



Revista FAMECOS: mídia, cultura e
tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul
Brasil

Picado, Benjamim

Para além da fixidez do traço no desenho: representação pictórica e narrativa no humor
gráfico

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 20, núm. 2, mayo-agosto, 2013, pp.
354-371

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495551014007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Imagens

Para além da fixidez do traço no desenho: representação pictórica e narrativa no humor gráfico

Beyond the fixity of drawing: pictorial representation and visual narrative in graphic humor

BENJAMIM PICADO

Professor do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF.
<jbpicado@hotmail.com>

RESUMO

Temos a intenção de examinar as relações entre a representação de ações e as formas fixas de desenhos a partir de um olhar sobre as potencialidades narrativas de aspectos visuais das tradicionais tiras diárias: estamos especialmente preocupados com a complementaridade entre os traços estilísticos da caricatura – como uma matriz para o desenho de personagens – e a estrutura narrativa mesma das *gags* visuais – como o modelo privilegiado para a representação das ações próprias ao gênero cômico. Em tal perspectiva, a morfologia do humor visual – simbolizada pela caricatura – é melhor abordada somente se sua graça humorística for considerada como parte do problema geral de um estilo *lacunar* ou *expressivo* da caricatura: ao associá-la com uma abordagem poética do riso, a incompletude da composição icônica na caricatura é instrumental para a realização da narratividade visual.

PALAVRAS-CHAVE: Caricatura; Humor Gráfico; Narrativa Visual.

ABSTRACT

We intend to examine the relationships between the representation of actions and the fixed forms of designs, departing from a look upon the narratives potentialities of visual aspects of traditional daily strips: we are especially concerned with the complementarity between the stylistic traits of caricature – as a matrix for the design of characters – and the very narrative structure of visual gags – as a privileged model for the representation of actions proper to the comedic genres of narratives. In this perspective, the morphology of visual humor – symbolized by caricature – is best addressed once their humorous grace is considered as a part of the general problem of a “lacunar” or “expressive” style of pictorial representation: the association of such a style with a poetic approach towards laughter in caricature is instrumental to the achievement of visual narrative.

KEYWORDS: Caricature; Graphic Humour; Visual Narrative.

Há pelo menos dois modos mais frequentes de se começar uma discussão sobre quadrinhos e linguagens gráficas, se tomarmos por base os modelos acadêmicos de abordagem de objetos de estudo de novo tipo. O primeiro deles poderia ser designado como uma aproximação ontológica do universo gráfico, significando que os quadrinhos se constituem como objeto, a partir do momento em que nos preocupamos em estipular sobre estes a pergunta sobre “o que são?”.

Não por acaso, uma boa parte da recente literatura mais teórica sobre os quadrinhos costuma valorizar a questão sobre este *status definicional* dos quadrinhos, sobretudo correlacionando a resposta a esta questão aos quadros axiológicos presumidos de certas classes de definição (como a arte e a literatura). Assim sendo, muito se pergunta se este universo de manifestações de uma cultura visual, dadas suas relações com a matriz do desenho e com as formas narrativas, não poderia se definir como arte ou como literatura. Em face dos evidentes desafios implicados numa tal assimilação dos quadrinhos a estes universos mais tradicionais, a saída retórica é sempre reclamar a inserção das linguagens gráficas à cultura através da cláusula do hibridismo.

O reconhecimento do hibridismo desta forma de arte também joga luz sobre uma série de questões teóricas e críticas que subjazem a aparentemente imediata questão acerca da categorização. Dado o peso dos trabalhos acadêmicos e críticos mais sérios na área da literatura – e a repercussão dos mesmos nos quadrinhos – a questão sobre se os quadrinhos são literatura é especialmente significativa, já que uma resposta positiva poderia legitimar a aplicação aos quadrinhos da filosofia da literatura, a teoria e a crítica literária. De fato, eu argumento que, uma vez que reconheçamos que os quadrinhos são híbridos, não temos mais necessidade de determinar se a categoria da literatura os inclui ou não, de modo a aplicar o que sabemos sobre ela no caso deles.”

