

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Biociências / Campus de Rio Claro
Programa de Pós-Graduação em Educação
Linguagem-Experiência-Memória-Formação

CARICATAS

ARTE-ROSTO-HUMOR-EXPERIÊNCIA

Defesa de Tese / Doutorado
Camilo Floriano Riani Costa
Orientador: Prof. Dr. César Donizeti Pereira Leite

Rio Claro (SP), 2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Biociências
Campus de Rio Claro

Programa de Pós-Graduação em Educação

Linguagem-Experiência-Memória-Formação

Defesa de Tese / Doutorado

Camilo Floriano Riani Costa
Orientador: Prof. Dr. César Donizetti Pereira Leite

Banca Examinadora:
Prof. Dr. César Donizetti Pereira Leite (Orientador)
Prof. Dr. Alexandre Filordi de Carvalho/Unifesp-São Paulo
Prof. Dr. Silvio Gallo/Unicamp-Campinas
Prof. Dr. Roger Miarka/Unesp-Rio Claro
Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Jr./Unicamp-Campinas

Rio Claro (SP), 2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Biociências / Campus de Rio Claro
Programa de Pós-Graduação em Educação
Linguagem-Experiência-Memória - Formação

CARICATAS

ARTE-ROSTO-HUMOR-EXPERIÊNCIA

Tese apresentada ao Instituto de
Biociências do Campus de Rio Claro,
Universidade Estadual Paulista Júlio de
Mesquita Filho, como parte dos
requisitos para obtenção do título de
Doutor em Educação,

Camilo Floriano Riani Costa
Orientador: Prof. Dr. César Donizetti Pereira Leite

Rio Claro (SP), 2016

ANDRÉA RIANI CAIO RIANI LUIZA RIANI CÉSAR LEITE ARISTÓTELES COSTA CLOTILDE RIANI MEUS DOZE IRMÃOS (ISSO MESMO!) E SUAS FAMÍLIAS SILVIO GALLO ALEXANDRE FILORDI ROGER MIARKA WENCESLAO OLIVEIRA MARIA ROSA LAURA ADOLPHO QUEIROZ ZÉ LIMA ANTONIA FUNCIONÁRIOS DA EDUCAÇÃO DA PÓS COLEGAS DA UNESP ADRIANA ISLER JOSUÉ LAZIER JOCELI LAZIER AMIGOS DA UNIMEP BELARMINO CESAR RENATO ELSTON MARCOS SERAFIM ROSANA ZACCARIA BOTÃO VELOSO CIBELE COLEGAS DA FCI AMIGOS DE RISCOS DALCIO JEAN BAPTISTÃO FRED OZANAN DA COSTA PAFFARO LEIBHOLZ HOISEL EDU GROSSO ERASMO STEGUN PAULO BRANCO SANDER LUIS SERGINHO HYGOR FAUSTO LONGO MESTRES ZIRALDO ZELIO PROF. ALMIR PROF. GUSTAVO SIMONE BOLSISTAS E ESTAGIÁRIO DO SALÃO UNIVERSITÁRIO CARTUNISTAS QUE ENVIAM TRABALHOS À UNIMEP DURANTE TANTOS ANOS POR MOREIRA DIVISA AMIGOS DO IMAGO AMIGOS DA COMISSÃO ORGANIZADORA DO SALÃO UNIVERSITÁRIO AFILHADOS/AS COM PADRES COMADRES CCMW NUC BRUNO NATÁLIA TODOS QUE ME OUVIRAM FALAR DESTA TESE REPETIDAS E INSISTENTES VEZES CESAR & MADÁ VITIMAS DE TODAS AS MINHAS CARICATURAS DURANTE DÉCADAS NÉRI DA VEJA MARRA DA FOLHA CARICATURISTAS E DOIDOS AFINS TODOS QUE ME AGUENTAM SEM RECLAMAR TODOS QUE ME PERDOARAM SEMPRE PELOS ESQUECIMENTOS INJUSTOS E TRADICIONAIS SENHOR...

ANDRÉA, CAIO, LUIZA

Caricaturlux



POUCAS PALAVRAS

Se arte é experiência...
Se rosto é experiência...
o que pode a 'arte do rosto'??
E se esta arte-rosto for
atravessada pela dimensão
revolucionária do humor?
Caricatura! Arte Menor?
Rostidade? Arte trans-ver;
Mergulhar e trans-formar;
mergulhar e trans-bordar;
mergulhar e trans-pensar...



FEW WORDS

If art is experience...
If face is experience...
What can the face art be??
And what if this face art is
crossed by the revolutionary
dimension of humor?
Caricature of humor?
Faciality? Minor art?
Dive and trans-see;
dive and trans-form;
dive and trans-edge;
dive and trans-think...

DF48

DESL. ALARME

DRINK EXPRESS

TURBO COND.

TEMP. FREEZER



CAIXA DE PANDORA

da arte-tese..... p.05

da arte..... p.13

do rosto..... p.37

da caricatura..... p.57

das des-narrativas outras..... p.123

caricaturas e quetais..... p.125

humorarte experiência..... p.135

arte-menor?..... p.146

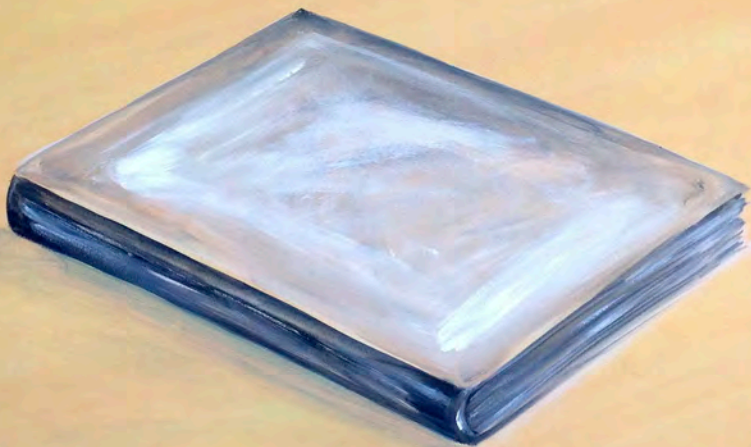
contra-rostidade?..... p.156

das inconclusões..... p.167

referências..... p.176

composição 1

da
arte
tese



Ceci n'est pas une thèse



ARTE - TESE
ARTESE
ARTESAO
AR - TESA

Como, se vê, não me é possível escrever um texto convencional ou habitual. Também não me parece que serei capaz de certas prolixidades. Por alguma razão forte, desde que comecei a pensar sobre experiência e **ARTE**, as palavras me escapavam, ficavam isoladas, soltas, avulsas, não havia sequência, lógica, não há fronteira entre as ideias, não é possível separar minhas ideias de outras, de outras, ou simplesmente separar as ideias.

Talvez escrever sobre **ARTE** não seja outra coisa que estar submerso nela e com ela, em nossa própria **ARTE** e, portanto, o resultado é uma escrita fragmentária, estilhaçada, restos, farrapos, restos esfarrapados, sensações e pensamentos interrompidos pela presença do outro – outro conhecido ou não – pela presença do tempo entrecortado de uma escrita entrecortada. Balbuciando, quem sabe, parte da experiência que o rosto da **ARTE** nos mostra.

Não pude desenhar ou compor um texto que tivesse começo, meio e fim, ou dito de modo acadêmico, que tivesse introdução, problema, desenvolvimento e conclusão. Mas, quem disse que somente isso pode ser considerado como um texto, que problematiza, que põe a pensar, que dá a ler? Então, não pude pensar na **ARTE** como algo a ser descrito e dito. Porém, quem disse que a **ARTE** pode ser descrita? Não consegui tirar nenhuma conclusão. Mas, quem disse que se pode ter conclusões acerca da **ARTE**? Ainda mais, não consegui antecipar o que seria. Porém, é a **ARTE** algo que se pode antecipar?

O que posso dizer é que estes fragmentos de texto, de escritas, são o modo que me parece possível de apresentar a **ARTE**, de constituir uma possibilidade de apresentar a **ARTE** e seus contornos. É como se a **ARTE** produzisse uma forma de escrever sobre ela, produzisse uma escritura que a contorna. É como se o texto ditasse a **ARTE**, ou ainda como se a **ARTE** precisasse de uma outra escrita, de um outro texto. É como se a **ARTE** precisasse de um



outro, de outro, do outro, da alteridade. Mas é também como se a **ARTE** precisasse ser outra, ser outra **ARTE** ser outra escrita. É como se a **ARTE** fosse alteridade.

Talvez assim, a escrita alterada pela **ARTE**, pela alteridade da **ARTE**, seja mesmo pura curvatura, pura interrogação, seja provisória, insegura e afaste-se de uma pretensão se um saber, de uma pretensão de saber, escapando de toda altivez, apresentando na sílaba, na respiração, nos gaguejos um "não sei" (um não sei de origem, mas um não sei também de destino). Quanto a fazer do outro um objeto de conhecimento, de reconhecimento um objeto para um experimento, como algo sem sabor, pois algo diz que o sabor pode estar naquilo que se experimenta, só na experiência. Então, falamos de um sabor-experiência e de um saber-experiência.

Este texto contém fragmentos de textos meus e de textos de outros: colocados, colados, postos, apresentados, derivados e bricolados, em um movimento de criação e experimentação também com a escrita, por isso não linear. Por isso, os textos-fragmentos, seções, reticências – podem ser lidos em qualquer ordem. Pode-se começar pelo começo, ou ainda pelo fim, saltar, voltar, ler e rereer, reescrever. É este o convite, para que, assim como o texto acima, que foi reescrito, desconfigurado, esvaziado, usado, abusado, este também possa escrever outras escritas, inscrever outras leituras, outras **ARTES**, **ARTES** de outros, **ARTE** outras.

Espero, então, uma leitura apaixonada, passageira, rápida, uma leitura acontecimento, uma leitura para o bem e para o mal, ou ainda uma leitura para além do bem e do mal.

...

Entre as várias opções que se apresentam, uma surge como possibilidade de criar modos de dizer sobre **ARTE**.

Aquela onde a escrita possa ser **ARTE** possa perder-se para poder dizer. Opto por escrever em um território que pretende lembrar **ARTE**, um território **ARTE**, onde medos, dúvidas, sensações, ideias, diálogos, encontros façam circular medos, dúvidas, sensações, ideias, diálogos, encontros. Um território **ARTE** não pretende criar identidades físicas, sociais, políticas, não pretende ter um mapa, muito menos ser um mapa. Um território **ARTE** não fala de lugares, um território **ARTE**, se porventura falar, talvez possa falar de percursos, caminhadas, trilhas.

Um texto **ARTE**, de percurso **ARTE**, não representa. Não pode representar a **ARTE**, mas apresentá-la, mostrá-la. Não fecha, abre. Não é interno, mas ex-posto. Um texto **ARTE** corre risco e entre riscos digo que acima de tudo o risco é que um texto “corre”. Correr riscos, ou correr qualquer outra coisa é detalhe, o que fica é que o texto corre, circula e precisa fazer circular.

A opção é correr.
Correndo olhos, correndo letras, correndo ideias o texto corre da seguinte forma: corre com outros textos, de outrem e meus. Corre com trabalhos, de outrem e meus.
Corre por partes, corre por fragmentos. O texto corre por...

MAPA PARA DESAÇAR



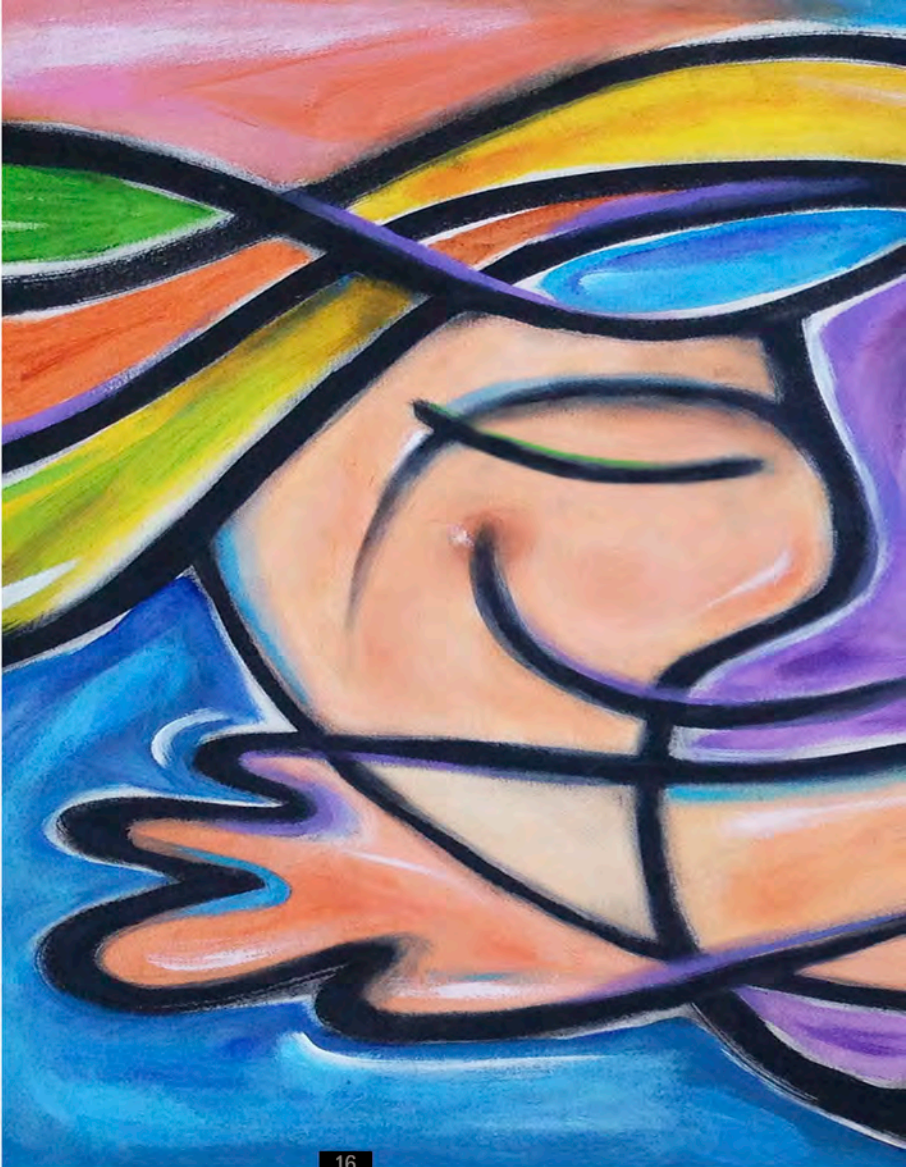
composição 2

**da
arte**



DES
CUBRA
SUA
MELHOR
PARTE

A F E C T O ' S





P · E · R · C · E · P · T · O · S

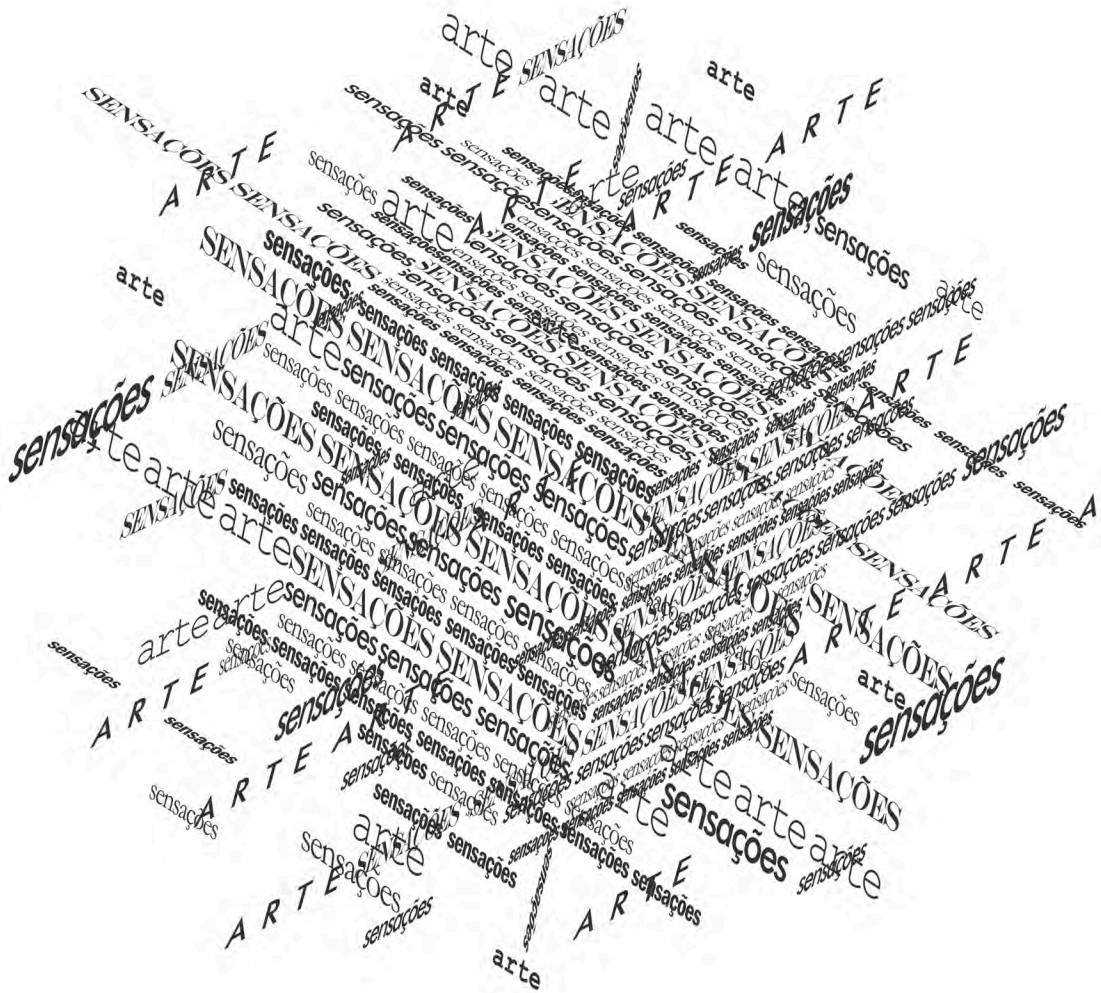


ARTE



arte pra
escapar
à morte





accor tec men to



A R

R I S C A R

A R R I S C A R

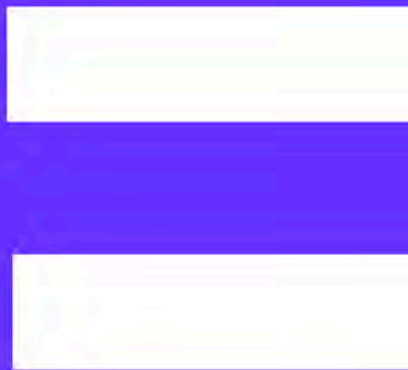
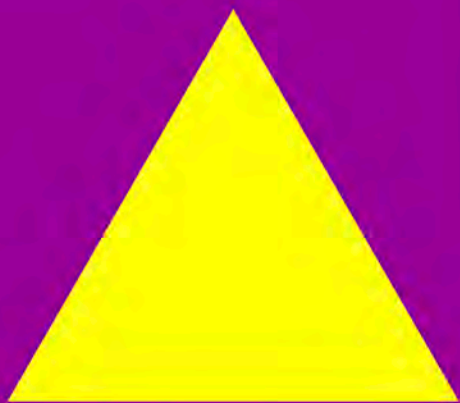
R A B I S C A R



