
O MUNDO VIRADO DE PONTA CABEÇA: INVERSÃO SIMBÓLICA E RESISTÊNCIA CULTURAL NA CARICATURA PORTO-ALEGRENSE DO SÉCULO XIX

Maria Angélica Zubaran

...essa arte, que é a mais popular, a que faz vibrar todas as classes sociais, provocando o riso e o despeito – a arte das multidões.

(Max Fleuiss)

Neste estudo, gostaríamos de investigar o humor caricato, sobretudo gráfico e popular, em dois jornais ilustrados porto-alegrenses, através de uma análise do gênero do “mundo virado de ponta cabeça” na representação das relações entre senhores e seus escravos no final da década de 60 no século XIX. Num primeiro momento, destacaremos as relações entre caricatura e modernidade, de modo a contextualizar as relações do humor com a história das sociedades.¹ Em segundo lugar, esta releitura das caricaturas terá também como objetivo contribuir para o estudo da resistência cultural dos afro-rio-grandenses nas últimas décadas do século XIX. Nossa intenção é, através das estruturas simbólicas do humor caricato, mostrar que, já no final da década de 1860, é possível detectarmos a presença, entre a comunidade afro-rio-grandense, de significados alternativos à ideologia paternalista dominante. Trata-se, portanto, de reafirmar, através da caricatura, a idéia, já sublinhada por outros historiadores da escravidão, de que os escravos criaram um mundo para si próprios que não foi um mero reflexo da imagem e da cultura do senhor branco, mas uma síntese criativa e complexa do passado e do presente. Como salientou Sidney Chalhoub, a resistência cultural escrava coexistiu com a introjeção seletiva de aspectos da ideologia dominante e manifestou-se com freqüência pelos diferentes usos que a comunidade

Maria Angélica Zubaran é PhD em História (SUNY, EUA); professora e coordenadora do Departamento de História da Ulbra/RS.

escrava fez da ideologia paternalista. Hebe de Castro, em seu estudo sobre os escravos do sudeste do Rio de Janeiro, sublinhou que os significados culturais alternativos dos escravos foram construídos tendo como referência a experiência comum com libertos e com aqueles escravos que conquistaram espaços de autonomia dentro do cativeiro no século XIX.

Desta forma, símbolos, valores e práticas senhoriais foram apropriados e ressignificados pelos próprios escravos, contribuindo decisivamente para o desmantelamento da política paternalista de dominação característica da escravidão brasileira.² Neste sentido, exploraremos, no gênero do mundo de ponta cabeças, o potencial das inversões simbólicas como reveladoras de aspectos da resistência cultural afro-rio-grandense. Enfatizaremos, no contexto da ambigüidade da imagem caricata, o fato de que, se, por um lado, o riso “castiga os costumes” e reprime os “desviantes”, por outro, revela significados subversivos à ordem social dominante. Sandra Pesavento destacou essa possibilidade de leitura da caricatura, capaz de revelar o passado não mais sob o prisma monocórdio de um discurso oficial, mas através de uma visão alternativa e dissonante.³

Como observa Ana Maria Belluzzo (1992, p.11), o que hoje designamos caricatura é um modo de representação que se define na Europa a partir do século XVII e se instala amplamente na arte como uma conquista da visão de mundo romântica durante o século XIX. Apesar das divergências sobre as origens da caricatura, os autores que tratam do assunto concordam que, no sentido do retrato satírico de um indivíduo, com a intenção deliberada de ridicularizar e provocar o riso, é quase impossível identificar a caricatura antes dos últimos anos do século XVI, com os irmãos Annibale e Agostino Carracci (1557-1602), artistas da Academia de Bolonha, que iniciam essa arte satirizando-se uns aos outros e aos tipos humanos das ruas de Bolonha em seus *retrattini carichi* (oitenta desenhos de retratos carregados).⁴ Foi o interesse desses artistas pelas coisas comuns do cotidiano que os conduziu à caricatura. Afinal, os temas “nobres” do classicismo e do academicismo foram ultrapassados e os artistas passam a olhar o cotidiano e as pessoas comuns. As primeiras manifestações artísticas neste sentido parecem ter sido as séries de perfis – ou caras – sobrepostos com variedades de narizes, queixos e sobranceiras de Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer, desenhadas por volta de 1500, explorando a correspondência entre o estado de ânimo e as posições das figuras. Outros exemplos foram as pinturas grotescas de Bosch e de Brueghel e a arte maneirista de Giuseppe Archimboldo, representando rostos e corpos através de montagens com frutas, flores, legumes ou frutos do mar.