(Meskin, 2009, p. 219)

Uma segunda maneira de introduzir este universo empírico aos quadros tradicionais da reflexão acadêmica sobre fenômenos culturais é o de reclamar aos quadrinhos e às narrativas gráficas uma devida origem. Justamente por isto, podemos chamar a estes de discursos como sendo de gênese, uma vez que se propõem a justificar alguma legitimidade para o exame destas formas visuais. Assim sendo, há na literatura acadêmica sobre os quadrinhos certo esforço em restituir aquilo que reconhecemos como tal, a partir de uma espécie de *arqueologia* de suas formas, que nos reconduz a um universo das formas impressas que se consolidaram em um patamar industrial, ao menos na Europa, sobretudo a partir do século XVIII.

“

A partir deste começo tímido, os editores gradualmente começaram a perceber que poderia haver um mercado para os impressos que envolvem humor. Assim, começaram a aparecer jornais impressos envolvendo caricaturas de pessoas famosas e ilustrações engraçadas. Os primeiros exemplares tendiam a ser caros e concebidos para uma platéia de classe média, com dinheiro e algum conhecimento de política. Mais tarde, um público consumidor de origem proletária orientou estes produtos para temas cômicos, no estilo 'pastelão'. Em ambos os casos, a linguagem pictórica da piada foi refinada a tal ponto que a utilização de legendas e bordas revestidas se tornou comum, com algumas gags sendo contadas sob a forma de tiras.”

(Sabin, 1996, p. 12)

De alguma maneira, estas duas formas de se pensar os quadrinhos e as linguagens gráficas se consorciaram, naquilo que significa implicar uma origem destas formas,

no momento mesmo em que se pergunta sobre o estatuto ontológico das mesmas. Como este universo de fenômenos experimenta certa resistência em ser aceito como elemento importante de uma reflexão sobre a cultura visual da modernidade, vemos que estas questões sobre o estatuto valorativo das formas visuais impressas acabam sempre por migrar para um argumento de natureza histórica sobre a gênese dos dispositivos mediáticos de reproduzibilidade do desenho, o que acaba por restringir a discussão sobre a origem dos quadrinhos – e, em certa medida, sua própria ontologia – ao patamar da evolução tecnológica de seus principais suportes de produção e de circulação.

Assim sendo, é necessário que nos coloquemos em termos mais precisos sobre o modo como se articulam as questões acerca de uma ontologia dos quadrinhos na sua devida relação com as origens de suas formas visuais. Neste caso, é evidente que a qualidade litográfica, que caracteriza as formas visuais de seu desenho, tem claras relações com o advento das tecnologias que permitem a reproduzibilidade do traço e que começaram a ganhar as características industriais que as definem como infraestrutura da maior parte do universo impresso da modernidade no decorrer do século XVIII. Mas isto não justifica que não se possam examinar as origens dos quadrinhos em um âmbito outro que não o desta filogênese da indústria das formas impressas e de seus devidos aparatos.

Em troca, o que se propõe é o exame destas formas na sua qualidade propriamente estética de sua manifestação, sendo esta a baliza através da qual se podem correlacionar, na reflexão sobre os quadrinhos, sua ontologia e sua *arché*. Isto significa que, uma vez concedido o pressuposto material de que o desenvolvimento destas formas da comunicação pictórica é antecedido do desenvolvimento dos dispositivos de impressão e reproduzibilidade da imagem, o aspecto mais importante de seu exame – ao menos do ponto de vista de sua eficácia comunicacional – implica em considerações sobre o

modo como estas formas visuais (em especial, aquela que caracteriza o estilo caricato do desenho) são apreendidas nos regimes da sensibilidade com os quais a representação visual está comprometida.

Consideremos, por exemplo, o caso das relações entre a origem da caricatura, na sua condição de forma impressa, de um lado, e o caráter “abreviado” de sua plasticidade, de outro. Podemos falar dos aspectos estilísticos do traço caricatural, sem propriamente negar que seu apogeu tem algo a ver com a emergência das formas impressas, mas colocando em suspenso esta relação – ou mantendo-a apenas a título de suposto.