Arte



experiência



afectos

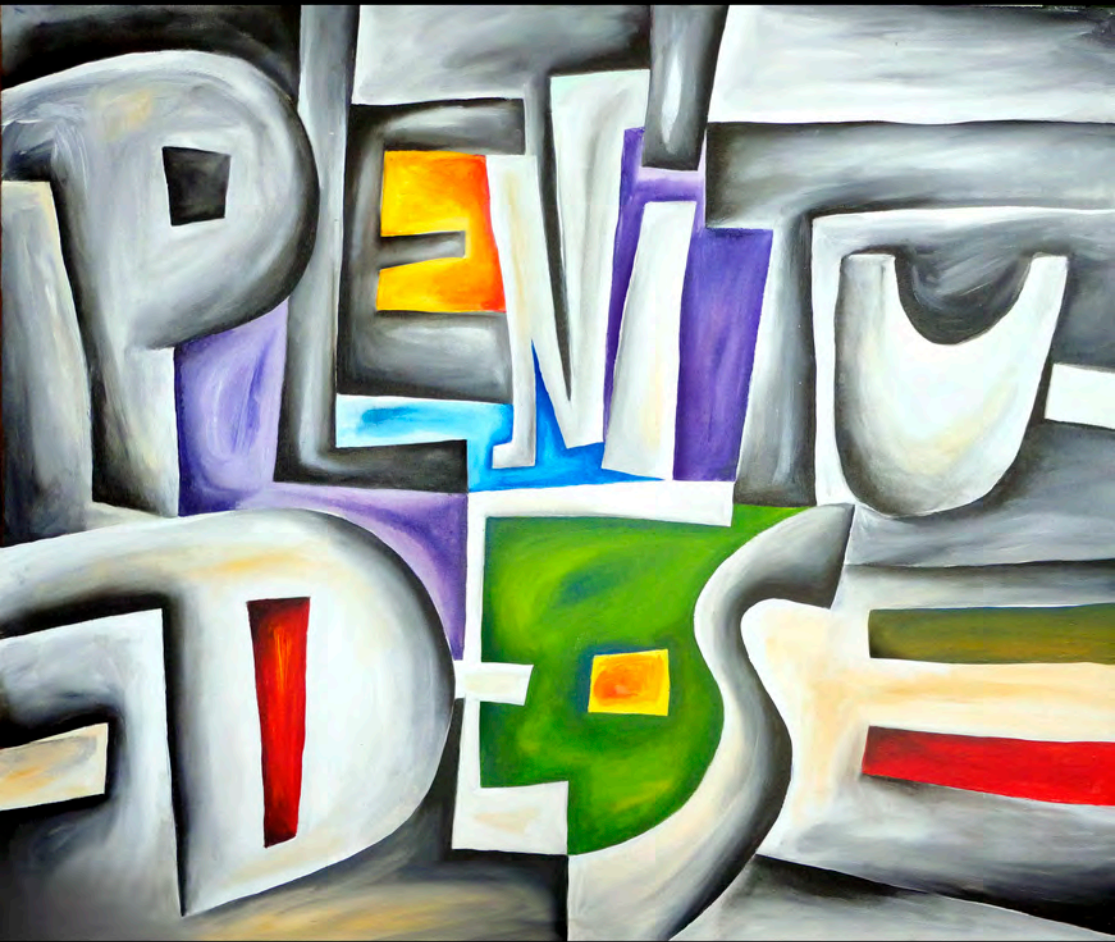
não são mais sentimentos ou afecções; transbordam a força daqueles que são atravessados por eles

perceptos

não são mais percepções; são independentes do estado daqueles que os experimentam

morfectos

não são mais sonhos; são devires-estéticos transmutados em novos braços de Morfeu



ARTÉ
ARTE
ARTE
ARTE



ACONTECIMENTO
DESEJO
DEVIR-ESTÉTICO

ESCOLA?

ESMOLA

ESFOLA

ESCOLA

DESCOLA

ESCOLA

ESCOLA

ESCOLA

ESCOLA...

ESCOLA!

composição 3

do
rosto

primei
ros
conta
tos
com o
mundo





meio,
ent•e,
por •nde
se de•liza
numa gama
infini•a de
f•rças, de
intensidades
que contêm
o universo
.....





CARTOGRAFAR

MÚLTIPLAS ENTRADAS,
ENTRADAS E SAIDAS,
IMPASSES E FUGAS...

ROSTOS-MAPA,
MAPAS-ROSTO



'o rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa, que sente'

OS OUTROS TÊM ROSTO,





E PRECISAMOS QUE O TENHAM



VISTOS DE FRENTE, EMITEM SIGNOS QUE REENVIAM

A OUTROS SIGNOS, ESTES A OUTROS, ATÉ AO INFINITO

A OUTROS SIGNOS, ESTES A OUTROS, ATÉ AO INFINITO

VISTOS DE FRENTE, EMITEM SIGNOS QUE REENVIAM



R O S T O S

R O S T O S

S

T

S

O

S

R

T

O

R

O

S

T

O

R

O

S

T

O

S

O

T

S

R

O

S

S

T

O

S

R

O

S

R

O

S

T

O

S

R

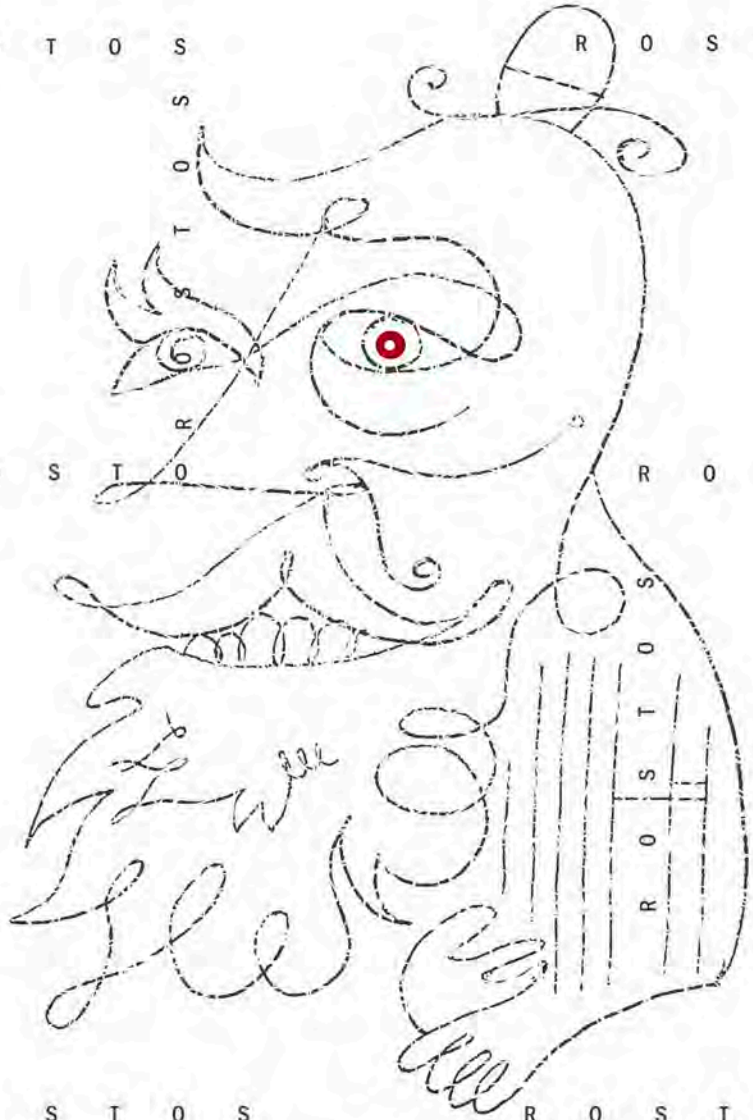
O

S

T

O

S





rostoutroeurostoutroeurostoutro
alterorstoqueualterorstoqueua
rostoutro**eu**rostoutro**eu**rostoutro
alterorstoqueualterorstoqueua
rostoutroeurostoutroeurostoutro
alterorstoqueualterorstoqueua
r**o**stoutro**e**uro**o**stoutro**e**uro**o**stoutro
alterorstoqueualterorstoqueua
rostoutroeurostoutroeurostoutro
alterorstoqueualterorstoqueua
rostoutroeurostoutroeurostoutro
alterorstoqueualterorstoqueua
rostoutroeurostoutroeurostoutro
alterorstoqueualterorstoqueua
rostoutroeurostoutroeurostoutro
alterorstoqueualterorstoqueua
rostoutroeurostoutroeurostoutro
alterorstoqueualterorstoqueua
rostoutroeurostoutroeurostoutro
alterorstoqueualterorstoqueua
rost**ou**troeurostoutroeurostoutro
alterorstoqueualterorstoqueua



cons
titui
ção
de su
jeitos
rela
ções
pode
res
para
muito
alem
da mera
concre
tude
fisica

SOMOS
QUE
NEM
VEMOS
SOMOS
DESEJO
DE
ENXERGAR





composição 4

da cari catura

ARTS
ROST
HUMOR

The image features the words 'ARTS', 'ROST', and 'HUMOR' in a bold, white, sans-serif typeface. The letters are thick and blocky, with some characters having unique, slightly irregular shapes. The text is arranged in three horizontal rows. The word 'ARTS' is at the top, 'ROST' is in the middle, and 'HUMOR' is at the bottom. Two bright yellow circles are placed between the letters 'R' and 'O' in the second row, and between 'O' and 'S' in the same row. Additionally, there are two red, hand-drawn cross-like symbols: one is positioned between the 'A' and 'R' in the first row, and the other is between the 'U' and 'M' in the third row. The entire composition is set against a solid black background.

Caricatura - retrato exagerado, humorístico, de determinada pessoa, personalidade.

Difundida a partir do

Renascimento, alcança

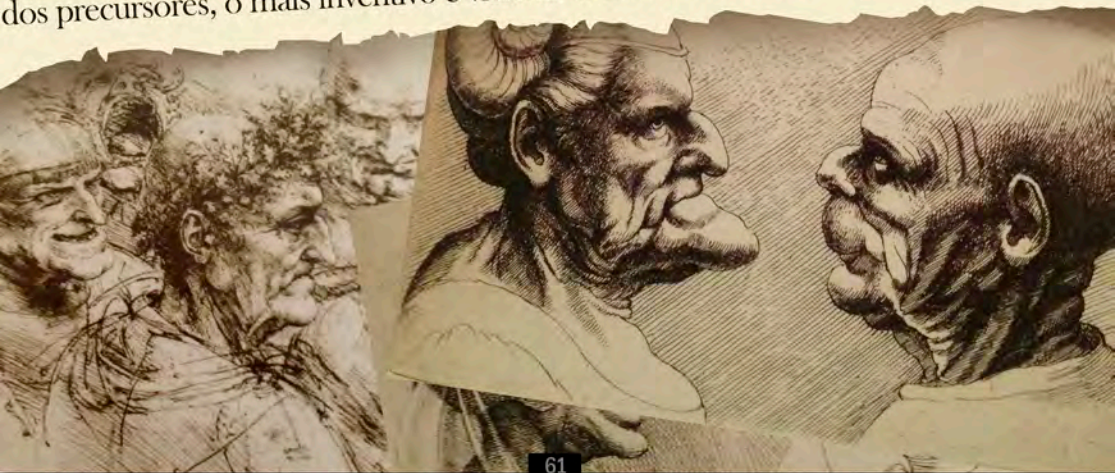
popularidade pelas páginas da imprensa europeia.

cari
catu
ra: do
itali
ano
'car
re
gar'





dos precursores, o mais inventivo e visionário nome da História: Leonardo Da Vinci



CARIC ATURA

TRANS
FORMAR
TRANS
BORDAR
TRANS
PENSAR





DESMAZCARA

charge
charge
charge
charge

Imagem humorística sobre fato real ocorrido recentemente na política, economia, esportes etc. Caracteriza-se pelo aspecto temporal, específico, atual e crítico

H U M O R G R Á F

cartum
cartum
cartum
cartum

Imagem humorística sem relação necessária com fato real, nem personalidades públicas específicas. Privilegia a crítica de costumes, valores sociais e o cotidiano

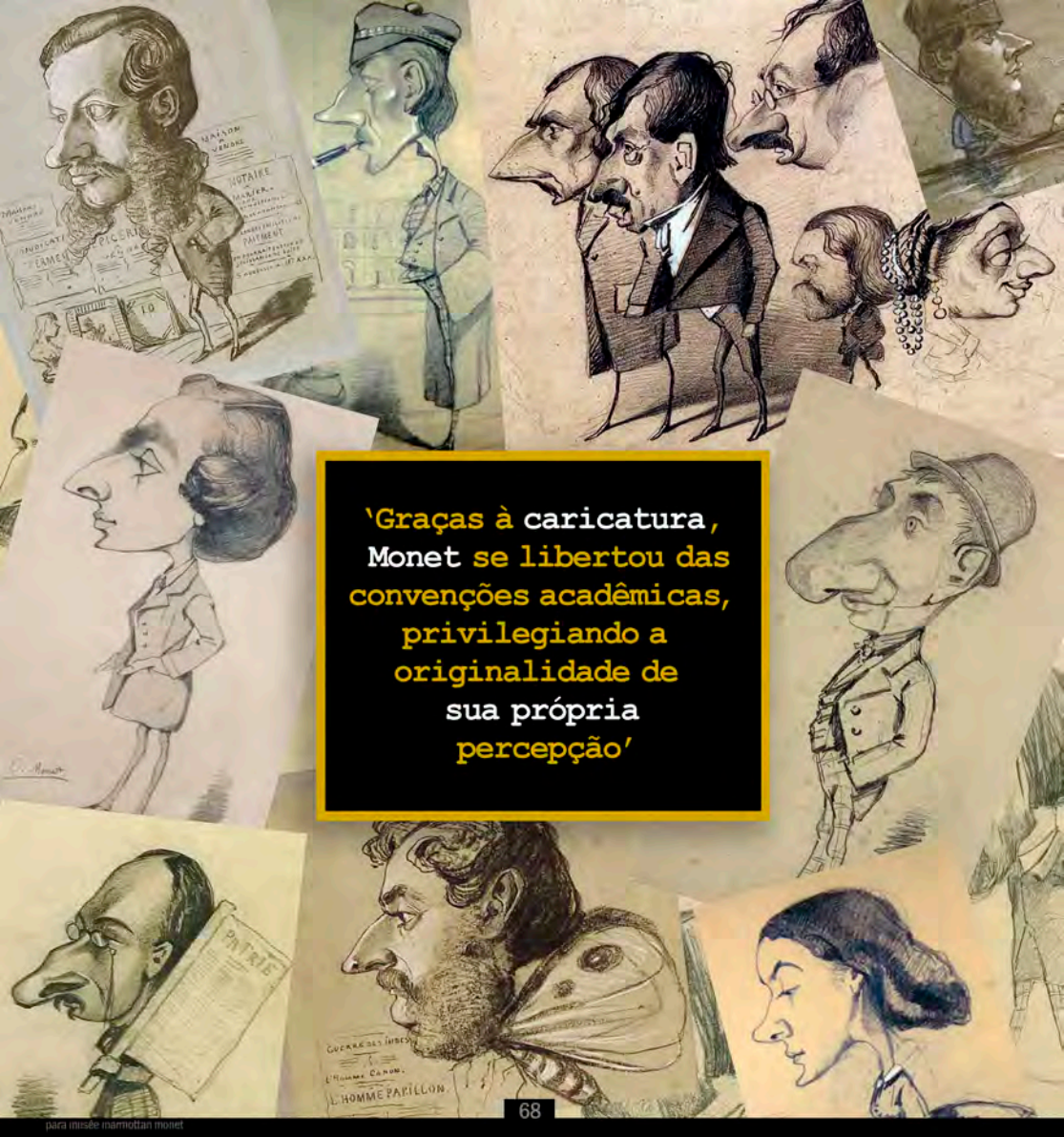
caricatura caricatura caricatura caricatura

Imagem humorística que prioriza o exagero anatômico com ênfase no rosto ou em partes marcantes do retratado, inclusive traços de sua personalidade


I C O • B R A S I L

hq-tira hq-tira hq-tira hq-tira

História gráfica desenvolvida em etapas e quadros sequenciais, a partir de roteiro e trama. Pode enfatizar humor, terror, ficção científica, super-heróis etc



'Graças à caricatura,
Monet se libertou das
convenções acadêmicas,
privilegiando a
originalidade de
sua própria
percepção'



'A caricatura deu a
espontaneidade ao
trabalho de Picasso.
Foi aí que ele
quebrou o molde e fez
avanços artísticos'

