

6.

Conclusão

A associação da caricatura à modernidade não se restringe à definição desta que deu Baudelaire, mas recua ainda ao momento em que a técnica artística emerge dentro da pintura, como afirmou Gombrich, em fins do século XVII. O argumento do historiador da arte permite o enlace da caricatura a este outro momento decisivo para a concepção da modernidade.

O célebre debate intitulado *Querelle des Anciens et des Modernes*, travado na Academia Francesa naquele momento, polarizou os “modernos” Charles Perrault e Bernard de Fontenelle, e os “antigos”, representados por Nicolas Boileau. Os modernos reivindicavam que “reconhecer o legado dos antigos implicava em reconhecer a existência de um efeito cumulativo do qual resultariam serem os modernos mais experientes e, em conseqüência, poderem ser considerados os verdadeiros antigos.”¹ Ao final da “batalha” entre os letrados, Perrault e Boileau convergem quanto à admissão da existência de um conceito de “belo relativo” que pudesse ser aceito junto ao conceito tradicional da beleza universal. A conciliação teve importantes conseqüências para a compreensão da própria história, uma vez que abria caminho para a percepção de que cada época deveria ser julgada a partir de sua própria especificidade:

“Nesta perspectiva, o que distinguiu o século XVII e marcou sua diferença em relação a períodos anteriores, foi o fato de ser iluminado pela ‘razão esclarecida’. Como seus antecessores, os humanistas renascentistas, os acadêmicos franceses mantiveram a metáfora da luz para representar o saber, mas agora não mais em relação ao divino, pois a *razão* ocupou o seu lugar.”²

Do modo como explicam Gombrich e Kris no seu primeiro ensaio, a caricatura podia ser entendida, por um lado, como integrada à percepção relativizada da beleza nos termos descritos acima. Por outro lado, pode-se considerá-la como representação moderna por sua associação ao momento em que se verifica a perda da religião como valor cultural da transcendência na história do

¹ Berenice Cavalcante. De certezas, possibilidades, dúvida e plausibilidade: a racionalidade moderna. In CAVALCANTE. B. Modernas tradições: percursos da cultura ocidental (Séculos XV-XVII), p 77-78.

Ocidente. “A secularização do Estado como uma emancipação e conquista humana, é, do ponto de vista weberiano, um dado da modernidade”³ que acompanha o processo essencialmente religioso de “desencantamento do mundo”, como o designou Weber.

Dito de outro modo, para Hogarth, a caricatura se apresentara como experiência *iluminadora* nos termos aqui brevemente indicados. Porém, mais do que isso, apresentara-se como uma técnica artística intrinsecamente definida pela modernidade, seja para mostrar um belo relativo ao seu próprio tempo, seja do ponto de vista das condições seculares em que se desenvolveu.

Considerada dessa maneira, a caricatura mostra sua força como gênero discursivo moderno e potencialmente transformador, pois emerge de um movimento de duplo rompimento: com o modelo religioso de concepção do mundo e com o modelo idealizado e imutável de beleza. A aparição problemática da caricatura na obra hogarthiana é, para nós, um indicador de que o gênero se desenvolvera sob o signo da tensão que marcava as delimitações da produção ficcional – e, dentro dela, elementos como o grotesco ou cômico – em relação ao discurso associado à verdade, especialmente o discurso da História. A caricatura insere-se, assim, de modo provocativo, num contexto em que ainda vigorava a exigência de subordinação do poético e do ficcional ao princípio da realidade, o qual estava vinculado à História como gênero narrativo.

Por essa razão, procurou-se verificar de que modo a técnica do exagero e da deformação comportava-se em relação aos modelos prescritos pela tradição. Ao ligar-se à gênese do moderno romance, pela via definida por Hogarth e Fielding, o caricatural constituía-se uma ameaça, pois desviava do propósito iluminado e racional sob o qual os *modern moral subjects* foram concebidos pelo pintor inglês: como um discurso moralizante, útil e realista, destinado a corrigir a sociedade humana e, ainda que pelo caminho satírico, destinado a fixar uma possibilidade de felicidade futura.