Na perspectiva em que o estilo da caricatura emerge como uma condição para o desenvolvimento de certa discursividade visual própria aos quadrinhos, é necessário que pensemos naquilo que anima o desenho, como parte de uma economia discursiva que se manifesta na plasticidade que lhe é originária e não como decorrência do desenvolvimento momentâneo das técnicas de impressão. É nestes termos que nos interessa pensar a correlação entre a origem dos quadrinhos e a forma predominante de seu desenho. Vejamos como isto se manifesta na prática.

Do ponto de vista daquilo que caracteriza a arte do desenho nos quadrinhos de modo mais denso, podemos restituir seus fundamentos àquilo que faz o sucesso de um estilo como o da caricatura: sabemos que este gênero da representação fisionômica consolidou-se na modernidade de tal modo a não nos fazer perceber o quanto ele deve a certa transformação dos princípios do retrato na arte do desenho do século XVIII; é precisamente nesta relação da caricatura com a economia de uma sobrecarga plástica na expressão pictórica do desenho moderno que nos parece se descontinarem as linhas gerais nas quais os quadrinhos se desenvolverão, no século seguinte e até aqui, não apenas como matriz de desenho, mas sobretudo como projeto de discursividade narrativa, através de formas visuais.

“

Graças à sua distorção ridicularizante, a caricatura é o significante gráfico transformado em estilema e marca de um gênero de narração paródica. Por isto mesmo, duas habilidades convergem para sua execução: a do desenhista e a do humorista. Se uma delas é falha, o resultado é diminuído. Sua essência reside na escolha exata e amplificada dos aspectos fisionômicos característicos, selecionados em função de sua grande eficácia psicológica. Por seu esquematismo gráfico e pela simplicidade que lhe é própria, a caricatura tem naturalmente a tendência ao estereótipo. Donde procederá a uma tipologia social ou então a uma caracterologia por demais rígida dos personagens dos quadrinhos.”

(Gubern, 1989, p. 3)

Certos historiadores da arte, por exemplo, não negligenciam este vínculo entre a arte caricatural, de um lado, e o *ethos* do desenho barroco, de outro: o que primeiramente os unifica é a possibilidade de uma comunicação mais instantânea com a parte do espectador; além disto, a caricatura promove um notável sentido de animação das formas visuais, sobre os quais o desenho construiria uma plataforma para o desenvolvimento de estratégias narrativas derivadas.

Em alguns de seus textos mais importantes sobre a arte do retrato, o historiador da arte E.H. Gombrich destaca o modo como a representação fisionômica implica aspectos de nossa compreensão das figuras pictóricas que têm mais a ver com a vivacidade da fisionomia do que com a impressão de realidade ou o reconhecimento que o retrato nos propicia: isto quer dizer que, em face de uma imagem do rosto de quem quer que seja, estamos mais aptos a trabalhar a identificação de seu modelo na globalidade

de sua expressão do que na especificação dos traços definidores de seu reconhecimento.

Este aspecto do retrato é precisamente aquele sobre o qual a caricatura vai operar, no sentido de estabelecer os princípios nos quais o reconhecimento de seus modelos se torna possível. Há algo que une o retrato mais realista e a caricatura mais grotesca, e que se explicita no âmbito daquilo que estamos prontos a reconhecer na representação fisionômica, em geral. Isto é, a mais vívida animação de sua apresentação, o que é explicitado, antes de tudo, por nosso modo mesmo de reagir a uma fisionomia quando esta nos fita:

“Reagimos a um rosto como um todo: vemos uma face como digna, ansiosa, triste ou sardônica muito antes de sermos capazes de explicar que traços ou relações são responsáveis por esta impressão intuitiva. Duvido que jamais sejamos capazes de dizer exatamente que mudanças fazem com que um rosto se ilumine num sorriso ou se enevoe numa expressão pensativa simplesmente pela observação das pessoas que se agitam a nossa volta. Porque [...] o que nos é dado é a impressão global e a nossa reação a ela; na verdade, vemos distâncias e não alterações de tamanho; vemos ‘realmente’ a luz e não as modificações de matiz; e, sobretudo, o que vemos autenticamente é uma face mais aberta, mais alegre, e não um abrandamento das expressões musculares.”