Salão
Internacional
Humor
Pirac

410 SALÃO
INTERNACIONAL
HUMOR DE
PIRAC

42
EXI

Salão Internacional

DESDE 1974



Da Silva



P I R A C



28º
SALÃO
INTERNACIONAL
DE HUMOR DE
PIRACABÁ

25 de agosto
15 de outubro
2001

Salão
nacional de Humor
2008

Salão Universitário

DESDE 1992

23º Salão Universitário
de Humor de Piracicaba

Salão Universitário Humor

CABA - 2016

I

C

A

B

A



Coordenadoria de
tensão e Assuntos
Comunitários

**UNIMEP**
Universidade Metodista de Piracicaba

 **UNIMEP**
Universidade Metodista de Piracicaba





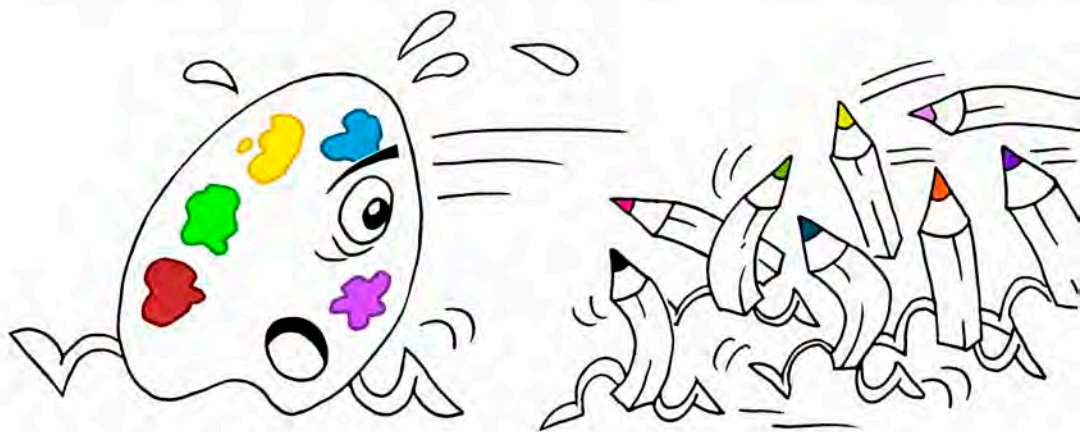
c o r r e r o r i s c o

ir contra-
hostidade
a cada
postura

r i s c a r a c o r



arte menor arte menor arte menor arte menor



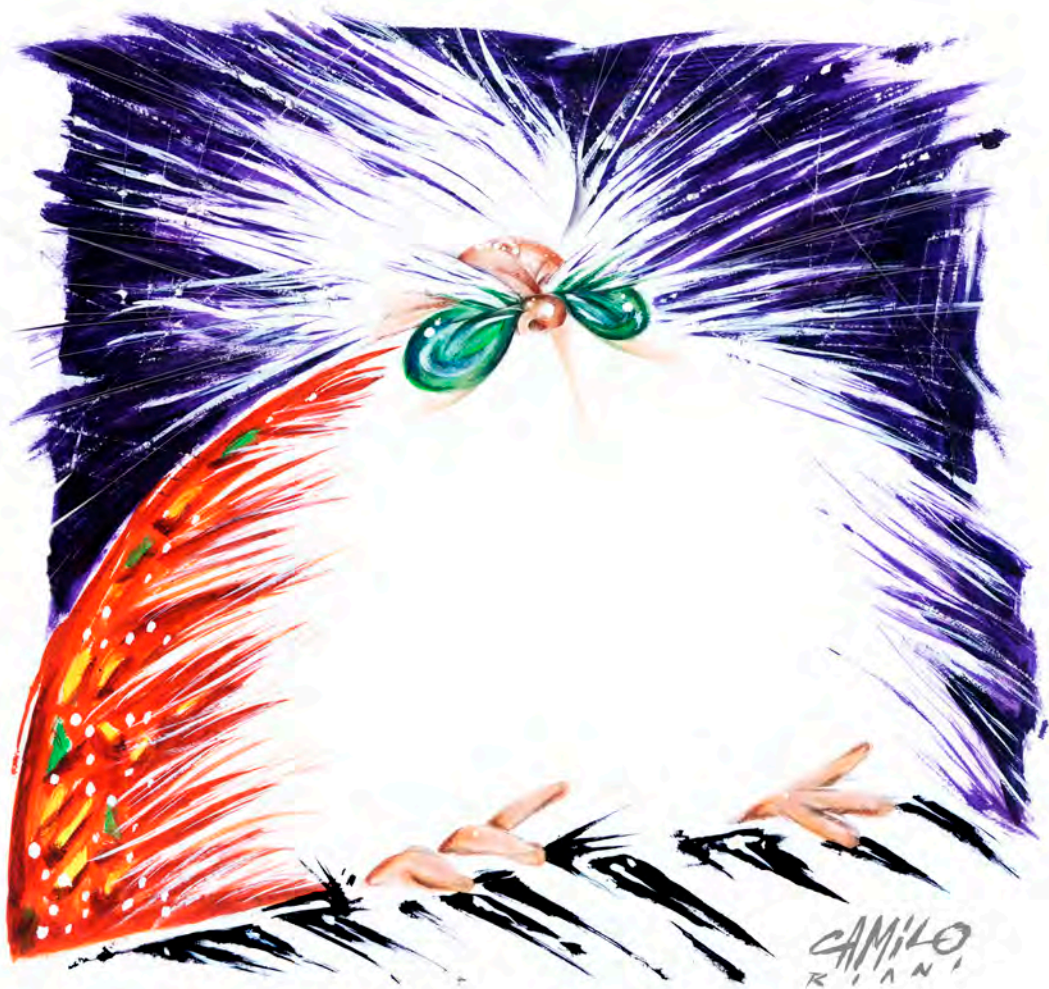


CAMILO
RIANI



CAMILO
RIANI







CAMILO
RIZANI



CAMILO
RIANI

to
the





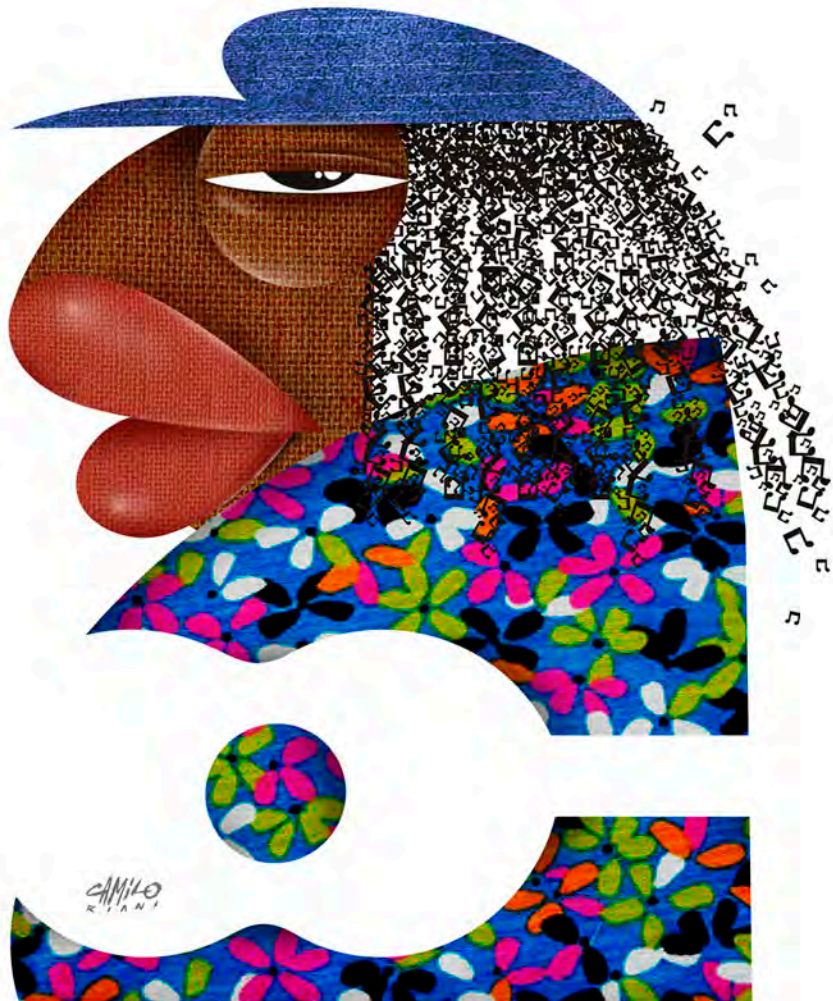
CAMILO
KIANI



CAMILO
R. A. N.



CAMILO
RIZZI











AMLO
XIANI



CAMILO
RIANI









CAMILLO
RIANI



não se preocupe em entender
viver ultrapassa qualquer entendimento



omni







CAMILLO
R. A. M.





CAMILO
RIZANI



CAMILO
RIANI













CAMILLO
RIZANI















FRANKFURTIANOS
DELEUZEANOS
BAKHTINIANOS
PIAGETIANOS
FOUCAULTIANOS
BENJAMINIANOS
LARROSIANOS
...E LÁ SE VÃO OS ANOS

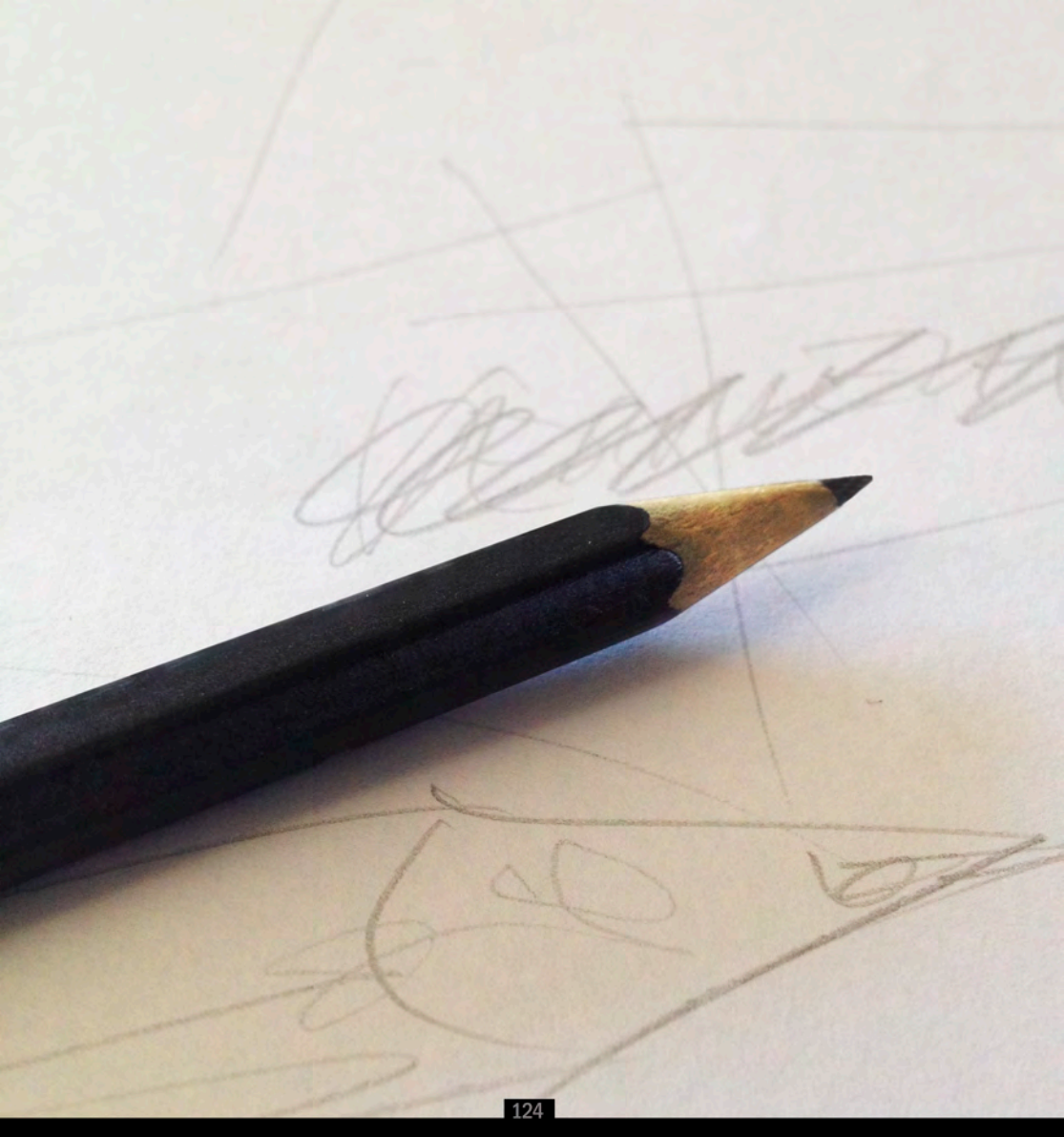
Se for pra morrer,
que seja de Amor-Humor!!!



Se for pra viver, também!

composição 5

desnar
rativas
outras



PRÉ-ROTEIRO PARA LOCUÇÃO

DOCUMENTÁRIO 01 :

"CARICATURAS, EXPERIÊNCIAS E QUETAS"

PROVOCAÇÕES INUSITADAS EM TORNO DO UNIVERSO DO HUMOR GRÁFICO¹

(Camilo Riani)

Ajeite a cadeira, estique um pouco as pernas e abra bem os olhos... Agora, tente se lembrar da última vez em que você tenha tido contato com uma 'Caricatura' sem ter parado -ao menos por alguns instantes- para observá-la. Difícil imaginar tal situação, tendo em vista as características instigantes desta manifestação artístico-humorística e a consequente atração despertada por obras dessa natureza.

A potência do Humor Gráfico é apontada por diversos pesquisadores, que afirmam ser esta uma das primeiras atrações a serem procuradas quando se abre um jornal, por exemplo.² Quem, entre nós, já passou por uma página na qual se encontrava uma sátira visual e conseguiu pular sua 'leitura'? Pode-se até deixar de ler um editorial, a coluna deste ou daquele articulista, uma foto ou um texto da página em questão. Mas qual leitor deixa de conferir uma caricatura ao se deparar com ela?

Senta, que lá vem história...

Antes de avançarmos em nosso passeio por entre inúmeras possibilidades da obra caricatural, voltemos nosso olhar ao campo geral no qual se encontra este tipo singular de arte visual: o amplo e instigante universo do Humor Gráfico.

Inicialmente, é importante lembrar que o próprio termo *humor* carrega uma origem curiosa e, talvez, geradora de outros tantos conflitos conceituais posteriores. A antiga medicina romana nos tempos de Galeno considerava que o organismo humano seria regido por quatro elementos líquidos: o sangue, a fleuma, a bile amarela e a bile negra. Estes líquidos, que circulavam pelo corpo, eram chamados de *humores*. Dessa maneira, para as concepções médicas da época em proximidade com o senso comum, adotava-se a lógica de que "quem tivesse os quatro humores em equilíbrio seria uma pessoa *bem-humorada*". Alguns estudiosos afirmam que este fato

¹ Parte da versão original deste trabalho se encontra no livro 'Linguagem e Cartum: Tã rindo do quê? Um mergulho nos parâmetros de humor de Piracicaba' (RIANI, 2002).

² CAGNIN, 1994, p. 27; FONSECA, 1999, p. 13

determinou a concepção inicial do termo *humor* e a consequente "confusão semântica que se formou posteriormente".³

Já a manifestação *pública* do humor parece ter sua origem no folclore de povos primitivos, onde encontramos a existência de cultos sérios ao lado de cultos cômicos, "que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia", por meio do chamado "riso ritual". Bakhtin revela, por exemplo, que "no primitivo Estado Romano, durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escamecia-se o vencedor em igual proporção; o mesmo modo durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto".⁴

Durante a Idade Média as festas públicas se realizavam na sua quase totalidade com a presença de elementos cômicos, demonstrando a importância do riso durante esse período histórico. É também curioso e revelador o fato de grandes festas carnavalescas da época, com forte presença do riso, chegarem a somar quase três meses do ano, constituindo-se em momento de total liberdade, em oposição às rígidas estruturas sociais e de poder que caracterizaram a época.

É neste período que se dá a ampliação da chamada "arte grotesca", que viria a influenciar diretamente o surgimento da "arte do humor" e suas posteriores manifestações, entre elas o próprio Humor Gráfico. Mas não é apenas nesse momento que verificamos a presença desta linha artística, sendo possível detectá-la também na mitologia e na arte arcaica de quase "todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos".⁵

Caracterizada por exageros, hiperbolismos, excessos e distorções, este estilo artístico passou a influenciar as mais variadas manifestações culturais. Para o alemão Flögel, classifica-se como grotesco "tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado".⁶ Sobre este mesmo tema, Bôriev descreve que o grotesco "é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica. É o exagero que confere um caráter fantástico a uma determinada imagem ou obra".⁷

Porém, a transposição do humor das festas públicas para a "arte oficial" se daria apenas durante o Renascimento, quando o riso, pela primeira vez, "separou-se das profundezas populares".⁸ Foi nesse período que a linguagem "vulgar" passou a fazer também parte da ideologia "superior", resultando no surgimento de obras artísticas de reconhecimento mundial nas artes literárias, cênicas etc. Vem daí,

³ XAVIER, 2001, p. 2

⁴ BAKHTIN, 1999, p. 5.

⁵ BAKHTIN, 1999, p. 27.

⁶ FLOGEL (apud BAKHTIN), 1999, p. 31.

⁷ BÔRIEV (apud PROPP), 1992, p. 91.

⁸ BAKHTIN, 1999, p. 62.

também, importantes pistas para uma melhor compreensão sobre o surgimento das artes cômicas visuais, destacando-se o fato do estilo grotesco sobreviver por um longo período, adentrando a chamada "época clássica". A origem do Humor Gráfico parece, assim, ter relação com a arte grotesca, que assumia os exageros e as hipérbolos como recursos artísticos.

Atenção também deve ser dada às máscaras, elementos fundamentais no processo histórico do grotesco, apontadas como ponto de partida para diversas outras manifestações fisionômicas, como, por exemplo, a própria *caricatura*.⁹ Dessa forma, podemos compreender uma transposição em direção a cenários que passam a dar condições mais claras para a estruturação do Humor Gráfico, sobretudo no ocidente.

Foi assim, entre marcantes acontecimentos da época do Renascimento, que se registrou um dos mais importantes fatos da história da caricatura mundial: a série de rostos, narizes, queixos e sobrancelhas desproporcionais, criados por ninguém menos que o já então consagrado pintor Leonardo da Vinci, por volta de 1500. Tais obras marcaram a etapa inaugural da arte da caricatura, tal como a entendemos hoje, protagonizada pelo artista-inventor considerado, até nossos dias, como um dos mais inventivos e importantes nomes da história.

É também nesse período que surgem as séries de esboços de características caricaturais desenhadas por Albrecht Dürer e pelos irmãos Carracci. Outro curioso fato ocorrido em solo italiano foi a primeira utilização registrada da terminologia, por A. Mosini, quando este discorreu sobre a série *Diverse Figure*, em meados de 1600. Os desenhos em questão -desenvolvidos anteriormente pelos irmãos Agostino e Annibale Carraci satirizando moradores de Bolonha- foram chamados de *trattini carichi* (retratos carregados).¹⁰

Contudo, a valorização desse tipo de imagem enquanto arte veio a ocorrer apenas no século XIX, quando a pintura passou a ser elencada entre: *retratos, pinturas de gênero, pintura histórica, e natureza-morta*. A caricatura foi, assim, incluída no grupo das chamadas "pinturas de gênero", que apresentavam inéditas visões do mundo por meio da linguagem do humor.¹¹

Desse modo, é possível notar que a gênese da arte da caricatura não deve ser vista de modo reducionista nem pontual, uma vez que variados acontecimentos, em contextos e épocas diversas, acabaram propiciando diferentes pistas sobre o surgimento dessa instigante manifestação humorística visual.

⁹ BAKHTIN, 1999, p. 35.

¹⁰ FONSECA, 1999, p. 17.

¹¹ LOPES, 1999, p. 2.

- Cruzcrédul!!

A forte característica provocadora e debochada da obra humorística também parece ter gerado, durante séculos, inúmeras interpretações e correlações das mais curiosas. Entre as muitas abordagens, encontramos frequentemente referências ao *diabo* como personagem ou 'mascote' da manifestação humorística, citado por diferentes estudiosos em diversas épocas. São frases, títulos, ideias e teses que relacionam o humor ao "capeta".

