retorcidos e expostos em árvores e locais públicos.

Figuras 1 e 2: Na direita, Goya denunciou a destruição e o caos gerados pela violência da guerra. Corpos e objetos se misturam formando uma composição dramática. Na esquerda, a gravura batizada de “*Asta su Abuelo*”, ridicularizou o militar Manuel Godoy (1767-1851). Buscando legitimar sua posição de prestígio, o duque contratou especialistas para forjar sua árvore genealógica. Mordaz, o artista ilustrou um asno apresentando um livro com as imagens de seus antepassados. Próximo ao livro, a imagem de um equídeo se repete dentro do brasão.¹⁹



¹⁸ Ibidem, p. 24-55.

¹⁹ Imagens disponíveis em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>. Acesso em: 23 dez. 2018.



Obras como essas, nos trouxeram uma “natureza problemática e paradoxal, antinaturalistas, emancipadoras de novos processos artísticos”.²⁰ Vale dizer que uma manifestação artística nunca se isola em determinado contexto, mas dialoga com outras correntes, seja de forma atrativa ou repulsiva. Assim sendo, atentar para os movimentos artísticos, as tendências estéticas e a originalidade de homens como Arcimboldo, Callot e Goya, nos parece uma alternativa segura para a compreensão mais abrangente dos aspectos gráficos da caricatura. A fragmentação vivenciada na arte, a alternativa do grotesco e, depois, da caricatura, ofereceram a possibilidade de representar uma realidade disforme e multifacetada. Os artistas mencionados anteriormente lançaram a base de imagens mais fluidas, com traçados destoantes da padronização imposta pelos cânones das artes clássicas. Além disso, o engajamento político e social foi um combustível extraordinário para a inspiração de alguns desses nomes de vanguarda.

Também no campo das técnicas de impressão algumas mudanças foram o estímulo que a caricatura precisava para romper fronteiras. A invenção dos tipos móveis, em 1450, por Johannes Gutenberg, desencadeou - com intervalos de tempo cada vez mais curtos - novas formas de editar e reproduzir. Em 1797, uma invenção foi determinante para o rumo dos impressos no século XIX, tratava-se da litografia.²¹ Inventada por Aloys Senefelder (1771-1834), possibilitou duas grandes conquistas: a aceleração no processo de impressão dos exemplares²² e o barateamento dos custos. Situado pouco antes da popularização da

²⁰ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Voltolino e as raízes do modernismo**. São Paulo: Marco Zero, 1992, p. 12.

²¹ O termo provém do grego e significa escrever sobre pedra. O processo da elaboração da litografia, mais comumente usado, consistia basicamente no seguinte procedimento: sobre a chamada “pedra de *Kelheim*”, com a ajuda de um lápis gorduroso, o artista fazia o desenho às avessas, feito isso, “a pedra passava por um processo de gravação química, que tinha por objetivo fazer com que a gordura do material utilizado para desenhar penetrasse na pedra, criando uma ‘mancha química’, e dessensibilizando as áreas sem imagem, tornando-as insensíveis à recepção de gordura”. Para que ocorresse essa fixação, eram utilizados ácidos e substâncias específicas, como a goma arábica. O passo seguinte era espalhar uma pequena quantidade de água sobre a pedra, de forma que nas partes não desenhadas com o lápis ocorreria a absorção da água. Logo depois, com a ajuda de uma espécie de rolo, a tinta era espalhada sobre a superfície da pedra e as partes marcadas pela substância gordurosa absorviam. A tintura retida na pedra era posteriormente transferida para o papel, no momento da impressão. VEZZANI, Iriana Nunes. **Uma revista de tipo europeu: educação e civilização na Galeria Illustrada** (Curitiba 1888-1889). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013, p. 125.