(Gombrich, 1996, p. 355)

Examinemos estas questões agora à luz de alguns exemplos da arte representacional da caricatura (Fig. 1 e Fig. 2). Interessa-nos identificar, nestes casos de uma arte da

sátira visual, os aspectos que fazem a questão do efeito humorístico do traço derivar desta economia experencial de nossa relação com a fisionomia e com o modo como o desenho é capaz de operar com ela. Em nossa perspectiva de análise, a caricatura deve ser abordada numa duplice função de *operador de reconhecimento* e *índice de uma narratividade* que atravessa a plasticidade mesma do desenho de humor.



Figura 1 – Patrick Oliphant – Yasser Arafat (1974)



Figura 2 – Yasser Arafat

Procuremos examinar cada um destes casos, naquilo que transparece dos mesmos, para além das questões relativas à singularidade estilística da caricatura: nelas prevalece uma espécie de *matriz anamórfica* da representação da fisionomia, constituída como uma regra de outro da caricatura, ou seja, o fato de que a recognoscibilidade dos personagens implica que suas fisionomias sejam necessariamente inscritas a um domínio de ações. As feições características que o desenho vai operar como modelo de suas transformações se enraízam em um aspecto originário da expressão fisionômica,

o que fica mais patente quando examinamos estes traços em comparação com a expressividade originária de seus personagens (Fig. 3 e Fig. 4).



Figura 3 – Al Hirschfeld
– Bob Woodward (1999)



Figura 4 – Bob Woodward

Para além do fato de ser este procedimento que caracteriza mais fortemente a orientação das matrizes plásticas da caricatura para a produção da comicidade – sendo inclusive a anamorfose que define a maior parte daquilo que caracteriza este gênero da representação pictórica na modernidade –, nosso interesse recai, sobretudo, pelas questões relativas ao modo como sua plasticidade favorece os regimes de discursividade que se alinham doravante às formas do desenho. Neste contexto, a

hipérbole plástica que supostamente definiria a caricatura é, para nós, apenas mais uma das variantes da produção do efeito próprio ao humor gráfico.

Nestes termos, são os princípios da modificação da forma visual (predominantemente anamórficos) e dos traços da individuação (moral, psicológica, histórica, política) do modelo que entram em jogo, na maneira como o humor se produz efetivamente no desenho, na especial perspectiva do trabalho sobre sua plasticidade.

Mesmo se pensarmos exclusivamente no caso da caricatura de personalidades e nas funções que elas preenchem de um comentário sobre a vida social e política de nossos dias, podemos notar o quanto pouco rentável é supor que sua eficácia, enquanto forma do desenho, derive apenas dos caracteres representacionais pelos quais pode ela ser definida: de um lado, é evidente que a recognoscibilidade dos modelos representados é um elemento importante de seu efeito, mas podemos nos perguntar se a comicidade que lhe é própria tem algo a ver prioritariamente com esta sua finalidade representacional.

É a um tal título, inclusive, que Gombrich evoca tantas vezes a questão da caricatura, no contexto do exame sobre certos fenômenos psicológicos associados à representação pictórica. No caso da representação fisionômica, o sucesso da caricatura se deve menos ao fato de que podemos reconhecer seus modelos e mais ao modo como suas formas mobilizam algumas capacidades projetivas do reconhecimento, por sua vez originárias da percepção comum.

Por estas razões mesmas é que, no caso da caricatura, o desenhista trabalha precisamente sobre as características do modelo que se encontram na posição oposta àquelas que interessam ao retrato realista, por exemplo. Assim sendo, não são os aspectos mais permanentes da fisionomia do modelo que importam ao caricaturista, mas aquelas que derivam da modificação momentânea desta disposição mais fixa do caráter. Nestes termos, podemos reconhecer que a captura da fisionomia, em sua

dimensão de momentânea e variante expressividade (mais própria ao modo como o rosto é capturado em um segmento de uma ação qualquer, em um bocejo, em um sorriso ou em um ataque de fúria, por exemplo), é o centro de interesses mais importante da arte da caricatura, sobretudo naquilo que respeita seu propósito de colocar o reconhecimento e a fixação do caráter como objetivos da representação fisionômica.