Como exemplo, temos o primeiro jornal ilustrado de São Paulo, de autoria do italiano Angelo Agostini, batizado em 1864 com o nome de "Diabo Coxo". Um dos maiores pesquisadores sobre o tema, Luiz Antônio Cagnin, lembra que "o gênio do mal, anjo rebelde, foi tomado como agente moralizante, crítico da sociedade", em uma das mais importantes iniciativas editoriais da história do Humor Gráfico brasileiro.¹²

Alguns autores, como Propp, chegam a desafiar nossa imaginação afirmando que "se é impossível imaginar Cristo rindo, é muito fácil, ao contrário, imaginar o *diabo* rindo",¹³ indicando uma correlação supostamente natural entre o riso e este personagem controverso. Outra citação ao capeta, entre inúmeras que encontramos em distintas obras, está a de Jean-Paul ao afirmar que "o *diabo* (na sua acepção romântica, claro) teria sido o maior dentre os humoristas".¹⁴ Indo ainda mais longe, na análise da origem da caricatura, Herman Lima propõe a curiosa ideia de que o próprio diabo teria sido a "primeira caricatura da história", antes mesmo da criação do Homem! Deus teria criado essa estranha "caricatura de anjo" com asas de morcego, chifres de touro, nariz de águia, rabo e outras aberrações...¹⁵

Entendemos que a frequente correlação entre o humor e o diabo seja fruto de uma concepção reducionista, consequência da forma como o riso era relacionado a algo baixo, material, corpóreo, em uma dúbia oposição ao sublime, ao ideal, ao elevado.¹⁶ Caberia ainda perguntarmos se tal correlação com o "gênio do mal" não seria fruto de uma leitura superficial sobre a capacidade do humorista gráfico em "criar" e "dar vida" a seres distorcidos e deformados, caracterizados por incômodas denúncias provocativas, irônicas, debochadas. Contudo, parece-nos que atualmente tal correlação entre o diabo e o humor não encontra mais eco, especialmente entre aqueles que se dedicam à pesquisa na área, indicando, talvez, um interessante tema para um futuro estudo mais ampliado sobre esse curioso aspecto.

¹² CAGNIN, 1994, p. 29.

¹³ PROPP, 1992, p. 35.

¹⁴ BAKHTIN, 1999, p. 37.

¹⁵ LIMA, 1963, p. 33, v. 1.

¹⁶ PROPP, 1992, p. 20.

Riscos, rabiscos e esboços...

Atualmente, é possível constatar estratégias humorísticas nos mais distintos campos artísticos, como na literatura, no teatro, no cinema, na música e, obviamente, nas *artes gráficas*, entre muitos outros. O pesquisador Vladimir Propp, em seu estudo sobre comicidade, já apontava várias possibilidades de se estruturar uma sátira, valendo-se o humorista de diferentes procedimentos especiais de acordo com seus objetivos. Defendia o pesquisador que "a figura do homem, suas ideias, suas aspirações são ridicularizadas de modos diferentes", resultando na existência de características e técnicas específicas para se elaborar uma obra de humor.¹⁷

Assim, dentro do universo específico do Humor Gráfico –especialmente aquele praticado em nosso país– podemos vislumbrar distintos caminhos, percursos, escolhas, que desembocam em obras visuais marcadamente distintas entre si. Tais especificidades acabaram por aglutinar essas obras em alguns campos básicos, atualmente conhecidos pelos termos 'Charge', 'Cartum', 'Caricatura' e 'HQ' (ou Tira). Segundo estudiosos e manuais de eventos da área, podemos entender resumidamente tais campos da seguinte maneira:

CHARGE: desenho humorístico sobre *fato real* ocorrido recentemente na política, economia, sociedade, esportes etc. Caracteriza-se pelo aspecto temporal específico, atual e crítico. Geralmente encontrada na imprensa diária, sobretudo em espaços opinativos e editoriais de vários países.

CARTUM: desenho humorístico sem relação necessária com qualquer fato real, nem tampouco com personalidades públicas específicas. Privilegia, em geral, a crítica de costumes em sátiras direcionadas ao comportamento, aos valores sociais e ao cotidiano. É considerado mais perene e atemporal, portanto, que a Charge. Pouco encontrada nas páginas da imprensa brasileira atual.

CARICATURA: desenho humorístico que prioriza a distorção *anatômica*, geralmente com ênfase no rosto e/ou partes marcantes do retratado, revelando – implícita ou explicitamente– traços de sua personalidade.

HISTÓRIA EM QUADRINHOS (HQ ou TIRA): história gráfica desenvolvida em distintas etapas e quadros sequenciais, a partir de roteiro e trama. Há que se destacar que este tipo especial de narrativa pode ter como espectro outros universos além do humorístico, tais como os do terror, da ficção científica, dos super-heróis etc.

¹⁷ PROPP, 1992, p. 30.

Tais entendimentos apresentam-se como leituras auxiliares na análise e no estudo de obras de Humor Gráfico, sendo aceitos e adotados em todo o Brasil de forma semelhante. Há, entretanto, certos exemplos de trabalhos nos quais as categorias se tocam, se aproximam e até se (con)fundem. Porém -via de regra- a distinção entre elas se apresenta de modo perceptível.

- Caricuéquê???

Em uma nova espiadela sobre o muro da história do humor, relembremos que a origem do próprio termo *caricatura* tem suas raízes no verbo italiano *caricare*, ou seja, carregar, sobrecarregar, carregar exageradamente.¹⁸

Portanto, uma das características centrais dessa manifestação artístico-visual reside na amplificação intencional de aspectos anômicos e psicológicos do personagem, não sendo a ação, nem a situação, seu foco central. A hábil combinação entre fisionomia e personalidade da 'vítima' pode apontar para resultados magistrais, embora haja obras dessa natureza que não se destacam por trazer à tona o aspecto emocional do caricaturado, mas -sobretudo- por apresentar exageros anômicos propositais como mote central.¹⁹ Porém, é sempre enriquecedora a obra caricatural que mergulhe também na 'psique' do indivíduo, em sua 'persona', seu 'íntimo'...

O pesquisador russo Propp reafirma, nesse sentido, a importância do aspecto visual/corporal, ao indicar que "o caráter da personalidade se exprime no rosto, nos movimentos, em sua maneira de portar-se".²⁰ Da mesma forma, o mestre do desenho Will Eisner (criador do lendário personagem *Spirit*) afirma que a superfície do rosto é "uma janela que dá para a mente". Trata-se de um terreno familiar à maioria dos seres humanos. Seu papel (...) é registrar emoções".²¹

É preciso lembrar, também, que esta categoria exige o domínio de técnicas artísticas e plásticas específicas, sobretudo naquilo que diz respeito ao *impacto visual*. Outro curioso aspecto da arte da caricatura é a importância do conhecimento prévio por parte do leitor em relação ao personagem inspirador da obra; caso contrário, seu resultado poderia resultar enfraquecido.²² Se não identificamos o caricaturado com seus defeitos e marcas amplificadas, dificilmente mergulhamos no impacto oferecido pelo artista.

Propp também discute, em vários momentos, como diferentes componentes da fisionomia humana podem ser distorcidos na obra cômica caricatural. Desse modo,

¹⁸ FONSECA, 1999, p. 17.

¹⁹ PROPP, 1992, p. 46.

²⁰ PROPP, 1992, pp. 55-56.

²¹ EISNER, 1989, p. 111.

²² CAGNIN, 1975, p. 187.

nariz, boca, olhos e demais partes do corpo, são analisadas por seu suposto grau de potencialidade cômica, embora saibamos que tais afirmações mereçam uma análise cuidadosa, diante das inúmeras possibilidades exploradas diferentemente por cada caricaturista, escola, época e região. Cita o pesquisador, por exemplo, que "o rosto humano pode ser cômico de muitas maneiras. Os olhos não podem ser ridículos – eles são o espelho da alma".²³ Entendemos ser demasiadamente reducionista esta afirmação, uma vez que vários exemplos demonstram ser exatamente através dos olhos que certos caricaturistas alcançam o maior grau de comicidade e impacto em suas obras. Em muitos casos, é pelo olho/olhar do caricaturado que o artista capta de maneira mais intensa sua 'psique', possibilitando uma impressionante identificação (embora exagerada), de modo que os demais elementos da fisionomia facial acabem por se tornar secundários, ou até serem suprimidos, em certos casos.

Pinceladas, retoques, assinaturas...

Após o esparramado passeio pelo universo do Humor Gráfico, em especial pela arte da Caricatura, esbarramos em novas provocações e outras tantas reflexões pautadas por ideias em torno da *arte*, da *experiência*, da *rostidade*, da *subjetivação*...

Poderíamos, por exemplo, pensar *arte* como algo para além do artista e da obra? Ou algo 'entre' artista e obra? Ou, ainda, como fronteira de encontros? Enquanto avançamos pelos corredores do pensamento, amplia-se o brilho que nos aponta que mesmo uma pintura ou um desenho *não* seriam, em si, 'arte'. Seriam, sim, *obras* de arte ou, melhor dito, *registros* de arte. Obras-registros como frutos que permanecem e que se transformam, tocam, atravessam tempos, mentes, olhares, corpos. Nesse sentido, arte seria *aquilo* que se passa, aquilo que gera, aquilo que acontece, que se dá e que se transmuta em futuras concretudes, resultando em tais obras-registros.

Ao desdobrarmos tais pressupostos, poderíamos refletir sobre o universo artístico como percurso de 'experiência', a partir da ideia de arte como 'acontecimento'? Afinal, como diria Foucault (1995, p.261), "o que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à *vida*; que a arte seja algo especializado". Ou mais além, ao nos brindar com sua poética indignação: "Não poderia a vida de todos se transformar numa *obra de arte*? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?"

²³ PROPP, 1992, p. 52.

Seguindo adiante, por outras trilhas ainda pouco estudadas sobre a potência da arte da caricatura, esbarramos em vivências históricas impressionantemente raras que indicam desafiadoras pistas sobre o impacto desta manifestação nos rumos da própria história. Para surpresa de incontáveis pesquisadores (incluindo este pobre esboçador), descobrimos que, ao lado de Da Vinci, outros dois artistas plásticos revolucionários, considerados gênios da pintura em diferentes gerações, gravaram suas trajetórias com a prática da caricatura: Claude Monet e Pablo Picasso. Como não se perguntar: seria possível considerar mera coincidência o fato de protagonistas de grandes revoluções artísticas terem se dedicado apaixonadamente a uma atividade tão inusual e específica? O que levaria uma triade de gênios da história da arte - separados por séculos - a se dedicar a uma criação estética tão peculiar? Teria a experiência visceral com a arte da caricatura influenciado, de algum modo, as práticas estéticas visionárias desenvolvidas por eles? Motivos de sobra para aprofundamentos sobre o tema em futuras (e potencialmente reveladoras) pesquisas.

Perdendo-se de vez em meio a tantas possibilidades, como deixar de mergulhar na arte caricatural como possível campo de indagação - em novas dobras e desdobramentos - sobre proposições em torno da *rostidade*, como aquelas apontadas por Deleuze e Guattari? Ou mais além: de possíveis reflexões sobre a caricatura como ponto de partida para outras incursões em direção a um possível conceito de 'arte menor', em diálogo com a 'pedagogia menor' ou, ainda, com a 'literatura menor', bem como suas instigantes potencialidades transformadoras?

Entre tantas possibilidades e novas provocações, poderíamos afirmar que esta talvez seja a especialidade do humorista gráfico: a de buscar, de modo experimental e irreverente, inúmeros percursos que nos rodeiam e nos empurram em direção a uma leitura desafiadora, muito além dos aparentes 'fatos'. Quem não concordar... que atire a primeira risada!

Quem disse? (ou Referências Bibliográficas)

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. *A Cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1999.

CAGNIN, Antônio Luis. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.

CAGNIN, Antônio Luis, *Revista Comunicação e Educação* (1): 15 a 46, Set 1994 - USP.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

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

- FOUCAULT, Michel. *Sobre a genealogia da ética. Uma revisão do trabalho*. In: Rabinow, Paul; Dreyfus, Hubert. Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- LOPES, Myriam Bahia. *Corpos ultrajados: quando a medicina e a caricatura se encontram*. História, Ciências, Saúde - Manguinhos, V 1(2): 257-75, jul.-out. 1999.
- PROPP, Viádimir I. *Comidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RIANI, Camilo. *Linguagem & Cartum... Ta rindo do quê? Um mergulho nos Salões de Humor de Piracicaba*. Piracicaba: Editora Unimep, 2002.
- XAVIER, Caco. *Aids é coisa séria - humor e saúde: análise dos cartuns inscritos na I Bienal Internacional de Humor*, 1997. Hist.cienc. saúde, Junho 2001, vol.8 nº 1.ISSN 0104-5970.

750 CARICATURAS / CREDITOS



PRÉ-ROTEIRO PARA LOCUÇÃO

DOCUMENTÁRIO 02 :

'HUMORARTE'
A CARICATURA COMO PERCURSO DE EXPERIÊNCIA E SUBJETIVAÇÃO

Camilo Riani / César Leite

...pensar é, primeiramente, ver e falar, mas com a condição que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as 'visibilidades'...

...pensar sempre quis dizer pensar nos limites de uma situação. Mas também queria dizer ver, ou seja, ver nos limites de uma situação.

(DELEUZE, 2010, p.123)

O que pode a arte, a educação, o humor, o rosto? Temas distintos, discutidos, trabalhados e estudados por inúmeras teses, reflexões, teorias. Poderia o encontro entre eles oferecer conexões para a constituição de um fio condutor em torno das ideias de experiência e subjetivação?

Inicialmente, cabe destacar o espaço cada vez mais marcante que a arte vem ocupando nas distintas discussões teóricas, capitaneadas por um número também crescente de estudos de diferentes gerações e correntes de pensamento. Some a isso o resgate de proposições -por outros tantos teóricos- sobre a potência do rosto, desde o nosso nascimento até a estruturação das mais intrincadas relações de poder. Por fim, acrescente uma 'pitada picante' de humor, irreverência e ousadia e chegaremos a uma das mais curiosas manifestações visuais conhecidas desde o longínquo período renascentista: a arte da *caricatura*.

Pautados por tais provocações, iniciamos nossa exploração rumo a um divertido diálogo ao lado de Deleuze, Guattari, Foucault, Nietzsche, Pessoa, entre tantos outros, enquanto vislumbramos a tessitura de novas nuances, novas texturas, novos mapas, novas interrogações. Afinal, é preciso pensar em situações onde poderíamos romper com os já ditos em direção a uma perspectiva do ainda não dito.

do ainda não dado, acerca dos espaços possíveis de produção de subjetividade e da criação de singularidades.

Arte, humor, rosto, caricatura, experiência, subjetivação..., educação. Haveria mais conexões entre o céu e a terra, do que poderia supor nossa vã "humorfilosofia"?

- Pra que arte, doutor?

"A arte existe para que a verdade não nos destrua". A frase é uma das tantas sobre o tema, eternizadas pelo filósofo alemão de bigodes generosos que fazem lembrar divertidos cães schnauzers: Nietzsche. Na mesma linha, outro intelectual-de bigodes bem mais sutis e chapéu impecável- nos ensina que "toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta".¹ Ninguém menos que Fernando Pessoa, constantemente replicado por Ferreira Goulart, o poeta brasileiro longilíneo, com face em forma de elegante caricatura.

Ampliando a galeria de proposições de tantos intelectuais que se debruçaram com intensidade e vigor sobre o universo da arte, encontramos a afirmação contundente de que aquilo que deveria nos surpreender "é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado". O mesmo autor, dono de um brilho intenso que emanava de sua calvície límpida, indagava, ainda: "Não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?"² Tais reflexões, vindas do filósofo francês Foucault, nos levam a patamares claros acerca da potência desta manifestação humana, ainda pouco compreendida em sua totalidade, na constituição da própria existência. Nessa mesma direção, Walter Benjamin alertava que "sempre foi uma das tarefas essenciais da arte suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta",³ deixando a convicção de que não temos como compartimentar, capturar, compreender plenamente esta prática humana, dada a sua dimensão para muito além da temporalidade.

Mais próximos a nós, os filósofos franceses Deleuze e Guattari, ao citarem antigas obras de arte, afirmam que "a moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã".⁴ Os pensadores vão além e defendem igualmente que uma pintura "não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-

¹ PESSOA, 2000, p.28.

² FOUCAULT, 1995, p.261.

³ BENJAMIN, 1983, p.23.

⁴ DELEUZE, 1992, p.213.

la, num segundo momento".⁵ Por fim, indagam e concluem: "E o criador, então? Ela é independente do criador, pela autopoisição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações; isto é, um composto de perceptos e afectos".⁶

Nesse sentido, "os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles".⁷ Mais ainda, "as sensações, perceptos e afectos são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos". Por fim, os filósofos declaram enfaticamente que "a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: *ela existe em si*".⁸

Como não pensar em experiência, em marcas constitutivas do sujeito, em subjetivação, diante da potência da arte? Como esta nos impeliria a dimensões tão transformadoras? Para os pensadores, "o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações".⁹ Afinal, "o que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto". E isto independe da perenidade da peça em si, pois "mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração".¹⁰

Cabe reafirmar, nesse ponto, que toda forma de arte só existe a partir da matéria, da dimensão material. Mesmo um poema, só existe se registrado em algum suporte ou se declamado pela voz, pelo corpo, pelos 'sinais' de alguém. Também uma música só existe a partir de um material que emita som -mesmo que nossas cordas vocais- além de ser ouvida, escutada, sentida de algum modo pelo corpo. E assim ocorre com todas as demais linguagens artísticas... Entretanto, essa condição inescapável da dimensão material da obra não significa que a arte seja matéria. Afinal

⁵ *Ibid.*, p.213.

⁶ *Ibid.*, p.213.

⁷ *Ibid.*, p.213.

⁸ *Ibid.*, p.213.

⁹ *Ibid.*, p.217.

¹⁰ *Ibid.*, p.216.

-apesar de se consolidar pela matéria- é da dimensão 'imaterial' que ela nasce, brota, faz-se, escapa!

Poderíamos, então, pensar a arte como algo para além do artista e da obra? Ou algo 'entre' artista e obra? Ou, ainda, como 'fronteira', no sentido de 'um entre', de algo que 'liga', de um espaço mais específico de encontros? Enquanto avançamos pelos corredores do pensamento, amplia-se o brilho que nos aponta para uma pintura ou um desenho *não* são -em si- 'arte'. Seriam, sim, obras de arte ou, melhor dito, registros, marcas da arte. Obras-registros como frutos que permanecem e que se transformam, tocam, atravessam tempos, mentes, olhares, corpos, em uma somatória compositiva de perceptos e afectos. Nesse sentido, arte seria *aquilo que se passa*, aquilo que gera, aquilo que *acontece*, que se dá e que se transmuta em futuras concrectudes, resultando em obras-registros, fluxos de sensações.

Ao desdobrarmos tais pressupostos, poderíamos refletir sobre o universo artístico como percurso de experiência, a partir da ideia de arte como acontecimento. Talvez esteja aqui um caminho a se desbravar, em sintonia com a conhecida proposição de 'aura' na obra de arte original descrita por Benjamin, em um verdadeiro estado de experiências, como nos apresenta Giorgio Agamben,¹¹ que escapa ao experimento, ao controle, ao controlado, àquilo que se limita nos próprios fluxos da ciência.

Nesse momento, cabe fazer uma espécie de recorte para continuarmos nossa jornada a partir do foco direcionado ao desafiador campo das chamadas 'artes visuais', notadamente aquelas que se constituem em torno da figura humana e, mais especificamente, ao redor do 'rosto'. E é a partir desse contexto que novas reflexões, ideias e provocações nos permitirão um mergulho ainda mais profundo na potência da arte: da arte pautada pelo rosto, pelo humor, pela ousadia, pela profanação... Enfim, a arte da caricatura!

Era uma vez, um rosto...

Entendida por pensadores de diferentes correntes e gerações como dimensão fundamental da própria existência, a arte possibilita trazer à tona um infindável universo de assuntos, ideias, focos, pensamentos, interesses. Entre tantos temas e caminhos possíveis, um deles vem atravessando a história das artes visuais de modo permanente, tendo sido até o principal foco em determinadas épocas: o *rosto*. Tal a força deste elemento, que algumas culturas ainda hoje proíbem toda e qualquer tentativa de se apresentar artisticamente o rosto de determinados personagens

¹¹ AGAMBEN, 2005.