²² A oficina litográfica não exigia muita mão de obra. As tarefas eram divididas entre, “[...] ajudantes e aprendizes cuidavam das pedras, polindo-as e dando os banhos químicos de preparação para o desenho ou aplicação da tinta; o desenhista, que muitas vezes também era chamado de litógrafo, se responsabilizava pela criação na pedra; e o impressor operava a prensa. Em alguns casos havia ainda o letrista, prendado na arte de escrever invertido”. REZENDE, Livia Lazzaro. **A circulação de imagens no Brasil oitocentista**. CARDOZO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870 /1960**. São Paulo: COSACNAIFY, 2005, p. 36.



fotografia, esse método foi mencionado pelo crítico literário e filósofo judeu Walter Benjamin, em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”:

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa.²³

O ganho também foi perceptível na qualidade artística das imagens. O uso do creiom litográfico negro à base de gordura derivou em belíssimas ilustrações, ricas em traços, sombreados e acabamentos, de realização mais delongada com técnicas anteriores, como a xilogravura. De acordo com Fonseca²⁴, desenhando diretamente nas matrizes de pedra, sem tanta dependência do gravador, o artista ganhou mais autonomia no processo de produção, imprimindo no resultado final uma “identidade técnica pessoal”.²⁵

Difícil de precisar o instante do seu nascimento, a caricatura tem o exato dia de seu parto “perdido nas noites do tempo”, contudo, foi a partir do século XVII que se encorpou e definiu como gênero artístico.²⁶ E meio ao contexto moderno, de transformações sociais e políticos, melhorias e ampliações nas comunicações, especialmente pelos meios impressos, as imagens galgaram um novo *status*. De raras e onerosas, destinadas aos serviços religiosos e aos interesses de autoridades e grupos abastados, elas se multiplicaram, ganharam novos suportes, dessacralizaram-se e industrializaram-se, promovendo uma crescente literatura ilustrada.²⁷ Popularizando-se, chegaram às mãos humildes e calejadas dos indivíduos das camadas inferiores da sociedade. A caricatura, de manifestação marginal às regras da estética, tornou-se “obra de arte, expressão positiva e rica em sentido”²⁸.

²³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Textos escolhidos**. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas (sem org.). São Paulo: Abril Cultural, 1993, p. 6.

²⁴ FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 34.

²⁵ Segundo Philippe Kaenel, foi no século XIX que a atividade de ilustrador se profissionalizou. Entre 1830 e 1880, os termos “ilustrar”, “ilustração”, “ilustrador” difundiram-se em todas as línguas, revelando uma paulatina especialização na prática de ilustração. KAENEL, Philippe. **Lê métier d’illustrateur (1830-1880)**: Rodolphe Töpffer, J. – J. Grandville, Gustave Doré. Paris: Ed. Messene, 1996, p. 8.

²⁶ SILVEIRA, Mauro César. **A batalha de papel**: a charge como arma de guerra contra o Paraguai. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2009, p. 28.

²⁷ SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A comédia urbana**: de Daumier a Porto-Alegre. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 2003, p. 33.

²⁸ COTRIM, Álvaro. **O Rio na caricatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1965, p. 9.



3 A CARICATURA COMO LINGUAGEM: ASPECTOS GRÁFICOS E DISCURSIVOS

Algo mais do que homens armados de um lápis e tendo como escudo uma folha de cartolina, são, em suma, os caricaturistas, eternos David a enfrentar, com espírito e brava galhardia, os vários e inumeráveis netos de Golias.²⁹

Antes de adentrarmos nas particularidades da caricatura, cabe explicarmos o porquê escolhemos esse conceito em detrimento ao de *charge*. Isso se dá pelo nosso afastamento de definições mais “fechadas”,³⁰ pois entendermos o conceito de caricatura estimando a sua dimensão ideológica, tal como propôs Alberto Gawryszewski:

[...] a caricatura ideológica como: imagem de personagem política, podendo abranger também fato político envolvido na questão proposta na ilustração, com a agressividade como essência. O humor não é seu objetivo final, mas pode existir de forma irônica visando denunciar o caráter do retratado. O uso do grotesco, da zoomorfia, da busca da equivalência com uso de símbolos políticos é uma de suas possibilidades.³¹

Como indica o trecho, o humor não é a finalidade última da caricatura, algumas caricaturas sequer despertam o riso.³² Quando provocado, não se trata de uma mera artimanha para distração, mas um meio para “alertar, denunciar, coibir e levar a reflexão”.³³ Contudo, esse componente exige uma sucinta reflexão acerca do cômico e do riso.

Rir significa muito. Nesse gesto aparentemente simples manifestam-se preconceitos e estereótipos que atravessam gerações. Para a Igreja, especialmente no século XIX, soltar uma gargalhada revelaria os sentimentos humanos mais baixos, manifestando os pecados do homem decaído. Fonte de deformação na expressão humana, tal gesto não seria condizente com a santidade expressa na fisionomia austera dos ícones e imagens cristãs.³⁴ Considerando

²⁹ Ibidem, p. 9.