“

Estamos nos aproximando da arte da caricatura, ou ainda, do território-limite entre a caricatura e o retrato, que está ocupada por imagens de personalidades estilizadas. Pense no topete de Napoleão e naquele seu gesto de ficar em pé, com a mão enfiada em seu casaco, que sabe-se que o ator Talma teria sugerido a ele. Isto funcionou como uma dádiva dos deuses para os imitadores e cartunistas, que buscavam uma fórmula para representar as aspirações napoleônicas – e o mesmo truque valeu para os Napoleões menores que tivemos que aturar.”

(Gombrich, 1982, p. 112)

Precisamente neste ponto, emergem as questões que nos interessam, na discussão das relações entre a arte do retrato e a rendição do movimento na representação fisionômica da caricatura. Em termos, a rendição de um segmento da expressividade fisionômica nos permite pensar as relações entre as artes pictóricas da caricatura e do retrato, na medida em que nos permite recolocar em jogo a questão das condicionantes propriamente perceptivas do reconhecimento fisionômico.

A fixidez com a qual os motivos são apresentados na caricatura é sempre capaz de expor os aspectos vívidos (portanto, mais dinâmicos) de seu caráter, na medida em que

a imagem entra em relação com a faculdade projetiva da experiência perceptiva – que, por sua vez, tende a complementar os aspectos que o embargo da imagem propicia às funções dinâmicas da expressão fisionômica. É nestes termos que podemos identificar, inclusive, os aspectos que coligam a arte da caricatura a um princípio *anamórfico* da representação fisionômica: os diferentes estados da expressão corporal e facial e a mudança de caráter do retratado que eles indicam constituem, nestes casos, o centro das atenções do trabalho do desenhista.

Assim sendo, a exploração da caricatura deve estar integrada a um modo de pensar os aspectos referenciais da figuração pictórica que nos permitiria integrá-la no contexto das ações representadas pictoricamente: devem considerar, portanto, o âmbito da assimilação das formas visuais aos princípios poéticos da composição de poemas dramáticos, dos quais a comédia é claramente uma das suas manifestações. Fica claro aqui como se integram metodologicamente - em nossa análise dos regimes plástico-discursivos quadrinísticos – a síntese entre o problema das estruturas icônicas do traço no desenho, de um lado, e a produção do sentido textual ao qual as representações ficarão doravante vinculadas, de outro. Desta tensão produtiva, decorre a complementaridade que assume para nós o recurso simultâneo às disciplinas da interpretação textual e as ciências da arte (em especial, a iconologia e a estética).

O que estamos explorando aqui, na continuidade do que fizéramos antes, a título da caricatura, é a compreensão de que a ordem textual das narrativas implica genericamente (portanto, independentemente de se estruturar por meio da escritura ou das formas visuais) em certo princípio de organização de seus materiais que preza neles algo a que, grosso modo, chamarei de um *sentido de mudança* que se sugere em cada um de suas partes, de modo mais ou menos intenso. Para extraímos do exame da caricatura os elementos para chegarmos às questões que desejamos desenvolver, em seguida, é necessário que trabalhemos sua significação mais proeminente, a partir

desta dimensão que liga o estilo de seu traçado ao estado momentâneo da fisionomia, em sua apresentação expressiva num instante especial.

Este problema tem correlações com a função assumida pela representação do instante, nos diferentes modos como esta questão se apresenta, quer tratemos dela nas pinturas ou nas fotografias: em imagens como as do fotojornalismo, por exemplo, somos provocados a compreender o momento rendido em um instante como parte significativa de uma ação mais íntegra, do ponto de vista de sua animação. Esta economia da representação afeta certo modo pelo qual a fisionomia é tratada, como se pode ver na imagem clássica da cobertura visual de acontecimentos do último século (Fig. 5).