LUIS FERNANDO
ver!

As
qu

centrais de sua crença/fé/religião, alçando o desrespeito por este fundamento ao patamar deflagrador de conflitos públicos, represálias, castigos capitais.

Em outra vertente, este tem sido o principal objeto de reflexão por parte de inúmeros teóricos, que o consideram elemento vital na constituição de poderes, sujeitos, relações, desde nossos primeiros instantes de vida até a morte, para muito além da mera concretude física, fisiológica, fisionômica. Em seus estudos sobre Deleuze, Guattari e Stern, Ana Godinho destaca que "o primeiro contato do bebê com o mundo humano faz-se pela mãe e pela forma como ela usa seu rosto"¹² Mais que isso, "a intensidade que ela deixa passar constitui a matéria com a qual o bebê começa a elaborar, a fazer seu próprio rosto, podemos sempre dizer *mundo*". Portanto, "a primeira relação 'intersubjetiva' do bebê é com o rosto da mãe e se estabelece nos primeiros seis meses" de vida, lembrando que "esses instantes são de uma importância crucial" porque "neles ocorrem devires, metamorfoses, modificações sem cessar".¹³

Cabe destacar, aqui, que a importância central do rosto nesse processo vai muito além do que se pode supor, uma vez que "os bebês não olham simplesmente para o rosto da mãe; o que fazem é mais radical: atravessam-no"¹⁴ como "uma superfície, um meio de entrada do exterior para o interior e, simultaneamente, um meio de saída. Meio, entre, por onde se desliza numa gama infinita de forças, de intensidades que contêm o universo, o cosmos"¹⁵

Desse modo, nossos primeiros contatos, em vida, com aquilo que extrapola a experiência intrauterina passa a ser guiado por este novo elemento, constitutivo de novas leituras sobre um novo mundo, ainda totalmente desconhecido. Tal experiência coloca o rosto em uma dimensão peculiar da trajetória humana, que se estende e se expande por toda a vida, sendo o foco mais imediato de nossas reações visuais coletivas, desde situações cotidianas até a prática de observação de imagens, fotos ou pinturas, quando se busca com mais interesse e instantaneidade exatamente este ponto, de modo involuntário. Afinal, como bem nos alerta Godinho, "os outros têm rosto e precisamos que o tenham. Qualquer que seja a natureza da escolha, ela guia-se pelo rosto do outro".¹⁶

Nesse contexto, amplia-se a compreensão de que "os rostos formam lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tomando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante. Não são rostos vazios, são superfícies gerais de

¹² GODINHO, 2012, p. 52.

¹³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶ GODINHO, 2010, p.73.

referência e organização, potenciadoras de forças" que, "vistos de frente, emitem signos que reenviam a outros signos, estes a outros, até ao infinito. Signos que irradiam em superfícies".¹⁷ Superfícies que possibilitam desdobramentos infinitos, reveladores de potências, mapas, cartografias, uma vez que "uma das características mais importantes do rosto talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas, entradas e saídas, impasses e fugas que se vivem politicamente, quer dizer, com toda a força do desejo".¹⁸

Diversos outros estudos colocam igualmente o rosto como ponto de partida para proposições revolucionárias, como aquela conhecida por 'rostidade', aprofundada por Deleuze e Guattari ao afirmarem que "o rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente".¹⁹ Segundo eles, "a forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala". Assim, "uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de *rostidade* específicos".²⁰

A partir de tais pressupostos e ideias em torno do rosto como percurso constitutivo dos sujeitos, como não imaginar a ampliação de tal potência se esta estiver apresentada pelo transformador bloco de sensações da arte? E se esta arte trouxesse tais 'rostos' de modo intencionalmente transsignificados, em revolucionárias profanações pautadas pelo atravessamento do exagero, da distorção, do cômico? Potências de rosto, potências de arte, potências de humor. Potências de... caricatural

Um universo de rostos: transmutação, profanação, revolução...

Caracterizada pela marcante atração que exerce entre os mais variados públicos, culturas e épocas, a peculiar arte da caricatura percorre a história humana desde tempos longínquos. Apesar de sua rápida popularização a partir dos séculos XVIII e XIX, por meio da proliferação dos periódicos jornalísticos e políticos, a arte da caricatura -como a conhecemos hoje- remonta ao período renascentista. Embora tenha sua origem apontada por alguns no Antigo Egito, foi na época do Renascimento que se registrou o curioso fato histórico da série de rostos, narizes, queixos e sobrancelhas desproporcionais criados pelo consagrado pintor Leonardo da Vinci. Tais obras marcaram a etapa inaugural da arte da caricatura, protagonizada, entre outros, por este artista-inventor, considerado um dos mais importantes nomes da história até

¹⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹ DELEUZE, 1996, p. 29.

²⁰ *Ibid.*, p.29.

hoje. É também nesse período que surgem as séries de esboços com características caricaturais desenhadas por Albrecht Dürer e pelos irmãos Carracci. Cabe ainda lembrar que a origem do próprio termo *caricatura* tem suas raízes no verbo italiano *caricare*, ou seja, carregar, sobrecarregar, carregar exageradamente. Portanto, uma das características centrais dessa manifestação artístico-visual reside na amplificação intencional de aspectos anatômicos e psicológicos do personagem.

Tais características somam-se a outras peculiaridades, uma vez que "a caricatura é também um modo de renovar o prazer infantil do trocadilho e do nonsense".²¹ Entretanto, "não se deve perder de vista que ela está num contexto mais amplo da experiência cômica que envolve a liberação da agressividade", numa espécie de *profanação do rosto*, impensável nos tempos que antecediam o Renascimento. Nesse sentido, a caricatura pode ser também pensada como "um mecanismo psicológico, antes mesmo de ser uma forma de arte".²²

A quase total inexistência da arte da caricatura em períodos anteriores à era renascentista pode ser mais bem compreendida quando lembramos que as *palavras* eram entendidas como sinais possíveis de serem distorcidos sem maiores danos, diferente da "brincadeira com a imagem visual, especialmente com o retrato" que continha uma "ameaça maior, porque estaria agindo num duplo do objeto retratado". Afinal "sob a superfície da brincadeira e do jogo, a velha imagem mágica ainda estaria em ação", como se "a vítima tivesse sido enfeitada". Assim, "a distorção dos traços do rosto de um homem só pode ser considerada engraçada quando deixa de ser tomada como uma prática perigosa. Se essa condição histórica e social não for preenchida, a arte da caricatura não pode se desenvolver". Nesse sentido, a caricatura representou claramente uma "nova liberdade e novos horizontes para a mente humana".²³

Segundo alguns estudos sobre tais transformações históricas, é possível estabelecer "três estágios de atitudes mentais em relação à imagem mágica. O primeiro, mais primitivo, é o da feitiçaria, no qual uma ação hostil feita sobre a imagem significava ferir a pessoa representada". Num segundo estágio, "a ação hostil efetuada sobre a imagem resulta em pinturas difamatórias. A imagem é aqui a perpetuação gráfica da injúria, ela serve para comunicar a intenção e não para a ação imediata". Já o terceiro estágio corresponderia à criação da caricatura. Desse modo, "a ação hostil limita-se à alteração da aparência da vítima, e é na reinterpretação oferecida pelo artista que está contida toda a crítica". Assim, a distorção se manteria na "esfera

²¹ NERY, 2006, p. 42.

²² *Ibid.*, p.42.

²³ *Ibid.*, p.44.

estética", possibilitando que público e o caricaturado reagissem "com o riso e não com a agressão".²⁴

Dai, a importância crucial da caricatura nas futuras transformações culturais, estéticas e artísticas que viriam a desembocar na própria Modernidade, uma vez que esta manifestação inédita "mostrou-se profícua como ferramenta na busca criativa do artista. A percepção fisionômica, em seu sentido estendido, para além da leitura dos rostos e dos gestos humanos, permitiu à arte avançar na conquista da expressão e da liberdade da sua própria linguagem".²⁵

Assim, a experiência realizada pelos mestres renascentistas "ultrapassou em muito o exercício estilístico, e avançou na direção do comentário crítico sobre a sociedade do seu tempo", uma vez que "a distorção de seus traços mais marcantes linha o objetivo de aprimorar o importante exercício de revelar as fraquezas escondidas do caráter",²⁶ operando uma mudança significativa no pensamento e na arte.

Diferentemente daquilo que ocorria até então, quando o virtuosismo e o domínio técnico (origem da própria palavra *arte*) eram os faróis na busca de um pretenso 'perfeccionismo' mimético, a caricatura posicionava-se de maneira precursora em outro sentido, muito mais libertário, ousado e arriscado que outras tantas linhas anteriores. Assim, "pela primeira vez na história da Europa, a obra de arte passa a ser considerada uma projeção da imagem interior. Não é mais sua proximidade com a realidade que determina seu valor, mas a aproximação com a vida psíquica do artista",²⁷ tornando possível uma experimentação que buscasse a 'ilusão de vida', ao invés de uma 'ilusão de realidade'. Por fim, "a caricatura ultrapassaria a condição de imagem perspicaz que adorna as páginas dos jornais. Ela passa a pertencer ao reino da imaginação, pois contém algo de duradouro e misterioso: é uma obra de arte".²⁸ Arte que se expandiu e que atravessou o mais importante núcleo da história da pintura, uma vez que, além do protagonista Leonardo Da Vinci, outros dois artistas considerados 'gênios' de suas gerações igualmente tatuaram suas trajetórias com a prática da caricatura, a ponto de relacionarem suas futuras descobertas artísticas a esta singular experiência: Monet e Picasso. O que teria levado uma triade de gênios da história da arte, separados por séculos, a se dedicar a uma criação estética tão peculiar?

²⁴ *Ibid.*, p.45.

²⁵ *Ibid.*, p.54.

²⁶ *Ibid.*, p.29.

²⁷ *Ibid.*, p.43.

²⁸ *Ibid.*, p.25.

A essa altura, parecem ser cada vez mais profundos os pontos de contato que permeiam as ideias em torno da arte, do rosto, da caricatura, da experiência, da subjetivação. Um universo criativo em plena pulsão, marcado pela profusão de fluxos, afectos, perceptos, ... 'morfectos'! Morfectos de sonhos e de imaginação pelos braços de Morfeu, fazendo-nos lembrar do ensinamento seminal de Deleuze e Guattari: "Nenhuma criação existe sem experiência".²⁹

Caricatura, rosto, arte: potências de experiência, subjetivação...

A partir de Deleuze, que aponta o 'bloco de sensações' atravessando todos os atores (artista, obra, observador), seria possível convocar outras proposições, como aquelas de Humberto Eco em torno do 'pacto ficcional'. Embora voltada originalmente ao universo da literatura, a expressão nos possibilita um diálogo com a ideia de experiência a partir da caricatura, quando artista, caricaturado e observador são capturados por uma dimensão intencionalmente imaginária, fantasiosa, irreal, de uma imagem que propicia –surpreendentemente– uma imensidão de deslocamentos, afectos e perceptos mais intensos que o próprio ponto de partida, ou seja, que o próprio rosto. Arte, rosto, ilusão, humor, 'antimimetismo'.

Também Rancière³⁰, em seu livro "A partilha do sensível", nos apresenta a possibilidade de pensar a arte como evento estético e o estético como a partilha do sensível, que dá forma às relações e cria a possibilidade de pensar, viver e produzir o comum. Ou seja, o estético se apresenta em um 'entre', em uma 'produção do entre', em uma produção de sentidos e formas de vida. Ou, ainda, liga diretamente a ideia de estética a uma ação política. Porém, não como ação prévia de eventos, objetivos, metas e proposições dadas, mas na perspectiva daquilo que se coloca no próprio percurso, no processo, nos modos de afetações de encontro com o outro.

A arte da caricatura parece estar nesse nível, nesse campo de possibilidades de produção de um *comum*. Não no artista e nem no caricaturado, não no caricaturado e nem na obra, não na obra e nem no espectador, mas naquilo que se produz, nos acontecimentos, no entre o artista e o caricaturado, no entre o caricaturado e a obra, no entre a obra e o espectador, nos campos de afetações. Assim, falar da arte da caricatura é falar em certo sentido de algo que ainda não está dado, que ainda não está definido. É falar daquilo que se apresenta como lugar efetivo de 'abertura e liberdade', das expressões e manifestações de subjetividades, experiências. É falar dos começos, das infâncias das coisas, da própria vida.

²⁹ DELEUZE, 1992, p.166.

³⁰ RANCIÈRE, 2009.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BENJAMIN, W. *Textos escolhidos / Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. 2. Ed – São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Coleção Trans. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia V.3*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Ed. 34. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Sobre a genealogia da ética. Uma revisão do trabalho*. In: Rabinow, Paul; Dreyfus, Hubert. Michel Foucault. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GODINHO, Ana. *Devir rosto e abrir pensamento. Conexões: Deleuze e Arte e Ciência e Acontecimento e.../ Suzana Oliveira Dias, Davina Marques e Antonio Carlos Amorim (Orgs)*. Petrópolis, RJ; De Petrus; Brasília, DF; CNPq/MCT; Campinas ALB, 2012.
- GODINHO, Ana. *Como desfazer para si próprio o seu rosto? Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade/ Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica/PUC-SP, 2010.
- LEITE, César D.P. *Experitempos de infância: re-cortes de montimagens de formação*. Tese de Livre Docência. UNESP, 2011.
- LEITE, César D.P. *Infância, Pesquisa e Experiência: Reflexões e olhares para o Desenvolvimento Infantil a partir de produções imagéticas de professores e crianças*. FAPESP e CNPQ – Projeto de Pesquisa, 2011.
- NERY, Laura Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. / Laura Moutinho Nery, orientador: Luiz de França Costa Lima Filho. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Heróstrato e a busca da imortalidade*. São Paulo: Assirio & Alvim, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e Política*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.



Ver com cuidado = F. RIANI / MORGAS

PRÉ-ROTEIRO PARA LOCUÇÃO

DOCUMENTÁRIO 03:

OS: W3
DANIELA DA
(FILIA)

CARICATURA: PROVOCAÇÕES REVOLUCIONÁRIAS EM TORNO DE UMA POSSÍVEL 'ARTE MENOR'

Camilo Riani / Sílvio Gallo

Inicialmente identificada como citação pejorativa, a ideia de 'menor' - em oposição ao grandioso - atravessa os mais distintos campos da discussão humana. Vinculada imediatamente à ideia de pequenez, de algo desimportante, sem a grandeza das nobres temáticas, a expressão passou a ser ressignificada mais recentemente em estudos de destacados pensadores.

Na obra '*Kafka - por uma literatura menor*', Gilles Deleuze e Félix Guattari criaram o conceito de *literatura menor*, como dispositivo para analisar a obra de Franz Kafka. Os escritos do judeu tcheco são apresentados como revolucionários, por operarem uma subversão da própria língua alemã, da qual se apropriou Kafka. Para os filósofos, "uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior".² Desse modo, a força de uma literatura menor estaria na capacidade de subverter uma língua, fazer com que ela seja o veículo de desagregação dela própria. Os dois pensadores franceses colocam três características principais a serem observadas, para que possamos identificar uma obra como literatura menor.

A primeira dessas características é a desterritorialização da língua. Toda língua tem sua territorialidade, está em certo território físico, em certa tradição, em certa cultura. Toda língua é imanente a uma realidade. A literatura menor subverte essa realidade, desintegra esse real, nos arranca desse território, dessa tradição, dessa cultura. Uma literatura menor faz com que as raízes aforem e flutuem, escapando desta territorialidade forçada. Ela nos remete a buscas, a novos encontros e novas fugas. A literatura menor nos leva sempre a novos agenciamentos.

Sua segunda característica é a ramificação política. Não que uma literatura menor traga necessariamente um conteúdo político expresso de forma direta, mas ela própria, pelo

¹ Parte original deste trabalho se encontra nos livros 'Linguagem e Cartum: Tã rindo do quê? Um mergulho nos saídes de humor de Piracicaba' (RIANI, 2002), 'Deleuze & a Educação' (GALLO, 2003) e no artigo 'mínimo múltiplo comum' (GALLO, 2014) In: Ribetto, Anelice (org.), 'políticas, poéticas e práticas pedagógicas (com minúsculas)'.
² DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 25.

agenciamento que é, só pode ser política. Sua existência é política: seu ato de ser é antes de tudo um ato político em essência. Uma literatura maior, estabelecida, não é política, necessariamente. Até pelo contrário, pois comumente aparece-nos como um agenciamento apolítico (como se isso fosse realmente possível!). A literatura maior não se esforça por estabelecer elos, cadeias, agenciamentos, mas sim para desconectar os elos, para territorializar no sistema das tradições a qualquer preço e a toda força. Para a literatura menor, o próprio ato de existir é um ato político, revolucionário: um desafio ao sistema instituído.

A terceira característica das literaturas menores é talvez a mais difícil de entender e para se identificar, em alguns casos. Nas literaturas menores, tudo adquire um valor coletivo. Os valores deixam de pertencer e influenciar única e exclusivamente ao artista, para tomar conta de toda uma comunidade. Uma obra de literatura menor não fala por si mesma, mas fala por milhares, por toda a coletividade. Os agenciamentos são coletivos. Mesmo um agenciamento singular, fruto de um escritor, não pode ser visto como individual, pois o um que aí se expressa faz parte do muitos, e só pode ser visto como um se for identificado também como parte do todo coletivo. Não há sujeitos individuais, apenas agenciamentos coletivos. Isso é facilmente identificável literal e formalmente em certas obras, mas fica dificultado em certas outras, de cunho bastante introspectivo, e até autobiográfico.

Em *Mille Plateaux* (no Brasil, *Mil platôs*), publicado em 1980, Deleuze e Guattari voltaram à carga, estendendo o par conceitual maior/menor. Falam, aqui, em ciência maior e ciência menor, em filosofia maior e filosofia menor, por exemplo. O maior é reservado para a produção oficial, bancada e reconhecida pelo estado; o menor é reservado para o marginal, para aquilo que foge, que escapa, que fica à deriva... há criação no âmbito do maior, claro, mas ela é contida e gerida pelas regras que são controladas com zelo pelo Estado. Na marginalidade do menor, por seu lado, a ausência de regras, ou então regras muito mais fluidas, ensejam uma criação mais radical, mais nua, mais selvagem.

O que foi exposto até aqui pode gerar no leitor algumas impressões equivocadas. A primeira, que maior/menor dizem respeito a uma dimensão espacial ou a grandezas de tipo matemático. Não se trata disso. Maior/menor dizem não de grandezas, mas de formas de ação. O maior está relacionado àquilo que é regulamentado, organizado e, portanto, reconhecido. O menor está relacionado com o desregrado, com os fluxos livres, com a invenção a todo tempo, sem ter que prestar contas. No primeiro caso, não se trata de dizer que não haja criação; mas ela só pode ser feita dentro dos contornos que já estão preestabelecidos. Rompimentos são possíveis, claro, mas eles são logo reordenados, de modo a compor um novo cânone. No segundo caso, a errância implica em uma criação selvagem, que não segue regras, que está para além delas.