³⁰ Aqui nos referimos a autores como Camilo Riani, que defendeu a seguinte diferenciação: “Caricatura – desenho humorístico que prioriza a distorção anatômica, geralmente com ênfase no rosto e/ou em partes marcantes/diferenciadas do corpo do retratado, revelando também, implícita ou explicitamente, traços de sua personalidade; Charge – desenho humorístico sobre fato real ocorrido recentemente na política, economia, sociedade, esportes etc. Caracteriza-se pelo aspecto temporal (atual) e crítico”. RIANI, Camilo. **Tá rindo do quê?** (Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba). Piracicaba: UNIMEP, 2002, p. 34.

³¹ GAWRYSZEWSKI, Alberto. **Conceito de caricatura**: não tem graça nenhuma. Domínios da imagem, Londrina, n. 2, p.07-26, maio 2008, p. 24.

³² Paul Gautier chegou a afirmar que a caricatura, apesar de fazer rir com a ajuda do exagero, “é triste por inspiração, é triste no fundo”. Acrescentando ainda que, “longe de ser testemunho de alegria, o próprio exagero caricatural não é senão um meio nas mãos do artista para exprimir o seu rancor. De fato, os caricaturistas são, como todos os autores cômicos, naturalmente inclinados a humores negros”. GAULTIER *apud* LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963, p. 20.

³³ AGOSTINHO, Aucione Torres. **A charge**. São Paulo: ECA/USP, 1993, p. 229.

³⁴ MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003, p. 500.



o potencial do riso, André Breton (1896-1966) chegou a afirmar que, “não há nada que o humor inteligente não possa reduzir a uma gargalhada, ou até mesmo a nada”.³⁵

Charles Baudelaire (1821-1867), intrigado pela relação que o homem mantém com o cômico, fez importantes observações sobre os aspectos culturais do riso em seu escrito “Da essência do riso e, de um modo geral, do Cômico nas Artes Plásticas” (1998). Baudelaire, grande admirador das obras de Honoré Daumier, sentiu-se intrigado por esse estilo artístico:

Na caricatura, bem mais do que nos outros ramos da arte, existem dois tipos de obras preciosas e recomendáveis sob diferentes aspectos e quase contrários. Estas só valem pelo fato que elas representam. [...] Assim como as folhas volantes do jornalismo, elas desaparecem levadas pelo vento incessante que delas trás notícias; mas as outras, e são aquelas das quais quero especialmente me ocupar, contêm um elemento misterioso, durável, eterno, que as recomenda à atenção dos artistas. Coisa curiosa e verdadeiramente digna de atenção a introdução desse elemento inapreensível do belo até nas obras destinadas a representar ao homem sua própria feiúra moral e física! E, coisa não menos misteriosa, esse espetáculo lamentável excita nele uma hilaridade imortal e incorrigível³⁶.

O escritor parisiense estabeleceu uma relação entre a miséria humana e riso, anotando que, “o riso e as lágrimas não podem se fazer ver no paraíso de delícias. Eles são igualmente os filhos da aflição, e surgiram porque faltava, ao corpo de homem enervado, força para contê-los”.³⁷ Longe de condenar o riso, o poeta partiu dessa reflexão teológica para realçar a humanidade manifestada no humor. Ao pensar a “hilaridade imortal e incorrigível” própria do ser humano, torna-se necessário percebê-la como uma construção cultural, muitas vezes, com características específicas que mudam de uma sociedade para outra. Isso adquire ainda mais significado quando pensando num contexto de formação dos estados nacionais, onde “cada imaginação, da mesma forma que produz a sua narrativa, produz também sua peculiar representação humorística; cada uma forma suas peculiares línguas e falas cômicas [...]”.³⁸

Sigmund Freud (1856-1939) desbravando o inconsciente humano pensou o humor em pelos menos dois de seus textos. Sua ênfase no chiste demonstrou o humor como um meio de extravasamento para os instintos e sentimentos reprimidos cotidianamente. Manifestação do “triunfo do narcisismo”, o humor seria uma forma de libertação do homem e obtenção de prazer, ao insistir que “não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo”.³⁹

³⁵ Ibidem, p. 485.