Figura 5 – Eddie Adams – Execution of a Vietcong (1968) – © Associated Press/World Press Photo)

No caso da caricatura, nos defrontamos com a necessidade real (isto é, interna à estrutura do próprio meio) de compreendê-la, a partir da admissão de um vetor temporal de sua significação, isto é: imaginando que aquilo que está rendido na representação como uma forma fixa significa, por sua vez, um fragmento instantâneo de uma ação que possui um lastro de duração, que compreende um *antes* e um *depois* da imagem.

Se examinarmos a expressão fisionômica do rebelde que é executado, na imagem de Adams, podemos ensaiar uma compreensão mais avançada sobre o modo como a caricatura depreende da vivacidade de uma fisionomia as matrizess de uma significação

que não se confunde com a mera recognoscibilidade dos indivíduos retratados, mas com a vivacidade de sua apresentação, nos estados momentâneos em que ela se expressa. Certos tipos de imagem, como a maior parte das caricaturas, se estrutura sobre este tipo de modelo, no qual a imagem funciona como uma unidade apenas sugerida de um discurso narrativo.

“

Sentenças narrativas que ‘referem-se a, pelo menos, dois eventos separados no tempo, e descrevem o evento anterior’ [...] formam assim a base das explicações históricas, as quais, por conectar diferentes momentos, nos dizem como é que o mundo se transforma. Narrativas visuais, de modo análogo, referem-se, ao menos, a dois momentos assim separados.”

(Carrier, 2000, p. 12-14)

Um primeiro aspecto a se destacar no humor gráfico diz respeito aos princípios plásticos da caracterização dos actantes que habitam suas tramas narrativas: o traço caricatural se destaca nesta variante dos quadrinhos, a vários títulos, dos quais destacamos, sobretudo, dois deles: em primeiro lugar, na esteira de uma tradição coeva a esta origem, a predominância do traço simples se define como uma tendência da representação pictórica, na altura do século XIX; assim sendo, o desenho humorístico de imprensa prolonga uma vertente das artes pictóricas deste mesmo período, e que prima, por um lado, pela simplicidade do traço e, por outro, pela exageração que visa o comentário humorado sobre atualidades de várias espécies.

Este modo de tratar o aspecto iconicamente lacunar do traço caricatural está, para diversos autores, na base daquilo que promove o humor gráfico

como uma ocorrência do gênero da *figuração narrativa*: nestes termos, já observamos como a exploração da caricatura deve estar integrada a um modo de pensar os aspectos referenciais da figuração pictórica que nos permitam integrá-la no contexto das ações – é neste aspecto que a questão da comicidade assume o caráter de uma questão que se pode lançar a uma poética do desenho de humor. Isto nos leva a propor um exame do desenho na caricatura, em seus aspectos de promoção do movimento ou da particular circunstância das ações em que seus personagens estão eventualmente integrados: nossa atenção se volta especialmente para o tratamento da forma expressiva do traço e das funções que ela pode cumprir para favorecer este efeito plástico de dinamização das formas visuais.

“

Destacamos enfim que pode acontecer que os quadrinhos humorísticos se prolonguem, eles também, de uma tira a outra [...], se organizando em uma verdadeira narrativa que ultrapassa o quadro de uma simples gag, a partir de um tema fundamental, na qual as manifestações humorísticas constituem variações cotidianas, este sendo freqüentemente o caso de Peanuts, de Schulz.”

(Moliterni, 1967, p. 199)

Nas escolas formalistas da história da arte (que, a este título fazem quase desaparecer as diferenças entre as tarefas das diferentes disciplinas que compõem o campo das ciências da arte, como a história da pintura e a estética, por exemplo),

esta questão do estilo do desenho se demarca pelo característico ponto de inflexão que diferencia, por exemplo, a singularidade dos traços de Dürer e de Rembrandt. Separados por não mais que um século e meio, os limites estilísticos entre os dois exemplificam aquilo que o historiador suíço Heinrich Wölfflin identificou como sendo a transformação mais importante na história da arte ocidental, a saber, aquela que demarca - na pintura européia – o final do classicismo e os prenúncios da modernidade, sinalizados pelo estilo barroco, no intervalo entre o fim o *Quattrocento* e o alto século XVIII.