A segunda impressão equivocada que o leitor pode ter é que entre maior e menor há uma oposição. Isso não é necessariamente verdade. A oposição colocada por Deleuze &



Guattari é entre aparelho de Estado, que opera em modo maior, e máquina de guerra, que opera em modo menor. A perspectiva do aparelho de Estado é dominar, logo capturar tudo o que está fora de si. A perspectiva da máquina de guerra é escapar à captura, não se deixar capturar. De modo que a criação no menor é quase sempre foco da máquina de captura do aparelho de Estado, que quer torná-la maior, canonizá-la. Uma prática de filosofia menor, por exemplo, que ganhe destaque, será alvo do aparelho de captura. Em caso de ser capturada, deixa de ser menor, passando a ser canônica e a definir padrões de ação em modo maior. Mas uma filosofia maior também pode "cair em desgraça" ao romper com cânones e devir menor, fugindo ao aparelho de Estado. Enfim, maior e menor podem se opor, em algumas circunstâncias; o maior pode devir menor e o menor pode ser capturado, tornando-se maior; mas ambos também podem simplesmente não se encontrar, operando em modos distintos e em níveis distintos, ao mesmo tempo, sem qualquer comunicação.

Partindo de tais premissas e reflexões, considerando-se as potências e as marcas dos conceitos apresentados, torna-se possível mergulhar em direção a novos desdobramentos, como aquele que tem sido aprofundado em torno do universo educacional, pela proposta revolucionária de uma 'educação menor'. Nesse contexto, se a educação maior é produzida na macropolítica, nos gabinetes, expressa nos documentos, a educação menor está no âmbito da micropolítica, na sala de aula, expressa nas ações cotidianas de cada um. Desse modo, a educação menor cria trincheiras a partir das quais se promove uma política do cotidiano, das relações diretas entre os indivíduos, que por sua vez exercem efeitos sobre as macro-relações sociais. Não se trata, aqui, de buscar as grandes políticas que norteiam os atos cotidianos, mas sim de empenhar-se nos atos cotidianos.

A educação menor é rizomática, segmentada, fragmentária, não está preocupada com a instauração de nenhuma falsa totalidade. Não interessa à educação menor criar modelos, propor caminhos, impor soluções. Não se trata de buscar a complexidade de uma suposta unidade perdida. Não se trata de buscar a integração dos saberes. Importa fazer rizoma. Viabilizar conexões e conexões; conexões sempre novas. Fazer rizoma com os alunos, viabilizar rizomas entre os alunos, fazer rizomas com projetos de outros professores. Nesse sentido, o professor seria aquele que procura viver a miséria do mundo, e procura viver a miséria de seus alunos, seja ela qual miséria for, porque necessariamente miséria não é apenas uma miséria econômica; temos miséria social, temos miséria cultural, temos miséria ética, miséria de valores.

Neste ponto, caberia indagarmos se tais bases que fundamentam as instigantes ideias de 'literatura menor' e 'educação menor' teriam pontos de contato com outras áreas do pensamento, da cultura e do conhecimento, igualmente pautadas pela dimensão desterritorialização-política-coletividade, bem como pela 'desvalorização' por parte do contexto mais amplo que a comporta. Mais que isso: haveria um campo, uma área, uma manifestação

cultural que se aproximasse claramente destas características revolucionárias, transformadoras do pensamento e do comportamento coletivo, por meio de uma 'perigosa' constituição artística sedimentada na irreverência e no humor? Seria, enfim, a *caricatura* um ponto de partida para a concepção de uma possível 'arte menor'?

Caricatura! ...Mas o que alhos têm a ver com bugalhos?

Diante dos passos já trilhados nesse percurso, chegamos a um campo que tanta curiosidade tem despertado desde o Renascimento nos mais distintos grupos, gerações e culturas: o universo da *caricatura*. Embora um primeiro olhar descuidado possa induzir-nos a um distanciamento entre tais temáticas, esta singular manifestação artística carrega em sua gênese e desenvolvimento inúmeras características plenamente identificadas com as proposições até aqui apresentadas. Tanto por se constituir a partir de um campo – a arte – em que expressões de grandiosidade/pequenez ainda hoje são frequentes (tais como 'grandes artes'), como por suas origens fincadas no ousado contraponto ao poder, além da profunda ligação com a ideia de público/povo/sociedade. Entretanto, a grande quantidade de semelhanças estruturais não para por aí e avança por outras curiosas frentes, como veremos a seguir.

No século XIX, em seu conhecido 'Escritos sobre arte - Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas', Baudelaire aponta o modo depreciativo como a obra caricatural era tratada por membros da academia, ao nos relatar: "Em primeiro lugar, diriam eles, a caricatura é um gênero? Não, responderiam seus cúmplices, a caricatura não é um gênero. Ouvi ressoar em meus ouvidos semelhantes em jantares de acadêmicos".³ A revelação do pensador nos dá uma pequena pista de como a caricatura era – e, em certos meios, ainda é – vista por determinados segmentos. Ao indagar sobre possíveis razões para tais situações, o autor elenca algumas características marcantes desta arte, tais como sua profunda ligação com o *humor*. Nesse sentido, lembra que "o riso é uma das expressões mais frequentes e mais numerosas da loucura",⁴ além de afirmar que, se "o riso é satânico; ele é, pois, profundamente humano".⁵ O pensador relembra, ainda, o então predomínio da ideia do riso como algo baixo, vulgar, menor... "O Sábio, isto é, aquele que é animado pelo espírito do Senhor, aquele que possui a prática do conjunto de fórmulas divino, não ri e só se abandona ao riso tremendo", diz ele, antes de concluir: "O Sábio treme por ter rido; o Sábio teme o riso, como ele teme os espetáculos mundanos, a concupiscência. Ele se detém às bordas do riso, como às bordas da tentação".⁶

³ BAUDELAIRE, 1998, p.10

⁴ *Ibid.*, p.14.

⁵ *Ibid.*, p.16.

⁶ *Ibid.*, p.11.



A opção do autor por discutir a arte da caricatura pelo viés formal pode ser mais bem compreendida quando lembramos o cenário preconceituoso que imperava à época em relação a esta manifestação artística singular. Nesse contexto, "a posição defendida por Baudelaire nos seus ensaios da década de 1850 era provocativa, uma vez que somente a abordagem acadêmica, característica dos compêndios e tratados sobre o tema, parecia justificar o estudo de uma forma de representação visual que não era considerada arte".⁷ Durante este período "verifica-se o empenho de artistas e estudiosos da arte para tentar definir a inovação, embora ela se mantivesse como um gênero menor em relação à Grande Arte, sobretudo por estar vinculada ao cômico".⁸

Nesse universo, a ideia depreciativa em torno da caricatura como espécie de 'arte menor' pode ser facilmente verificada, a partir de inúmeras considerações simplistas: pela característica marcante do traço rápido, ágil, solto, informal. Pelo recorte fugaz de um instante, de um fato, de uma temporalidade. Pela consolidação umbilical com o universo da imprensa diária, da periodicidade, do aparentemente descartável. Pelo pré-conceito em torno do humor como linguagem baixa, vulgar, menor. Pela busca de diálogo direto com o público que será atingido pela obra, muito diferente das chamadas artes 'elevadas', nas quais a dificuldade de compreensão por parte do observador chega a ser vista como chancela de qualidade, de legitimação da complexidade e da profundidade, restritas à leitura por parte de uns poucos - e seletos - 'eleitos'.

É exatamente a partir desta marca aparentemente negativa de 'arte menor', tatuada na pele da caricatura por gerações, que iniciamos um percurso por novas dobras, iluminado pelas provocativas concepções em torno da potência revolucionária da 'literatura menor' e, sobretudo, da 'educação menor'.

Da primeira dimensão 'menor': desterritorialização... caricatura!

Conforme apresentado anteriormente, Deleuze e Guattari desenvolveram seu percurso em direção à ideia da literatura menor apoiados em três características, potências determinantes na constituição dessas novas concepções.

A primeira destas características já apresentadas é a *desterritorialização* da língua, uma vez que toda língua tem sua territorialidade e suas tradições, dentro de uma determinada cultura. A literatura menor é aquela que subverte essa dada realidade, esse território, essa tradição, possibilitando novas buscas, novos encontros, novos agenciamentos. Do mesmo modo, a educação menor é aquela educação 'rizomática', fragmentária, que não se preocupa com a instauração de nenhuma falsa totalidade. Não interessa a ela criar modelos nem impor soluções, mas - sim - viabilizar conexões e mais conexões; conexões sempre novas.

⁷ NERY, 2014, p. 65.

⁸ NERY, 2006, p. 11.

Partindo destas reafirmações, podemos lançar nosso olhar sobre as características fundamentais da caricatura enquanto manifestação plenamente identificada com tais rupturas, experimentações, linhas de fuga. Baudelaire, no estudo citado anteriormente, revela-nos a importância da "arte menor" do caricaturista como carro-chefe de uma futura imprensa militante, possibilitando experimentar aquilo que, mais tarde, viria a designar um dos mais transformadores deslocamentos culturais da história: a Modernidade.⁹ Isto, porque "a caricatura significou um caminho para a experiência moderna, seja pela assimilação de motivos 'altos' e 'baixos' na arte, pela tematização da vivência urbana ou pela valorização da psicologia dos personagens".¹⁰ Assim, vemos que a caricatura liga-se a uma experimentação formal que oferece a possibilidade de questionamento do modelo estético da tradição em voga.¹¹ Nesse contexto, "uma nova possibilidade expressiva se anunciava pela arte cômica veiculada na imprensa: e ela não era sublime ou ideal".¹² Afinal, esta singular expressão artística acabava por lançar novas pontes, "insistindo em ser – então – uma irrealização do real e uma radicalização da possibilidade da fantasia no mundo".¹³ Assim, "a caricatura mostra sua riqueza como problema não só do ponto de vista formal, pois a ela – um gênero *menor* – estavam 'franqueadas as possibilidades de experimentação'", mas também porque essa "liberdade experimental vai significar um desafio de flexibilização do próprio campo ficcional, tanto no seu aspecto moral quanto estético".¹⁴

Nesse contexto, a caricatura está ligada diretamente à revolução transformadora que desembocou na ideia contemporânea de 'arte', para muito além da habilidade técnica que a nominou e a caracterizou por milhares de anos, até o final do período Renascentista. Ou seja, a caricatura catalisou condições para o exagero distorcido, para o abandono do belo tradicional, para a adoção livre da 'feiúra', que o território tradicional das 'artes maiores' até então recusava veementemente. Por tudo isso, a caricatura é entendida por diferentes teóricos como fundamental ponto de partida para uma atitude estética que ousasse questionar, revolucionar, transgredir, 'desterritorializar', gerando transformações que acabaram por resultar naquilo que se entende, hoje, como arte. Nesse sentido, a caricatura foi pioneira na adoção plena, proposital e intencional do *exagero*, que passa a ser adotado como libertação da até então necessária busca pela 'reprodução do real'. Ou seja, uma opção deliberada do artista.

"Nesse contexto, no qual se vê formar um grande acervo de conhecimento visual, que a arte humorística comprovou sua vocação para o ensaio e erro, uma vez que os limites impostos

⁹ NERY, 2014, p. 65.

¹⁰ NERY, 2006.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² NERY, 2014, p. 77.

¹³ NERY, 2006, p. 28.

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

pelo decoro vetaram a experimentação à Grande Arte".¹⁵ A caricatura é, pois, desterritorialização por si mesma: desterritorialização da forma, do traço, da imagem, uma forma outra de "representação", que já não quer mais representar o "real", mas o produz pelo ato mesmo da criação.

Tal desterritorialização determinou importantes deslocamentos, uma vez que "o artista passou de imitador a criador: não era mais um discípulo da natureza, e sim, seu mestre. A obra de arte, agora, era uma visão nascida da mente do artista. Sua concepção era o mais importante e a realização concreta passara a um segundo plano".¹⁶

Assim, verificamos que diferentes gerações de pensadores e estudiosos apontam tais deslocamentos fundadores da caricatura como marcante e significativa ruptura estética, apesar da aparente característica despretensiosa e informal desta manifestação artística. A partir de tais reflexões, passaremos ao segundo ponto apontado por Deleuze e Guattari como fundamental na constituição do 'menor': a política.

Da segunda dimensão 'menor': política... caricatural

A segunda ramificação apontada não implica que uma literatura menor traga um conteúdo político explicitamente expresso, mas ela própria -pelo agenciamento que é- só pode ser política. Conforme já apontado, seu ato de ser é, antes de tudo, um ato político, um desafio ao sistema instituído. Diferentemente da literatura maior, que não se esforça por estabelecer agenciamentos, mas por territorializar no sistema das tradições. Do mesmo modo, a educação menor cria trincheiras a partir das quais se promove uma política do cotidiano, das relações diretas entre os indivíduos, que por sua vez exercem efeitos sobre às macro-relações sociais.

Nesse mesmo sentido, a dimensão política constitui-se, claramente, como um dos principais pilares da arte da caricatura, desde seu surgimento até os dias de hoje.

As artes visuais -historicamente- sempre estiveram subjugadas a serviço do poder. Quer seja de imperadores como também de papas e membros do alto clero, monarcas e tradicionais integrantes das nobrezas e cortes, pautados por concepções amplamente aceitas durante gerações, como a prática disseminada do mecenato, entre tantas outras formas de submissão. E assim se mantiveram durante séculos, até o surgimento daquilo que hoje entendemos amplamente por 'arte', sobretudo a partir de períodos e fatos que principiaram determinadas manifestações nas quais o olhar, a ideia e o desejo *do artista* passam a ser considerados aspectos fundamentais. Nesse percurso, a caricatura surge como a mais explícita e revolucionária manifestação artística pautada por tais atitudes, tanto naquilo que diz respeito ao papel da arte, como na escolha de seus 'alvos', nitidamente apontados em direção aos detentores do poder, em um posicionamento claramente político ao lado do oprimido, do mais

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶ NERY, 2006, p. 43.

'fraco'. Tal atitude é facilmente observada desde os primeiros impressos ilustrados por esta forma de arte, com o ápice – à época – em torno dos desdobramentos da Revolução Francesa. Esta mesma marca atravessa até hoje todo o universo do humor gráfico/caricatura, visceralmente pautado pela crítica ao poder, sobretudo na composição conhecida no Brasil como 'charge', encontrada diariamente em jornais de todo o mundo. Enquanto na charge a crítica tende a ser muito mais direta e explicitamente opinativa, na caricatura fisionômica tal crítica ocorre pela destituição da autoimagem que cada um de nós carrega. Nesse sentido, a reação mais comum daquele que se depara com sua própria caricatura é – geralmente – marcada pela sensação de ruptura, de quebra da 'courageira' que cada um de nós tem de si. É a nítida profanação do 'ser constituído', tão pleno de cuidados e de garantias legais, como atitude em oposição ao convencional, ao poder, ao burocrático, ao formal.

Nesse sentido, o campo de humor gráfico transforma-se em uma 'arma imediatamente ao alcance da mão',¹⁷ quer pela fácil compreensão que alcança perante o público, quer pelo prazer visual que proporciona, levando um grande número de pessoas a receber imediatamente seu 'recado', dificilmente dado de forma tão rápida, criativa e prazerosa quando apresentado de outras formas. Não podemos deixar de citar, aqui, a histórica sucessão de charges e caricaturas que inundaram a imprensa brasileira no início do século XX, nas quais o médico sanitarista Oswaldo Cruz foi impiedosamente atacado pelos humoristas gráficos da época. O motivo de tais críticas teria sido a implementação da vacinação obrigatória contra a varíola, comandada pelo renomado cientista, após assumir, em 1903, a Diretoria Geral de Saúde Pública, culminando com a chamada "Revolta da Vacina", ocorrida nas ruas do Rio de Janeiro em 1904. Podemos lembrar, ainda, o mote de Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago, de 1928: "A alegria é a prova dos nove".¹⁸ Ainda não demos o devido valor ao potencial político do riso, da alegria, do humor, capazes de desestabilizar situações, pelos inusitados deslocamentos que provocam...

É, enfim, a destituição de qualquer pretensa superioridade, trazendo todos para um mesmo patamar, possibilitando nossa incursão – entre outros caminhos – pelo próximo ponto constitutivo do 'menor': a coletividade.

Da terceira dimensão 'menor': coletividade... caricatural

Conforme apontado inicialmente, a terceira característica das literaturas menores diz respeito ao aspecto 'coletivo', quando os valores deixam de pertencer apenas ao artista para tomar conta de toda uma comunidade. Uma obra de literatura menor fala por toda a coletividade, sendo pautada por inúmeros agenciamentos coletivos. No contexto de uma educação menor, o professor seria aquele que procura viver a miséria do mundo, procura viver

¹⁷ LANDOWSKI, 1995, p. 65.

¹⁸ ANDRADE, 1978, p. 18.

a miséria de seus alunos, muito além da miséria econômica: a miséria social, a miséria cultural, a miséria ética, a miséria de valores...

Do mesmo modo, a caricatura se estrutura visceralmente em torno da ideia da coletividade, em diversos aspectos. "É a autoconsciência que diferencia e engrandece o artista do cômico: é o que lhe dá a habilidade de desdobrar-se no outro, identificar-se com ele, não se colocando acima da experiência social, humana, concreta".¹⁹ É também a partir desta marca profunda do fazer do caricaturista, auxiliada por sua instabilidade, que "a caricatura passa a ser reconhecida pelo público como o discurso que revela a verdade, algo que é reforçado pela chancela de um artista que ocuparia, agora, o lugar de porta-voz do leitor-espectador anônimo".²⁰

Tal característica marcante se desdobra em agenciamentos múltiplos, afinal "ao comover e instigar a consciência do público, a caricatura provoca sua capacidade de julgamento, mobilizando-o para o debate e a ação".²¹ Para Baudelaire, o caricaturista é "*flâneur*, convescente e criança; é também 'caleidoscópio dotado de consciência', metáfora para a nova possibilidade de solidarização que tem lugar na vida moderna".²² Cabe lembrar que foi por meio de antigos jornais ilustrados que a arte do humor gráfico - diferentemente da grande arte dos museus - ganhou ruas, praças e cafés, pelas páginas das publicações diárias. Assim, boa parte das obras de humor gráfico traz embutida em si a chamada 'vontade popular', em um jogo de traços e ideias que atinge imediatamente o grande público, indo dos mais humildes observadores até os mais informados cidadãos. Pode-se dizer que o humor gráfico e a caricatura, de forma especial aquela que se veicula pela imprensa e pelas redes sociais, produz uma "popularização da arte", como um museu a céu aberto, para o qual não se precisa convite nem ingresso. Ela invade o cotidiano e provoca...

Dessa forma, observamos que esta manifestação artística apresenta-se como uma das mais apreciadas por distintas classes sociais, diferentemente do que ocorre com outras linguagens. Basta lembrar-nos de inúmeros casos de distanciamento popular em relação às artes plásticas, literárias, cênicas etc. Porém, se pensarmos numa única *caricatura*, notamos que os mais distintos grupos, desde intelectuais a operários, estudantes, donas de casa e tantos outros, tendem a apreciá-la, evidentemente que de maneiras próprias, a partir de diferentes referenciais e repertórios. Entretanto, dificilmente se ouvirá de alguém: - Não gosto desse tipo de arte! → *ênfase!*

Tais características da caricatura a inserem em uma potente dimensão coletiva, tanto por sua temática e seus objetivos, como pela grande atração que exerce sobre os mais distintos públicos, possibilitando agenciamentos múltiplos e multiplicadores. Podemos detectar, desse

¹⁹ NERY, 2014, p. 69.