³⁶ BOUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Plínio Augusto Coelho (org. e trad.). São Paulo: Imaginário, 1998, p. 9-10.

³⁷ Ibidem, p. 12.

³⁸ SALIBA, Elias Tomé. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 31.

³⁹ FREUD, Sigmund. **Sobre o narcisismo**: uma introdução (1914). In: Edição Standart das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 190.



Outro francês, Henri Bergson (1859-1941), se lançou no desafio de pensar o papel ocupado pelo cômico. Na tentativa de conceituar a comicidade, o estudioso frisou a relação estabelecida entre vida social, cômico e os imaginários. Questionou Bergson, “[...] acaso a fantasia cômica não nos informará sobre os processos de trabalho da imaginação humana, e mais particularmente da imaginação social, coletiva e popular?”⁴⁰ De fato, como observou recentemente Guimarães, “é a interação social que confere uma existência social e sensorial aos sentidos e valores, fazendo-os atuar efetivamente”⁴¹. Nessa linha de pensamento, o riso, envolto em seu ambiente natural expressa funções sociais:

O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de gesto social. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilância e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social.⁴²

Como vemos, bem antes de cair nas graças dos historiadores, o humor visual já era objeto de estudos em outros campos das ciências humanas e sociais. Um exemplo brasileiro de renome, Herman Lima (1897-1981), memorialista e crítico de arte cearense, ainda no começo da década de 1960, com seus quatro volumes de “A história da caricatura no Brasil”, já alertava a importância que as caricaturas viriam a ter para a História:

Certo, não é necessário, por evidente, encarecer a importância da caricatura, como divulgadora dos acontecimentos contemporâneos, a tal ponto que a História tanta vez se verá forçada a recorrer a uma expressão do grotesco intencional numa charge do passado, para a exata compreensão dos homens e das coisas do seu tempo, dando sê-lhe, assim, o mesmo apreço que a um palimpsesto ou a um códice [...]⁴³

Em meio à diversificação de métodos e abordagens vivida pela historiografia nas últimas décadas, pesquisadores de diversas regiões vêm demonstrando os múltiplos papéis desempenhados por caricaturas, quadrinhos, charges e *cartoons*. Na conjuntura internacional, Peter Burke, um dos teóricos expoentes do estudo iconográfico, rebateu os historiadores que se servem das fontes imagéticas apenas como forma de ilustração de suas teses e chegou a afirmar que, as imagens, “constituem-se no melhor guia para o poder de representações

⁴⁰ BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 11-12.

⁴¹ GUIMARÃES, M. (2007). **Vendo o passado**: representação e escrita da história. Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material, 15(2).

⁴² Ibidem, p. 14-15.

⁴³ LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 6.



visuais da vida religiosa e política de culturas passadas”.⁴⁴ Motivados por essa fala, seguimos agora, com as problemáticas e aspectos metodológicos que balizam estudos desse gênero.

Segundo o professor Rozinaldo Antônio Miami,⁴⁵ a palavra caricatura provém da expressão italiana “*caricare*”.⁴⁶ Uma busca no dicionário virtual *Treccani.it* nos oferece uma extensa definição, dela, selecionamos um pequeno trecho; “1. a. Colocar em um veículo ou em um animal, uma pessoa, um fardo para carregar. [...] b. Alterar, colocar em caricatura, retratar uma pessoa reproduzindo com exagero deliberado suas características”.⁴⁷ A partir dessa noção, que enfoca a representação “carregada” de alguém, iniciaremos a análise dos aspectos estéticos e gráficos que arranjam a caricatura.