Esta passagem é sinalizada pela famosa clivagem que Wölfflin faz entre um estilo *linear* (próprio a Dürer) e outro, *pictórico* (característico de Rembrandt). Quando resume estas ideias, ele identifica este prenúncio de uma arte barroca no modo como o sentido de mudança se inscreve às formas visuais, em especial esta vibração particular que retira estas formas da sua condição inerte e permanente e que faz o quadro passar a jogar com um contexto mais dinâmico das ações e com o horizonte de uma recepção estética baseada na capacidade de ativar estas sugestões pictóricas da animação das formas visuais.

Estes efeitos não são apenas notáveis na pintura, mas também no desenho: considerando, mais uma vez, as diferenças propriamente estilísticas entre Dürer e Rembrandt, Wölfflin reitera as diferenças entre a valorização do traço, de um lado, e os valores táteis associados a seu emprego na produção das semelhanças, no outro. Examinando de perto o problema da representação da fisionomia no estilo pictórico do desenho, ele analisa um retrato do poeta Jan Vos, feito pelo pintor holandês Jan Lievens – contemporâneo de Rembrandt – valorizando nele os aspectos do preenchimento do contorno, mais do que o das linhas, atribuindo ao resultado da composição um efeito de instabilidade da forma, resultante do tratamento incompleto das linhas.

“

A expressão desapareceu por completo dos contornos e repousa nas partes internas da forma. Dois olhos escuros, de expressão viva, um leve estremecimento dos lábios; aqui e acolá aparece uma linha, que volta a desaparecer logo em seguida. Os longos traços do estilo linear estão completamente ausentes. Segmentos isolados de linhas definem a forma da boca, alguns traços interrompidos dão forma aos olhos e sobrancelhas. Por vezes o desenho é completamente interrompido. As sombras modeladoras já não possuem validade objetiva. Entretanto, no tratamento do contorno da fronte e do queixo, tudo é feito para impedir que a forma evolua para uma silhueta, ou seja, para excluir a hipótese de ela ser apreendida em linhas.”

(Wölfflin, 1996, p. 51)

Este trabalho sobre o dinamismo da forma do traço e do desenho introduz, de maneira decisiva, a matriz através da qual podemos avaliar a produção da comicidade, enquanto função associada ao trabalho sobre as formas visuais. Do ponto de vista de sua gênese histórica, a caricatura e o humor que lhe inere são oriundas deste quadro no qual as características representacionais do desenho ficam submetidas a um estilo que investe sobre a comunicação de uma mudança que se percebe nos objetos da figuração pictórica.

A valorização desta potência animada do traço – característica do estilo pictórico na arte do desenho, a partir do século XVIII – explicaria este arco inteiro no qual a caricatura se encontraria assimilada, enquanto gênero de figuração narrativa. O modo como sua material plástica serve aos propósitos da animação das formas visuais é a chave na qual podemos compreender as funções que o desenho passará a cumprir

enquanto elemento de uma discursividade próprio ao comentário satírico ou às pequenas narrativas humoradas das tirinhas diárias. ●

REFERÊNCIAS

- CARRIER, David. Caricature; or, representing causal connection. In: *The Aesthetics of Comics*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2000. pp. 11-26.
- GOMBRICH, Ernst H. O experimento da caricatura. In: *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. pp. 351-382.
- _____. The Mask and the Face: the perception of physiognomic likeness in life and in art. In: *The image and the eye*. London: Phaidon, 1982. pp. 105-136.
- GUBERN, Roman. La narration iconique au moyen des images fixes. In: *Degrés*, n. 59, 1989. pp. 1-30.
- MESKIN, Aaron. Comics as litterature? In: *British Journal of Aesthetics*, Oxford, v. 49, n. 3, pp. 219-239, 2009..
- MOLITERNI, Claude. Technique narrative. In: *Bande Dessinée et figuration narrative*. Paris: Musée des Arts Décoratifs/Palais Du Louvre, 1967. pp. 179-199.
- SABIN, Roger. The pioneers. In: *Comics, Comix & Graphic Novels*. London: Phaidon, 1996. pp. 12-25.
- WÖLFFLIN, Heinrich. Linear e pictórico. In: *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. pp. 25; 98.