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

²¹ *Ibid.*, p. 74.

²² *Ibid.*, p. 76.

modo, uma espécie de 'vingança' (até certo ponto inconsciente) por parte da população em inúmeros exemplos históricos por todo o mundo, que revelam a penetração e a identificação pública da arte do humor gráfico, sobretudo em torno de questões que envolvam a prática do poder e de seu abuso por determinados grupos. Casos como o estrondoso sucesso do revolucionário semanário 'O Pasquim' na década de 1970, em plena ditadura militar brasileira, evidenciam a capacidade de proporcionar incontáveis linhas de fuga, tão presentes na imprensa alternativa, sobretudo naquela marcada pelo enfoque humorístico.

Caricatura: uma 'arte menor'?

Após tantos passeios por épocas, conceitos e indagações, caberia pensar em uma nova ideia em torno da caricatura. Afinal, a histórica compartimentalização desta arte singular, sempre condicionada em caixotes debaixo das 'grandes artes' - mas ao lado das revolucionárias 'literatura menor' e 'educação menor' - nos faz traçar uma desaforada e abusada incursão: - ARTE MENOR, sim senhor! E com muito orgulho, mesmo cheirando à provocação. Aliás, provocação é o que não falta, nem nunca faltará, no universo desta 'arte menor' chamada caricatura.

E quem não gostar... que atire o primeiro riso!!!

Referências

- ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BAUDELAIRE, Charles, 1821-1867. *Escritos sobre arte/Charles Baudelaire*; organização e tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GALLO, Sílvia. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- GALLO, Sílvia. mínimo múltiplo comum. In: Ribetto, Anelice (org.). *políticas, poéticas e práticas pedagógicas (com minúsculas)*. Rio de Janeiro: Lamparina/Faperj, 2014.
- LANDOWISK, E. Não se brinca com o humor: a imprensa política e suas charges. *Face Revista de semiótica e comunicação*. São Paulo, v. 4, n. 2: (p. 64-95), 1995.
- NERY, Laura Moutinho. On regarde, on a compris: Daumier e a caricatura, Arte, modernidade e imprensa. *Revista Maracanan*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, edição: v. X, n.10, p. 64-77, Jan./Dez. 2014.
- NERY, Laura Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. Laura Moutinho Nery; orientador: Luiz de França Costa Lima Filho. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História, 2006. 233 f.; il.; 30 cm. Tese -Doutorado -Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- RIANI, Camilo. *Linguagem & Cartum... Tá rindo do quê? Um mergulho nos Salões de Humor de Piracicaba*. Piracicaba: Editora Unimep, 2002.

PRÉ-ROTEIRO PARA *LOCUÇÃO*

DOCUMENTÁRIO 04:

CARICATURA: UMA POSSÍVEL ARTE DE CONTRA-ROSTIDADES?¹

Camilo Riani / Alexandre Filordi de Carvalho

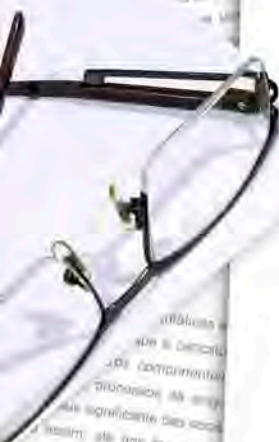
A ideia de 'rostos', em suas mais distintas possibilidades e percursos, atravessa a história humana a partir de incontáveis reflexões, estudos, obras, teorias. Quer seja pelo fato de se constituir como uma das primeiras experiências visuais afetivas do indivíduo com o mundo,² quer pela potência seminal experienciada em distintas incursões filosóficas, ou mesmo pelo protagonismo que exerceu (e que ainda exerce) no decorrer de toda a história da arte.

Entre inúmeros desdobramentos, propulsores de outras tantas linhas de fuga, sobressaem-se instigantes concepções de pensadores como Deleuze e Guattari em torno daquilo que, no campo da filosofia, passou a ser conhecido por '*rostidade*'.³ Para esses filósofos, "o rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente". Mais do que isso, o rosto já denota uma captura pelo agenciamento de rostidade, isto é, pelo reino da "forma do significante na linguagem", sem a qual "suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala". Dai a ideia de algo para *além* do rosto - mas a partir deste - na constituição de relações de poderes, de valores, de afetos. Deleuze e Guattari exemplificam a questão a partir de expressões reveladoras: "veja, ele parece irritado...", "ele não poderia ter dito isso...", "você vê meu rosto quando eu converso com você...", "olhe bem para mim...". Nesse sentido, "uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos".

¹ Parte do original deste trabalho se encontra no livro 'Linguagem e Cartum: Tã rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba' (RIANI, 2002) e no artigo 'A escola: uma maquinaria biopolítica de rostidades?' da Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. (CARVALHO, 2013).

² GODINHO, 2012, p.52.

³ DELEUZE, GUATTARI, 1996, p.29.



Assim como na filosofia, o campo da arte registra uma sucessão interminável de obras e estudos, catalizadores de desdobramentos que atravessam gerações em torno do fascínio exercido pelo rosto. Como exemplo mais direto e evidente podemos citar a prática milenar da pintura de 'retratos', além da elaboração de bustos esculpidos e forjados nos mais diferentes materiais, legando uma infinidade de registros da própria trajetória do poder, da cultura e da política na humanidade.

Para desenvolver apenas um exemplo, destacamos o escritor e dramaturgo japonês Kobo Abe (1924-1993). Em sua obra intitulada *O rosto de um outro*, Abe narra a história de um cientista que, após um acidente, perde o seu rosto, uma vez que a sua fisionomia fica completamente desfigurada. De repente, a personagem descobre que o seu vínculo social se desmorona na proporção do apagamento de seu rosto. Ele descobria, assim, que o "rosto significa uma equação destinada a demonstrar nossa relação com os outros. Um caminho que nos conecta com os demais".⁴ No lugar de ele assumir a sua rostidade outra, ou seja, a sua deformação de significante, ele busca a produção de um outro rosto, de outra captura de signos transformado em significado, por intermédio da criação de uma máscara. Sobre o rosto que não tem, ele fabrica, assim, um outro rosto. Apesar de seu sucesso com a máscara perfeita a simular um novo rosto, a personagem acaba por se deparar com a complexa descoberta que "ao nos apoiarmos com tanta tranquilidade nesse hábito de pensar em rosto como único meio de expressão" - uma vez que o rosto acaba valendo mais que toda a pele e o corpo - acabaríamos por estreitar e moldar a comunicação interpessoal.⁵

Seguramente a trama de *O rosto de um outro* é uma síntese filosófica do sentido da rostidade. A rostidade reduz os sentidos de todas as potencialidades estéticas e semióticas quando congela a potência de outras comunicações possíveis entre o que se pode ver e o que se pode enunciar. Por isso mesmo, para Deleuze e Guattari,⁶ todas as coisas acabam possuindo um rosto que, de modo imediato, prefigura o sentido delas: uma mesa, uma cadeira, uma casa, por exemplo, quando rostificados geram uma convenção sem conteúdo singular e, portanto, reproduzem apenas o que é oficialmente sancionado como sentido de beleza, de harmonia, de moda, de homotopia.

Despir a rostidade tatuada nos sujeitos e nas coisas é próprio da caricatura. E foi nesse contexto que a peculiar arte caricatural passou a se configurar - a partir do Renascimento - como uma das mais instigantes e apreciadas manifestações criativas relacionadas à ideia de rosto, apesar de ser ainda pouco compreendida em sua potencialidade. Incluída como uma das vertentes do Humor Gráfico, a caricatura é

⁴ ABE, 2015, p.37.

⁵ *Ibid.*, p.42.

⁶ DELEUZE, GUATTARI, 1996.



frequentemente entendida como o registro visual humorístico pautado pela distorção anatômica, com ênfase no rosto e/ou partes marcantes do corpo, com a presença (implícita ou explícita) de traços de personalidade do sujeito 'alvo' de sua manifestação⁷.

É a partir deste cenário, entre amplificados e distintos campos de saberes, que se vislumbra o início de um novo percurso, demarcado por outros possíveis contornos, encontros, fronteiras, mapas, olhares.

Rosto-rostidade.

Rosto-caricatura.

Rostidade... caricatura?!

Rostidade... cara/criatura?!

Talvez, em todas essas composições, a caricatura seja um provável exercício de contra força aos sentidos estabelecidos a um rosto, isto é, ao que popularmente chamamos de cara. Caricaturar é transver a cara, é ir além dos arranjos estabelecidos pelos ditames dos códigos socialmente aceitos pela rostidade normalizada, bem arranjada e esteticamente entabulada. A caricatura, dessa maneira, é a arte de revolucionar os signos de identificação e de representação com a normalidade, com o instituído, com o padronizado. Por isso mesmo a caricatura é pulsão criadora sem preconceito ou conceito paralisante por uma política redutora de verdades a rostificar.

Se é correto afirmar pela rostidade de captura que "fisionomias não são portinholas camufladas que se esquivam ao olhar alheio, mas portas de entrada, elaboradas e adornadas em consideração aos olhares externos"⁸, pela rostidade outra da caricatura, a fisionomia passaria a ser justamente 'portinholas camufladas', não porque são falsas, mas porque tentam colocar em visibilidade o que o olhar externo sempre ignora: a sua própria capacidade de transver para além do já visto, para além do rosto da rostidade de um rosto só.

Rosto-rostidade

Em suas reflexões em torno da ideia de rostidade, Deleuze e Guattari brindam-nos com proposições que vão além das fronteiras do rosto enquanto estrutura corpórea. É sobretudo naquilo que carrega, potencializa, transmite e transmuta continuamente que mergulharemos, em diálogo com outros desdobramentos filosóficos. Permitir nomear como nomeamos, dizer do que nos afeta e como aprendemos a sermos afetados, encadear processos de significações, eis do que a rostidade é capaz. A rostidade, então, não é meramente um rosto, é uma semiótica

⁷ RIANI, 2002, p.29

⁸ ABE, 2015, p.102

traduzida em uma "língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos. Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequências ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes".⁹

É no interior desse percurso trilhado por Deleuze, Guattari e outros pensadores, que se estabelecem importantes ideias condutoras, como aquela conhecida por 'máquina de rostidades', inicialmente, vale dizer que a maquina de rostidade agencia toda forma de produção binária que, por segmentar o rosto-significado, extrai dele um sentido em oposição a outro. "Rosto de professor e de aluno, de pai e de filho, de operário e de patrão, de policial e de cidadão, de acusado e de juiz".¹⁰

Eis um sintoma e um efeito constrangedor da máquina de rostidade pela voz da personagem da obra de Kobo Abe: "Coisa estranha, o rosto... Quando eu o tinha, nem pensava nele, mas mal o perdi, parece que me arrancaram metade do mundo..."¹¹ Como se pode ver, a função da máquina de rostidade é justamente colar na múltipla possibilidade de expressão e de modos de ser de um sujeito um feixe unívoco de sentidos. É justamente contra esta univocidade que a caricatura milita, entendendo militar como ação política, tal como Guattari sustentava (2004). Isso é importante de ser dito porque a rostidade que decalca em cada um de nós é uma ação política silenciosa e perversa. Assim são produzidos os racismos, as heterofobias, os preconceitos, mas também as paranoias em torno do padrão de beleza. Ora, a caricatura sempre implode a segurança da política de rostidade. Por isso mesmo, ela desterritorializa os racismos, as heterofobias, os preconceitos, as paranoias do padrão de beleza. No jogo de deformar para reformar; de aumentar e de diminuir os traços para trasbordar a ordem; de revolver o equilíbrio das dimensões e das proporções, a caricatura torna-se uma máquina de guerra contra a unirostificação da existência.

Mas isso não é tudo. Em segundo lugar, cumpre destacar que a máquina de rostidade é uma produtora de relações de poderes normalizantes, capaz de formar rostidades globalizantes em que os binarismos estarão em ressonância com determinados papéis sociais.¹² Na expressão de Guattari, tal dimensão de poder é responsável por aferir os valores de um devir-corpo social por intermédio da produção de uma rostidade-tipo.¹³

⁹ DELEUZE, GUATTARI, 1996, p.32.

¹⁰ *Ibid.*, p.44.

¹¹ ABE, 2015, p.108.

¹² GUATTARI, 2011.

¹³ CARVALHO, 2013, p.17.

O diálogo Deleuze/Guattari também nos revela que essa 'máquina de rostidade' é assim denominada "porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas mediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios".¹⁴ Por isso, no caso da maquinaria de rostidade, o que está em jogo são as produções redundantes de significações. As significações são extraídas de cadeias de significantes que codificam o sentido das coisas, que dão sentido de compreensão e de apreensão. Afinal, "o rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela".¹⁵ Ou, como diria a personagem de Kobo Abe, "paredes invisíveis denominadas 'rosto'".¹⁶

Após este breve passeio entre trilhas de rostidades, caberia ampliar nossa aventura para mirar em direção à outra abordagem, pautada - em plenitude - por transsignificação do rosto, desde a potencialização de linhas veladas profundamente reveladoras, até o mergulho livre por dizeres transmutados em traços e composições por meio da intrigante arte da caricatura.

Rosto-caricatura

A partir das incursões acerca da noção de rostidade, faz-se necessário recuperar determinadas reflexões em torno da curiosa manifestação visual 'caricatural'. Isto porque, mais que uma arte do rosto, a caricatura caracteriza-se como uma espécie singular de *atravessamento do* rosto. Ou, dito de outro modo, caricatura como percurso para além da arte alicerçada em meras concretudes, narizes, bocas, olhos, orelhas. Se assim fosse, seria um empreendimento de ressignificar e de não transsignificar.

Trata-se, com efeito, de recompor e profanar tais concretudes em outros mapas: mapas de dizeres, de significações, de conteúdos, de subjetivações. Nesse sentido, constitui-se como 'explicitação identitária' surgida a partir do rosto, vazado pelo exagero, pelo cômico-crítico, tal qual o desmascarar intencional que nos desvela ridículos, imperfeitos, entre planícies e planaltos demarcados por contradições, pequenezas e cotidianos sócio-perfomáticos. Quer seja de um dado sujeito, como também de um determinado grupo, de uma ideologia, de um organismo, de uma estrutura de poder.

Nesse sentido, a caricatura torna-se uma pragmática da liberdade cuja moeda de valor é o experimentalismo constante e a transgressão. Algo próximo àquilo que Michel Leiris, referindo-se a Bataille, designou por "arremeter-se contra o muro dos

¹⁴ DELEUZE, GUATTARI, 1996, p.46.

¹⁵ DELEUZE, GUATTARI, 1996, p.29.

¹⁶ ABE, 2015, p.244.



lugares-comuns".¹⁷ Aliás, para Deleuze e Guattari (1996) a rostidade é como um muro de significância interposto entre o signo e o significado. Em outros termos, a rostidade lenta bloquear tudo que pretende vaziar a sua ordem e o seu lugar-comum.

Ora, caricatura, do original verbo italiano *'caricare'*: carregar, pesar, sobrecarregar. Seria interessante conceber o *caricare* no sentido de carregar algo para poder fazer vaziar o muro dos lugares-comuns. A caricatura, assim, busca descortinar o rosto das penumbras de seus sentidos congelados na ribalta da mesmice, abrindo-se, como palco de traços revelados, aos componentes de todas as singularidades escancaradas. Escancaramento, porém, pleno de sutilezas e artimanhas, sentidos e singeizezas. Metalinguagem, polifonia, dialogismo, ironia, tal qual sobrevoos rasantes, exploratórios, bakhtinianos...

Seguindo adiante por outras rotas ainda pouco exploradas sobre a arte da caricatura, esbarramos em vivências históricas raras que indicam pistas sobre o impacto desta manifestação nos passos da própria história. Além do protagonista Leonardo Da Vinci, no nascedouro 'grotesco' de tais experiências, outros dois artistas plásticos revolucionários, Monet e Picasso - considerados 'gênios da pintura' em diferentes gerações - gravaram suas trajetórias com a prática da caricatura, a ponto de creditarem os rumos de suas futuras descobertas artísticas também a esta singular experiência.¹⁸ O que teria levado uma triade de gênios da história da arte, separados por séculos, a se dedicar a uma criação estética tão peculiar?

Após caminhar por tais planícies e ideias, caberia nos indagar também: se a rostidade e a caricatura se consolidam para *além* do rosto, desvelando subjetividades, significações e papéis, poderíamos pensar a caricatura como uma possível 'arte de rostidades', ou, ainda, de 'contra-rostidades'?

Rostidade... caricatura?!

Várias são as citações, reflexões e teses que apontam fortes ligações entre arte e filosofia, mesmo quando pensamos em suas especificidades e caminhos próprios. Nesse sentido, Deleuze e Guattari defendem que "o plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem desviar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro"¹⁹.

Diferentemente daquilo que poderia intuir o senso comum, "a arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por *afectos* e *perceptos*. Isto não impede que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que as leva a

¹⁷ LEIRIS, 2003, p.117.

¹⁸ GOLDMAN, 2010, p.22.

THE NEW YORK TIMES, 2003.

¹⁹ DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.89.



ambas, numa intensidade que as co-determina²⁰. Se Deleuze e Guattari estão certos, a caricatura pode ser uma experiência de consistência estética a deflagrar um tipo de intensidade subjetiva, cuja arte já denotaria a sua dimensão conceitual. Em outros termos, as caricaturas política, econômica, social, histórica não deixam de traçar desde a sua arte o próprio conceito que a move. O contrário é verdadeiro; a caricatura não prescinde da potência de um conceito para se materializar como arte. Neste caminho, Deleuze e Guattari apontam que "tanto as percepções quanto as afecções especiais da filosofia ou da ciência se ligarão, necessariamente, aos perceptos e afectos da arte".²¹

Após tais passos trilhados desde o início de nossa jornada, fica difícil não se debruçar, cada vez mais, sobre instigantes pontos de contato, convergências e 'cumplicidades' entre as ideias de rostidade e caricatura. Entre outras tantas sintonias, o aspecto visual (povoado de significantes) aproxima, ainda mais, ambas ao campo da arte do rosto. Quanto à caricatura, tal relação apresenta-se explícita e imediata, uma vez que desde sua origem, até seu desenvolvimento e consolidação, esta manifestação criativa humorística esteve visceralmente ligada ao desenho, à pintura e à escultura, com foco originário na face humana.

Entretanto, no campo filosófico tal aproximação também se apresenta de modo contundente. Entre outros tantos exemplos, há aqueles que nos levam a correlações aparentemente metafóricas, mas que se revelam para muito além disso. Ao apresentar reflexões sobre 'pensamento e imanência', Deleuze e Guattari defendem que "a história da filosofia é comparável à arte do retrato. Não se trata de 'fazer parecido', isto é, de repetir o que o filósofo disse, mas de produzir a semelhança, desnudando ao mesmo tempo o plano de imanência que ele instaurou e os novos conceitos que criou".²²

Em seus apontamentos sobre rostidade, os filósofos também discorrem sobre intrigantes correlações entre rosto, arte, paisagem. Paisagem em diálogo com ideias que sobrevoam territorialidades, planos múltiplos, profundidades... Ora pautado pelo sentido mais basal destes, ora pelos inúmeros desdobramentos possíveis a partir de tais temas. Para eles, "os manuais de rosto e de paisagem formam uma pedagogia, severa disciplina, e que inspira as artes assim como estas a inspiram"²³. Nesse sentido, explicitam que "o rosto possui um correlato de uma grande importância, a

²⁰ *Ibid.*, p. 88.