Recorrendo novamente a Minois, selecionamos sua análise acerca do impacto da caricatura na virada do século XVIII para o XIX, tendo como base as representações de Napoleão Bonaparte. O tipo físico do imperador despertou a sanha dos humoristas que elaboraram uma série de imagens satirizando-o. Consequentemente, não tardou para que o governo francês recrudescesse a censura.⁴⁸ Outro exemplo, em 1833, Honoré Daumier (1808-1879) conhecido como o Michelangelo da caricatura, na pioneira *La caricature*, representou o rosto do monarca Luís Felipe se transformando gradativamente em uma pera. Em outra, mostrou o rei da França sentado em seu trono com a cabeça deformada, aos moldes de Gargantua, o personagem de François Rabelais. Insatisfeito com a relação corrupta entre o soberano e a burguesia, Daumier mostrou Luís Felipe alimentando-se com sacos de ouro, enquanto defecava nomeações e condecorações. As sátiras extravagantes custaram-lhe seis meses de prisão em Sainte-Pelagie e o pagamento de multas. Como se não bastasse, em setembro de 1835 leis mais severas com relação à imprensa foram votadas, resultando em mais censura oficial.⁴⁹ Os dois casos, de Napoleão e Luís Felipe, ajudam a refletir sobre a

⁴⁴ BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004, p. 17.

⁴⁵ MIANI, Rozinaldo Antonio. **Charge**: uma prática discursiva. São Paulo: 9ª Arte, v. 1, n. 1, p. 37-48, 1º semestre/2012.

⁴⁶ Conforme Cotrim, o termo teve sua origem no século XVII. Em 1646, Monsenhor Giovanni Antonio Massini, sob o pseudônimo de Mossini, no seu “Trattato”, empregou o termo ao comentar oitenta desenhos que abordavam tipos populares da Bolonha. Os desenhos tinham a autoria de Agostino Carrache e foram gravados por Guillain. COTRIM, Álvaro. **O Rio na caricatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1965, p. 8.

⁴⁷ “1. a. *Mettere sopra un veicolo, o addosso a un animale, a una persona, un peso da trasportare. [...] b. Alterare, mettere in caricatura, ritrarre una persona riproducendone con voluta esagerazione i tratti caratteristici.*” Disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/caricare/>. Acesso em 21 dez. 2018.

⁴⁸ MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003, p. 471.

⁴⁹ FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 69.



conotação subversiva que a caricatura pode adquirir ao parodiar os detentores do poder.⁵⁰ Portanto, mais do que a habilidade de tornar burlescas algumas fisionomias, o talento artístico de um mestre nesse tipo de imagem vai além, como exaltou Lago:

A missão dos caricaturistas é alguma coisa de mais alto e decisivo do que refletir aspectos ridículos ou obter assombrosas semelhanças fisionômicas com a maior graça e simplificação possíveis [...] isso não seria bastante para a verdadeira importância da caricatura. Arte, isso, tão sutil e objetiva, reflete os momentos contemporâneos com uma exatidão, com um instinto heróico e uma consciência instintiva da vida futura que, a seu lado, qualquer das belas-artes se amesquinham, e a literatura se confessa envergonhada de seus artifícios retóricos.⁵¹

Sabemos que nenhuma imagem apresenta-se como retrato objetivo da realidade, mas sim, como fruto dos recortes, interpretações e subjetividades de seus produtores. O mais interessante, no caso caricatura, é a perspicácia de seus idealizadores. Atentos ao seu ambiente social, esses artistas desenvolvem sua percepção para as minúcias do cotidiano. Segundo escreveu Herman Lima, “não é a caricatura que torna os homens ridículos, eles é que são ridículos por si mesmos, e quando o são, não há força que os livre disso”.⁵² Como pontuou Cotrim, entre as principais habilidades do caricaturista estaria o poder de observação, a atenção às atitudes psicológicas e a memória privilegiada.⁵³

Outra problemática extremamente relevante é a intrincada rede das relações estabelecidas entre o autor e seus receptores. Ambos, enunciador e enunciatário, estabelecem uma cumplicidade cotidiana, formando opiniões, gerando estranhamento ou familiaridade, como notou Marilda Lopes Pinheiro Queluz:

A caricatura, pela rapidez, pelo exagero dos traços e pela síntese formal, alarga os pontos de vista, propõe relações diferentes para algo que todos conheciam aparentemente, todos teoricamente já sabiam. Assim, ela acaba por deslocar o leitor mediante a identificação ou estranhamento para, então abrir a possibilidade para outras realidades, alteradas, reelaboradas. Revela o absurdo na familiar e a familiaridade do que nos é estranho, mostrando além da imagem, além do alvo que pretende atingir. Torna expostos muitos julgamentos, mas de forma democrática, abrindo espaço para a decisão do leitor. Ela é formadora de opinião, mas em co-autoria, ou melhor depende de uma relação de compromisso do leitor com a realidade, do estabelecimento de uma cumplicidade cotidiana, estando autor/leitor inseridos num mesmo contexto, numa experiência cultural comum.⁵⁴

⁵⁰ O caricaturista Álvaro Cotrim enxergou que o “germe inicial” da caricatura estaria na habilidade humana em imitar e parodiar a si mesmo e aos outros. Isso se manifestaria, através dos tempos, por múltiplos instrumentos e elementos. COTRIM, Álvaro. **O Rio na caricatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1965, p. 7.