Ao realizar seu projeto artístico, Hogarth entretanto, viu-se constantemente instado a diferenciar-se da caricatura, pois sua ênfase no fisionômico conduzia o público, muitas vezes, menos à familiaridade que ao estranhamento em relação

² Ibid., p. 79.

³ Cf. PIERUCCI, A. F. Secularização em Max Weber Da contemporânea serventia de voltarmos a *acessar* aquele velho sentido. In Revista brasileira de ciências sociais. 1998, vol. 13, nº 37, versão eletrônica.

aos seus *characters*. A definição negativa da caricatura, motivada pela associação indesejada de suas gravuras ao burlesco e monstruoso, portanto ao campo do fabuloso e inverossímil, foi uma comprovação do potencial expressivo e transformador que esse gênero moderno iria, de fato, confirmar.

Não só isso, entretanto, demonstrou a investigação sobre a obra de Hogarth. Já ali, na primeira metade do século XVIII, a possibilidade de junção entre temas altos e baixos, do grande estilo aos gêneros pictóricos tidos como menores, foi experimentada e não com o intuito de criar uma narrativa secundária ou marginal. Ao contrário, o pintor inglês pretendeu que sua produção fosse assimilada como uma arte legítima, entre outras manifestações já estabelecidas.

Ao redefinir as condições em que a adequação artística deveria se fixar, como já afirmamos, Hogarth abriu caminho para uma flexibilização do repertório plástico-literário aceito socialmente. Não que o artista rompesse com as regras do decoro, mas, a partir da sua experiência, novos temas e motivos entraram na cena artística, permitindo uma renovação do entendimento das categorias morais e estéticas válidas para a representação.

A incorporação dos temas cotidianos e vulgares por Hogarth indica um modo provocativo de integrar o imaginado e o real, expresso na sua inovação artística. Embora inexistentes, os *characters* hogarthianos estavam referidos a personagens e episódios reais e exigiam do observador um engajamento – pelo jogo de reconhecimento e de decifração das imagens – inédito. Assim, o pintor habilitara-se a falar do real sem abrir mão do ficcional. O movimento não se faz, entretanto, livremente. O necessário indiciamento à História, comprovado pela adesão ao realismo, o comprova.

Por outro lado, a narrativa plástico-literária de Hogarth renova as possibilidades de comprometimento entre o moral e o estético, mostrando que o ridículo e a afetação eram os grandes males a que toda a sociedade estava sujeita, podendo se manifestar em qualquer de suas camadas. Nobres ou burgueses, homens e mulheres do povo, prelados, magistrados: todos estavam igualmente submetidos ao crivo satírico das *moral scenes*. Uma visão não idealizada da sociedade traduzia-se numa forma de representação arrojada, temática e visualmente.

Ao deixar de ser vista como uma ameaça ao modelo real caricaturado, a deformação artística pôde ser admitida na arte, como afirmara Gombrich: a

caricatura encontrou na experiência fisionômica empreendida por Hogarth um momento decisivo, ligando-se também a uma nova possibilidade de relação entre o fictício e o real.

No contexto histórico de Baudelaire, não se coloca mais – pelo menos de forma evidente – o problema da magia, embora tivesse sido enfatizada a remota origem religiosa da representação deformada, feia, fabulosa. Na reflexão que o poeta constrói sobre o gênero, retoma-se, sim, o fundo mítico em que agora se ancoraria a experiência da caricatura, pela via do “riso satânico”, como produto do homem decaído.

Embora haja um abismo evidente entre o momento histórico de Hogarth e o de Baudelaire, existem algumas aproximações possíveis. A escolha baudelaيرية de teorizar o cômico a partir do mito cristão nos sugere que a caricatura, na sua manifestação artística, podia preencher uma função socializadora, que parecia perdida para as representações sociais e poéticas da burguesia capitalista do século XIX. Seguimos aqui o encaminhamento de Costa Lima quanto à dificuldade enfrentada pela supressão de uma orientação religiosa nas representações, que viam-se, assim, inibidas no seu papel de “cobrir o espaço social com uma rede simbólica integradora.”⁴ Como se tentou realçar, Baudelaire fora sensível a tal condição, que teve relevo na sua compreensão única da modernidade.