²¹ *Ibid.*, p. 172.

²² *Ibid.*, p. 74.

²³ DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 35.



paisagem, que não é somente um meio, mas um mundo desterritorializado. Múltiplas são as correlações rosto-paisagem, nesse nível 'superior'²⁴

Ao empreender tal jornada, nos deparamos ainda com a afirmação de que "não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado". Afinal, "que rosto não evocou as paisagens que amalgamava o mar e a montanha, que paisagem não evocou o rosto que a teria completado, que lhe teria fornecido o complemento inesperado de suas linhas e de seus traços?"²⁵ Outro curioso ponto de contato nesse percurso é a presença da *máscara* como elemento que permeia nitidamente os dois campos. Afinal, tal manifestação cultural nos remete, invariavelmente, às reflexões em torno do rosto, em diálogo com aquilo que apresenta, diz, constrói para *além* de si. Para Deleuze e Guattari, "ou a máscara assegura a perfeição da cabeça ao corpo e seu devir-animal, como nas semióticas primitivas, ou, ao contrário, como agora, a máscara assegura a instituição, o realce do rosto, a rostificação da cabeça e do corpo: a máscara é então o rosto em si mesmo, a abstração ou a operação do rosto. Inumanidade do rosto".²⁶

Duas consequências emergem dessa dimensão. De um lado, a rostidade é um componente que mascara a potencialidade subjetividade, como se fosse uma máscara que adere na pele, tal como na personagem de *O rosto de um outro*. Esse tipo de rostidade funciona como uma sintaxe que "coroa, hierarquiza e ajusta as diversas formações de poder normalizante".²⁷ Consequentemente, esse rosto-máscara maneja componentes de significação que são

coordenadas significantes de um mundo 'normal' desdobradas e reguladas a partir de fórmulas de rostidades estabelecidas (os protótipos de homem, de mulher, de criança, etc., normais em tal momento histórico, em tal país, em tal situação social, considerando tal mundo, etc). Nas sociedades capitalísticas, o mundo não se torna humano, racional, universal senão na medida em que ele segue o objetivo de ser subjetivado em torno de tais fórmulas.²⁸

Mas, de outro lado, há um devir-rostidade que pretende escapar dessas coordenadas significantes. A caricatura é uma linha de força criativa nesse sentido. O que está em jogo não é rostidade-ocorrência, a rostidade institucionalizada, a estética que amalgama o poder normalizantes. Em termos de devir-rostidade, a caricatura busca sempre as dimensões singulares e de multiplicidade capazes de desestabilizar o sedentarismo dos marcadores icônicos supremos que, como mostrava Guattari²⁹,

²⁴ *Ibid.*, p. 35.

²⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

²⁷ GUATTARI, 2011, p. 100.

²⁸ *Ibid.*, p. 100.

²⁹ *Ibid.*, p. 104-105.

impõem suas "gerações sintáticas a toda 'criação' para que tudo redunde com tudo". A partir do instante em que a caricatura indaga essa máscara da rostidade icônica, ela põe à mostra outros componentes sociais não mais sincrônicos ao padrão, mas diacrônicos aos processos de singularização. A caricatura, assim, perverte o rosto como um "deus significante das sociedades capitalísticas", na expressão de Guattari.³⁰ E, sendo assim, ela nos faz acessar a uma experiência única no vazamento das estéticas reinantes: "no instante em que nos perguntamos qual o sentido das camuflagens e qual a origem da cerca, todos nós obrigatoriamente nos perversemos".³¹

Nesse mesmo caminhar, ao revisitarmos as origens do Humor Gráfico (no qual se insere a caricatura), constatamos a relação umbilical deste com a chamada 'arte grotesca', que assumia exageros e hipérboles como recursos estilísticos, isto é, com o jogo de perversão de sentidos. Daí, a especial atenção dada às máscaras como elementos fundamentais no processo histórico do estilo grotesco, chegando a ser apontadas como ponto de partida para diversas manifestações fisionômicas, entre as quais encontramos a própria caricatura.³²

Também os constantes questionamentos em torno da ideia de *poder* surgem de modo central nas mais distintas discussões realizadas pelos dois campos. A caricatura, ao despir as relações de poderes estabilizadas em redor de um rosto, coloca em cena as formas possíveis que questionam o que reconcilia, na rostidade, a potência de singularização com certo padrão social. Não é à toa que para Guattari "toda ameaça contra a ordem estabelecida se projeta sobre a rostidade. Inversamente, todo questionamento da rostidade é o indicio potencial de uma subversão social".³³

Do mesmo modo que as proposições sobre rostidade apontam - clara e criticamente - para jogos de dominação e poder, também os estudos sobre Humor Gráfico revelam um profundo mergulho, exatamente, neste sentido. Afinal, "quanto maior e mais forte a posição social do retratado, maior o prazer que experimentamos ao ver as linhas que delimitam a norma serem transformadas pela instigante criação da caricatura".³⁴ Por suas características pautadas pelo humor, esse tipo de arte transforma-se em uma "arma imediatamente ao alcance da mão",³⁵ quer seja por sua penetração nos mais distintos públicos, quer pelo prazer que proporciona, ainda mais quando o 'alvo' incorpora alguma esfera de poder, desde o político-econômico, até o mais cotidiano e interpessoal.

³⁰ *Ibid.*, p. 105.

³¹ ABE, 2015, p. 208.

³² RIANI, 2002.

³³ GUATTARI, 2011, p. 100.

³⁴ LOPES, 1999, p. 2.

³⁵ LANDOWSKI, 1995, p. 65.



Após viajarmos por tantas convergências instigantes, é no aspecto das significações, dos dizeres sobre papéis, das convenções imagéticas sociais que chegamos ao ápice no encontro 'rostidade-caricatura'. Afinal, quando falamos em rostidade dizemos de leituras, de identidades introjetadas, sistemas, poderes, subjetivações. E quando falamos em caricatura, igualmente dizemos de leituras, de identidades introjetadas, sistemas, poderes, subjetivações. Como, então, sobrevoar tais mapas sem um profundo mergulho em tantas sintonias?

Rostidade-caricatura...

Caricatura-rostidade...

Mais que 'filosofia do/com humor', um novo e provocativo percurso a ser explorado em busca de ampliações, experiências e linhas de fuga pelo pouco conhecido universo da arte caricatural. Que venham muitos outros rostos, rostidades, caricaturas e quietais.

Afinal, é para isso que temos nossas 'caras'; para dá-las à tapa...

Tapa de humor, é claro!!!

Referências

- ABE, Kobo. *O rosto de um outro*. São Paulo: Cosacnaify, 2015.
- CARVALHO, Alexandre Filordi de. A escola: uma maquinaria biopolítica de rostidades? *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*. Número 20: maio-out/2013, p. 04-29.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Coleção Trans. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GODINHO, Ana. *Devir rosto e abrir pensamento*. Conexões: Deleuze e Arte e Ciência e Acontecimento e... / Suzana Oliveira Dias, Davina Marques e Antonio Carlos Amorim (Orgs). Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq/MCT; Campinas ALB, 2012.
- GOLDMAN, Noëmi. *Claude Monet, son musée*. Paris: Musée Marmottan Monet, 2010.
- GUATTARI, Félix. *L'inconscient machinique*. Essais de schizo-analyse. Paris: Éditions Recherches, 2011.
- LANDOWISK, E. Não se brinca com o humor: a imprensa política e suas charges. *Face Revista de semiótica e comunicação*. São Paulo, v. 4, n. 2: (64-95), 1995.
- LEIRIS, Michel. Nos tempos de Lord Auch. In: BATAILLE, George. *História do olho*. São Paulo: Cosacnaify, 2003.
- RIANI, Camilo. *Linguagem & Cartum... Tá rindo do quê? Um mergulho nos Salões de Humor de Piracicaba*. Piracicaba: Editora Unimep, 2002.
- THE NEW YORK TIMES. *Exibição propõe estudo sobre técnica de Picasso*. Ilustrada, Folha de S. Paulo, São Paulo, 07.04.2003.



composição 6

das incon clusões







ito Crédito Débito Créo

Documento Documento Documento
Documento Documento Documento
Documento Documento Documento
Documento Documento Documento
Documento Documento Documento
Documento Documento Documento
Documento Documento Documento
Documento Documento Documento

Documento
Documento
Documento
Documento
Documento

Documento
Documento
Documento
Documento

Documento
Documento

Documento
Documento Documento

Documento
Documento Documento

Documento Documento
Documento Documento
Documento Documento
Documento Documento



EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.

EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.

EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.

EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.
EU SEI, EU SOU.



MANIFESTA



Primeira manifestação: o Manifesta não pode ser um texto, tem que ser um pretexto.
Eis alguns pretextos:

1. O Manifesta tem que correr o risco de errar mais do que acertar.
Afinal, foi errando o tempo todo que conseguimos acertar algumas coisas e aprender que é na errância que nos fazemos.
2. Não podemos nos esquecer que o Manifesta tem que falar da vida, pois, como já descobrimos, 'viver é melhor que sonhar', além do que (como ensinou Clarice Lispector), não devemos nos preocupar em entender, pois "viver ultrapassa todo e qualquer entendimento".
3. Não podemos nos esquecer que os Acadêmicos têm muito a nos ensinar, principalmente os Acadêmicos do Salgueiro, porque são criativos e alegres; os das Academias de musculação, pois eles tratam do corpo como ninguém (pelo menos cuidam bem de alguma coisa); os da Academia de Futebol, como diria Fiori Gigliotti, pois são a alegria do povo; os da Academia Brasileira de Letras, pois eles conseguem viver bastante; e até mesmo os das Academias, Universidades e Institutos de Pesquisa, pois também é necessário aprender e reproduzir, no desejo de acreditar que fazemos alguma coisa realmente importante, lição indispensável.
4. Não podemos nos esquecer que o Manifesta não é um manifesto, pois se assim o fosse estaria no masculino e os homens são (para nós) mais feios, arrogantes e sem graça. Já as mulheres são mais belas, interessantes e enchem nossas vidas de alegria.
5. Não podemos nos esquecer, também, que um dos pretextos do Manifesta é lembrar "mania-de-festa", pois quando a tínhamos, nossas vidas eram menos cansativas e menos estressantes.
6. Não podemos nos esquecer que o Manifesta não visa, de 'jeito maneira', derrubar "verdades acadêmicas absolutas"; apenas lembrar que elas não existem.

Lição-base do Manifesta: Fica abolida a palavra "lição", que além de feia, tem cara de coisa chata e prepotente. Que se encontrem outros termos, menos duros e mais cativantes.

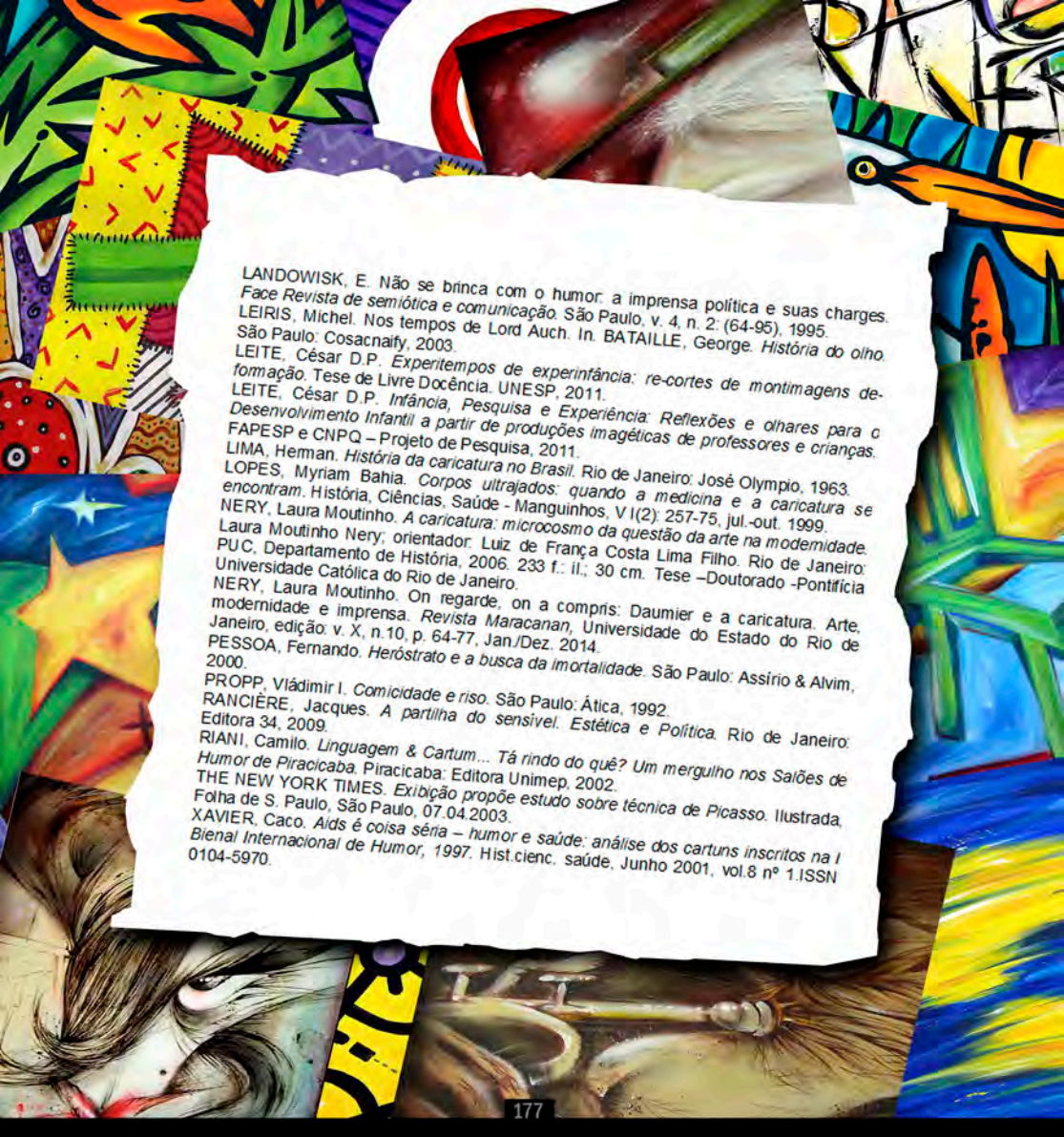
Por fim, não podemos nos esquecer que tudo isso é apenas pretexto e que, por isso, não pode ser institucionalizado. Se isso acontecer, ele deve ser queimado publicamente, pois se for levado 'a sério' perderá a graça, deixará de ser pretexto e corre o risco de dar certo. Ai, então... será um Deus nos acuda!!!

FOR TU DO ISSO...



Quem disse? (ou Referências Bibliográficas)

- ABE, Kobo. *O rosto de um outro*. São Paulo: Cosacnaify, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostolevski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília UNB, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles, 1821-1867. *Escritos sobre arte/Charles Baudelaire*; organização e tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.
- BENJAMIN, W. *Textos escolhidos / Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas* - 2. Ed - São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- CAGNIN, Antônio Luís. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- CAGNIN, Antônio Luís. *Revista Comunicação e Educação* (1): 15 a 46, Set. 1994 - USP.
- CARVALHO, Alexandre Filordi de. *A escola: uma maquinaria biopolítica de rostidades?* *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*. Número 20: maio-out/2013, p. 04-29.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Ed. 34. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Coleção Trans. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Sobre a genealogia da ética. Uma revisão do trabalho*. In: Rabinow, Paul; Dreyfus, Hubert; Michel Foucault. *Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GALLO, Sívio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- GALLO, Sívio. *minimo múltiplo comum*. In: Ribetto, Anelice (org.). *políticas, poéticas e práticas pedagógicas (com minúsculas)*. Rio de Janeiro: Lamparina/Faperj, 2014.
- GODINHO, Ana. *Devir rosto e abrir pensamento*. Conexões: Deleuze e Arte e Ciência e Acontecimento e.../ Suzana Oliveira Dias, Davina Marques e Antonio Carlos Amorim (Orgs). Petrópolis, RJ; De Petrus: Brasília, DF: CNPq/MCT; Campinas ALB, 2012.
- GODINHO, Ana. *Como desfazer para si próprio o seu rosto?* *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade/ Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica/PUC-SP, 2010.
- GOLDMAN, Noémi. *Cloude Monet, son musée*. Paris: Musée Marmottan Monet, 2010.
- GUATTARI, Félix. *L'inconscient machinique*. Essais de schizo-analyse. Paris: Éditions Recherches, 2011.

- 
- LANDOWISK, E. Não se brinca com o humor: a imprensa política e suas charges. *Face Revista de semiótica e comunicação*. São Paulo, v. 4, n. 2, (64-95), 1995.
- LEIRIS, Michel. Nos tempos de Lord Auch. In: BATAILLE, George. *História do olho*. São Paulo: Cosacnaify, 2003.
- LEITE, César D.P. *Experitempos de experitância: re-cortes de montimagens de formação*. Tese de Livre Docência. UNESP, 2011.
- LEITE, César D.P. *Infância, Pesquisa e Experiência: Reflexões e dihares para o Desenvolvimento Infantil a partir de produções imagéticas de professores e crianças*. FAPESP e CNPQ – Projeto de Pesquisa, 2011.
- LIMA, Heman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- LOPES, Myriam Bahia. *Corpos ultrajados: quando a medicina e a caricatura se encontram*. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, V1(2): 257-75, jul.-out. 1999.
- NERY, Laura Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. Laura Moutinho Nery, orientador: Luiz de França Costa Lima Filho. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História, 2006. 233 f.; il.; 30 cm. Tese –Doutorado –Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- NERY, Laura Moutinho. On regarde, on a compris: Daumier e a caricatura. *Arte, modernidade e imprensa. Revista Maracanan, Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, edição v. X, n.10, p. 64-77, Jan/Dez. 2014.
- PESSOA, Fernando. *Heróstrato e a busca da imortalidade*. São Paulo: Assirio & Alvim, 2000.
- PROPP, Vládimir I. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e Política*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.
- RIANI, Camilo. *Linguagem & Cartum... Tá rindo do quê? Um mergulho nos Salões de Humor de Piracicaba*. Piracicaba: Editora Unimep, 2002.
- THE NEW YORK TIMES. *Exibição propõe estudo sobre técnica de Picasso*. Ilustrada, Folha de S. Paulo, São Paulo, 07.04.2003.
- XAVIER, Caco. *Aids é coisa séria – humor e saúde: análise dos cartuns inscritos na I Bienal Internacional de Humor*, 1997. *Hist.cienc. saúde*, Junho 2001, vol.8 n° 1.ISSN 0104-5970.



- saaaaalve! como é que vaai?

- amigo, há quaaanto tempo...



CARICATAS

ARTE-ROSTO-HUMOR-EXPERIENCIA