⁵¹ LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963, p. 15.

⁵² *Ibidem*, p. 15.

⁵³ COTRIM, Álvaro. **O Rio na caricatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1965, p. 11.

⁵⁴ QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. **Releitura do cotidiano**: as estratégias da caricatura. Curitiba: Anais III Fórum de pesquisa científica em arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005, p. 241.



Pensando o aspecto temporal, ou, os “momentos contemporâneos”, como vimos na passagem de Lago acima, as caricaturas se inscrevem como portadoras de tramas, linguagens e eventos. Frutos de complexos aparatos mentais, espacialmente e culturalmente localizados, “a representação humorística é uma epifania da emoção”, que “se dilui na vida cotidiana e só de vez em quando brilha e ilumina, como um intervalo de riso e de alegria na rotina dos ritmos repetitivos e diários”⁵⁵. Essa diluição da imagem pelos espaços e ao longo do tempo, pode também permitir que ela assuma novos papéis, ressemantize-se e produza novos efeitos⁵⁶.

Nessa pluralidade de polifonias, intertextualidades e sugestões, as imagens nos fazem visualizar a realidade como “um plano multifacetado, no qual aprendemos a pensar o “Eu” e o Outro, num processo interativo”.⁵⁷ O elemento humorístico, entendido como uma espécie de vínculo, ainda que em situações de confronto, permite relevar as características e facetas dos agentes envolvidos. Portanto, o estudo das formações identitárias e das relações de alteridade tem muito a ganhar, quando encontra na caricatura um caminho de “incursão no procedimento moral, físico e mental dos caricaturados”.⁵⁸

Se, o historiador, como afirmava Marc Bloch em “Apologia da história”, tem na “carne humana” a sua “caça”, o seu objeto de estudo,⁵⁹ estamos então frente a uma grande fonte no estudo de sensibilidades e comportamentos, silêncios e discursos do homem contemporâneo. Nessa empreitada, o perigo reside quando, pautados em conceitos e ou interpretações anacrônicas, aferimos uma leitura errada dos signos e símbolos que as caricaturas comportam. Como previne Alcione T. Agostinho, os signos,

[...] colocados como expressões de ‘uma verdade’, querem fazer-se passar por sinônimos de ‘toda a verdade’. Nessa medida, não é difícil depreender que o discurso persuasivo se dota de recursos retóricos objetivando o fim último de convencer ou alterar atitudes e comportamentos já estabelecidos. Isso nos leva a deduzir que o discurso persuasivo é sempre expressão de um discurso institucional. As instituições falam através dos signos fechados, monossêmicos, dos discursos de convencimento [...] A charge dirige-se à ação do indivíduo dentro do social e, como consequência, necessita de vários elementos gráficos para se materializar, tais como: cenário, espaço, perspectiva, movimento, onomatopeias e, às vezes, texto verbal para completar a ação ou para dar voz aos personagens.⁶⁰

⁵⁵ SALIBA, Elias Tomé. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 29.

⁵⁶ MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, p. 29.

⁵⁷ *Ibidem* p. 38.

⁵⁸ COTRIM, Álvaro. **O Rio na caricatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1965, p. 10.

⁵⁹ BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

⁶⁰ AGOSTINHO, Alcione Torres. **A charge**. São Paulo: ECA/USP, 1993. Tese (Doutorado em comunicação), p. 228.