Nesse contexto, a caricatura fora valorizada pelo poeta, pois não se ligava à poética trivializada e sentimental aceita pela burguesia, nem se manifestava como negação radical da realidade. O modo como Baudelaire descreve e examina a caricatura, vinculando-a – mesmo que ironicamente – a uma origem religiosa, dota-a de uma competência especial como discurso revelador da verdade e denunciador dos segredos encobertos sob a hipocrisia social. A experiência do cômico levava, então, a uma autoconsciência do homem quanto à sua condição humana e terrena.

A emancipação do mágico e do religioso ligava a caricatura ao mundo secularizado, onde essa forma de representação exerceu sua especial capacidade de comunicar conteúdos éticos. Aprofundando esse percurso, primeiramente encontramos em Hogarth o moralista definido por Karl Bohrer: o pintor inglês teria colocado “numa ordem lógica um sistema já existente de proposições morais

e, ao fazer isso, brilharia como filósofo.”⁵ O entendimento hogarthiano sobre o cômico estava então limitado a um objetivo evidentemente moralizante, o qual, como dissemos, orientava-se por uma perspectiva de felicidade futura, situada na posteridade.

Seguindo novamente os termos de Bohrer sobre a fundamentação do nexo entre estética e ética,⁶ foi possível pensar, num segundo momento, em Baudelaire como um “teórico da ética”, para o qual as experiências estética e ética formaram uma vivência simultânea. É o que se lê em Baudelaire quando este identifica a caricatura à noção do belo moral. Lembrando o elogio baudelairiano à bonomia e à solidariedade quanto à dor moral como sinais da qualidade do artista moderno, as palavras de Bohrer passam a ter um maior significado, pois descrevem a vivência ética e estética como “um fenômeno percebido que tem como característica uma *bondade transcendente*. A diferença reside apenas na contraposição entre imediato e mediato, entre caráter súbito e reflexão. A vivência estética é imediata, e a ética é mediata.”⁷

Essa descrição também lembra os termos das definições do cômico significativo e do cômico absoluto, remetendo ao entendimento baudelairiano sobre o alcance do caricatural como uma experiência crítica e artística. Na caricatura, o campo moral substituiu, pelo menos no que diz respeito a uma unidade de referências, às vezes somente sonhada, a possibilidade de uma integração entre os indivíduos da sociedade.

Do ponto de vista formal e ficcional, a importância da assimilação dos temas “altos e baixos” fora prefigurada em Hogarth e retorna, já dentro do que se definira como uma estética caricatural, a partir da reflexão baudelairiana. Também nos dois momentos, à luz das idéias de Gombrich sobre o princípio da equivalência – onde sobressai o que o historiador inglês chamou percepção fisionômica – o experimento da caricatura levou à ampliação das possibilidades artísticas e ficcionais, estabelecendo a importância do efeito da representação sobre o observador e destacando o seu papel de suplementador de significados. A caricatura estava, assim, também intimamente ligada a uma possibilidade de

⁴ COSTA LIMA, L. Mimesis e modernidade, p. 107.

⁵ BOHRER, K.H. “O ético no estético”. In *Revista Filosofia Política*, p. 13.

⁶ estabelecida pelo escritor Robert Musil

⁷ BOHRER, K.H. “O ético no estético”. In *Revista Filosofia Política*, p. 13.

representação estética emancipada da imitação, sem, contudo, desligar-se da realidade que a motiva.

Sem romper seu percurso singular dentro da tradição moderna, a caricatura renova-se com a própria revisão do conceito de modernidade por Baudelaire, fixando-se como um discurso eloqüente, ao mesmo tempo político, artístico e social. Como já reconhecera Gombrich, a caricatura abriria caminho ao Expressionismo. Argan, por seu turno, enfatiza o mesmo ponto, reconhecendo nesse movimento a continuidade de uma arte engajada, “que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica”⁸, e não evadir-se dela.

Sem significar um rebaixamento do plano estético ao puramente significativo, para lembrar a categoria baudelairiana, nem um desligamento do mundo, essa arte afirma a realidade como o fundamento da criação.

⁸ ARGAN, G. C. Arte Moderna, p. 227.