Como comentamos na introdução desse artigo, a intertextualidade se apresenta com uma das ferramentas mais valorizadas pela História Visual. E são justamente as caricaturas excelentes fontes para esse exercício, afinal, boa parte delas está inserida em jornais, folhetos e revistas. Sendo assim, é imprescindível pensar nas possíveis relações que a caricatura estabelece com essa diversidade textual a sua volta. Nesse vínculo de complementaridade entre a imagem e o texto,

A fala do retratado torna-se mais um elemento de sua expressão e pode ajudar a acentuar as características de seu caráter, como seus pensamentos, impossíveis de serem explicitados pela forma visual. As legendas também ampliam os recursos de disjunção, que são características da técnica da caricatura. Não só ampliam as disjunções entre o retratado e ele mesmo, entre o que ele mostra e o que ele fala. Elas ampliam as relações entre personagens pelos diálogos e aliam à caricatura os recursos do dito espirituoso, do chiste, do gracejo verbal em múltiplas combinações com a imagem.⁶¹

No transcorrer do tempo, uma série de aproximações e distanciamentos marcou a relação entre os suportes imagéticos e textuais. Manoel Luiz Salgado Guimarães avaliou a tensão entre o escrito e a imagem, dando como exemplo o Cristianismo onde, “o papel das imagens, anteriormente percebidas exclusivamente como fonte do erro e do pecado, passam a ser vistas como impulsionadoras da recordação e, por esse caminho, poderiam estimular o pensar e o aproximar-se das forças incorpóreas, mais próximas à verdade da fé cristã.”⁶² Por sua vez, Paulo Knauss, recordou que as antigas formas de escrita, como os hieróglifos, favoreceram um estilo de narrativa extremamente visual. E ainda, lembrou que na própria dinâmica do pensamento, a prática de leitura desenvolve-se em função de imagens que vão sendo resgatadas pela memória ou fabricadas pela imaginação. Sendo assim, embora nosso foco esteja voltado para as caricaturas, devemos considerar que “sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza - verbal escrito, oral ou visual”.⁶³

Na linguagem caricatural, assim como em outras linguagens imagéticas, encontramos um canal catalisador de ideologias e sensibilidades, em que “a imagem possui uma função epistêmica, de dar a conhecer algo, uma função simbólica, de dar acesso a um significado, e

⁶¹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Voltolino e as raízes do modernismo**. São Paulo: Marco Zero, 1992, p. 23-24.

⁶² GUIMARÃES, M. (2007). **Vendo o passado**: representação e escrita da história. Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material, 15(2), p. 20.

⁶³ KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens**: arte e cultura visual. ARTCULTURA, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006, p. 100.



uma estética, de produzir sensações e emoções no espectador”.⁶⁴ O humor, instrumentalizado pelos artistas, se apresenta como tribuna⁶⁵ para proposição de novas ideias, ou a reafirmação de velhos valores. Em vistas disso, além de adeptos, essas imagens podem despertar inimigos, como vimos anteriormente com a repressão sofrida por H. Daumier. Atento a isso, Fonseca caracterizou a caricatura como uma arma incisiva:

Arma ferina e terrorista, a caricatura tem sido, através da história, voz contundente e impiedosa que, mesmo sob as condições severas de censura, usando a linguagem metafórica, subversiva e velada da ironia, da sátira do sarcasmo e do trocadilho, denuncia e reivindica o sofrimento dos oprimidos. A caricatura é, portanto, arma aguçada que o povo aplaude ao ver ridicularizadas nelas a força, o despotismo, o autoritarismo, a intolerância e a injustiça.⁶⁶

A ironia, recurso mencionado acima, merece uma atenção especial. Em alguns casos, sutil, disfarçada atrás de uma palavra. Em outros, escrachada. Seu uso foi exaltado pelo humorista e escritor Millôr Fernandes (1923-2012), qualificando-a como o último refúgio do oprimido. Enquanto a poetisa portuguesa Florbela Espanca (1894-1930) a assinalou como a mais perfeita expressão do pensamento. Finalmente, cabe perguntar; até que ponto somos capazes de captar a ironia presente nos escritos e imagens? Novamente, batendo na tecla da intertextualidade, devemos estar atentos a todos os documentos com os quais a caricatura conecta-se, bem como, os enunciados e sinalizações artísticas que compõe o discurso caricato⁶⁷.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por sim, resumidamente, o desafio divide-se em pensar a historicidade da caricatura enquanto um gênero visual que responde a demandas sociais, políticas e culturais. Imagem que narra e, ao mesmo tempo, contém a história. E, considerando que o “olhar precisa ser preparado para ver e analisar as imagens”,⁶⁸ carecemos treinar certas “competências visuais”

⁶⁴ PASAVENTO, Sandra. **Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades**. Disponível em: <https://nuevomundo.revues.org/229#ftn1>. Acesso em: 9 dez. 2018, p. 53.

⁶⁵ Francis Grose se serviu da comparação da caricatura a um tribunal. Segundo ele, a pintura satírica, dom perigoso e temido, teria capacidade de se vingar da virtude e da dignidade ultrajadas, “apontando os culpados ao público, único tribunal a que eles não podem fugir; ou fazendo tremer à simples ideia de ver suas loucuras, seus vícios, expostos à ponta acerada do ridículo”. GROSE *apud* LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963, p. 5.

⁶⁶ FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 12.

⁶⁷ BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996, p. 105.

⁶⁸ Apoiando-se no mito grego de Édipo rei, que mesmo dotado da visão não conseguiu ver a evidência dos fatos a sua volta, Knauss, articulou a “capacidade de ver e o ato de enxergar”. Para ele, “desnaturalizando” o sentido da visão, “trata-se de definir o olhar como pensamento e fazer dele matéria do conhecimento histórico”.



para localizar nas fontes o “jogo complexo entre visualidade, aparatos, instituições, discursos, corpos e figuração”⁶⁹.

No decorrer do artigo, bebendo em diferentes fontes das humanidades, procuramos mapear as principais discussões em torno das caricaturas, pensando os marcos do seu desenvolvimento, seus múltiplos usos, discursos e silêncios. Em tempos de comunicação hegemonicamente visual, esperamos que essa pequena resenha tenha oferecido um panorama dos avanços e lacunas teóricas nesse campo de estudos. Um campo em expansão, que atraiu a atenção de tantos pesquisadores nas últimas décadas.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Aucione Torres. **A charge**. São Paulo: ECA/USP, 1993 (Tese de Doutorado em comunicação).

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Voltolino e as raízes do modernismo**. São Paulo: Marco Zero, 1992.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: **Textos escolhidos**. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas (sem org.). São Paulo: Abril Cultural, 1993.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Plínio Augusto Coelho (org. e trad.). São Paulo: Imaginário, 1998.

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

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

COTRIM, Álvaro. **O Rio na caricatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1965.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual**. ARTCULTURA, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

⁶⁹ Ibidem, p. 115.



FREUD, Sigmund. **Sobre o narcisismo**: uma introdução (1914). In: Edição Standart das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 85-119.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. **Conceito de caricatura**: não tem graça nenhuma. Domínios da imagem, Londrina, n. 2, p. 7-26, maio, 2008.

GUIMARÃES, M. (2007). *Vendo o passado*: representação e escrita da história. **Anais Do Museu Paulista**: História e cultura material, v.15. n.2. p. 11-30. jul- dez. 2007.

KAENEL, Philippe. **Lê métier d'illustrateur (1830-1880)**: Rodolphe Töpffer, J. – J. Grandville, Gustave Doré. Paris: Ed. Messene, 1996.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, SP: EDUCS, 2001.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens**: arte e cultura visual. **ARTCULTURA**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, p. 28.

MIANI, Rozinaldo Antonio. **Charge**: uma prática discursiva. São Paulo: 9ª Arte, v. 1, n. 1, p. 37-48, 1º semestre/2012.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

OLIVEIRA, Gilberto Maringoni de. **Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da corte à capital federal (1864 - 1910)**. (Tese de doutorado). São Paulo: USP, 2006.

PANOFSKYE, Erwin. **Estudos de Iconologia**. Lisboa: Estampa, 1986.

PASAVENTO, Sandra. **Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades**. Disponível em: <https://nuevomundo.revues.org/229#ftn1>. Acesso em: 2 dez. 2018.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. *Releitura do cotidiano*: as estratégias da caricatura. Curitiba: **Anais III Fórum de pesquisa científica em arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005.

RIANI, Camilo. **Tá rindo do quê?** (Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba). Piracicaba: UNIMEP, 2002.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A comédia urbana**: de Daumier a Porto-Alegre. São Paulo: Fundação Álvares Penteadó, 2003.

SALIBA, Elias Tomé. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia das Letras, 2002.



SILVEIRA, Mauro César. **A batalha de papel**: a charge como arma de guerra contra o Paraguai. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2009.