Monica Pimenta Velloso (1996, p.95) chama a atenção para o fato de que somente no século XIX a caricatura deixa de ser associada a aspectos mágico-demoníacos, apresentando-se como uma reação à norma realista de representação. Segundo a autora, para o caricaturista da época moderna, não existe mais um real permanente, ao contrário, a estabilidade das formas dá lugar a traços, detalhes, enfim, pontos característicos aos quais o artista procura ater-se. Trata-se, pois, não de copiar a imagem, e sim de experimentar outras perspectivas que esta possa sugerir. Neste sentido, a própria etimologia da palavra é esclarecedora, do verbo italiano *caricàre*, que no século XVII significa carregar, sobrecarregar, exagerar, acentuar, de forma cômica certos aspectos da pessoa retratada. Nesta mesma direção, Elias Thomé Saliba (1997, p.39) destaca que somente na época moderna o riso é expurgado de seus elementos obscenos e escatológicos formados durante a Idade Média.⁵ Também para Ana Maria Belluzzo, a caricatura revela-se uma conquista do homem moderno, definida no período histórico da crise dos valores renascentistas, quando os artistas adotam procedimentos anticlássicos e contrariam a “perfeição ideal”. A autora destaca, ainda, que a caricatura do século XIX é resultado da indignação do artista ante a sociedade e visa o combate aberto à ordem constituída (Belluzzo, 1992, p.12). Vale ressaltar que é precisamente por representar o avesso da *performance* oficial que a representação caricata revela significados alternativos e sugere a diversidade em vez do pseudoconsenso.

O exemplo clássico é a série *Poire Bourgeois*, de Charles Phillipon, representando o rei francês Luis Filipe na revista satírica francesa *Le Charivari* (1834). Phillipon transformou a cabeça do rei Luis Filipe numa pêra, que, na gíria francesa, significava palerma, ridicularizando o soberano e dando início a uma série de contendas na Justiça.

Gombrich (1980, p.300-301), crítico de arte austríaco, utilizou-se da série *Poire* para demonstrar que o retrato caricatural pressupõe a descoberta teórica da diferença entre semelhança e equivalência, ou seja, o caricaturista trabalha o semelhante no dessemelhante e, a despeito da alteração de cada traço individual, o conjunto permanece notavelmente parecido. Conforme Gombrich (p.302), as descobertas dos caricaturistas não são de semelhanças, mas de equivalências que nos permitem ver a realidade em termos de uma imagem e uma imagem em termos da realidade. Portanto, é com a imagem como representação mental e subjetiva do artista que iremos nos deparar no retrato do outro caricaturado (Belluzzo, 1992, p.200).

Vários estudiosos do cômico assinalaram a dimensão social do riso,

no sentido de que o humor é um fenômeno eminentemente social. Henri Bergson, filósofo francês, enfatizou no século XIX a dimensão do riso como necessidade coletiva, como um ato para ser compartilhado em grupo e que, portanto, a situação cômica revelava uma significação social muitas vezes relativa aos costumes de uma sociedade. Ele afirma: “Você dificilmente apreciará o cômico se sentir-se isolado dos outros. O riso parece precisar de um eco ...”.⁶

Elias Saliba, em trabalho recente, destaca que o cômico, por sua dimensão social, coloca-se como parte da própria história, como elemento importante no imaginário das sociedades, como parte integrante do “oxigênio mental” de uma época.⁷ A dimensão social da caricatura é enfatizada sobretudo a partir da aliança entre a caricatura e a imprensa, assinalada com o aparecimento de revistas satíricas ilustradas européias na primeira metade do século dezenove. Segundo Belluzzo, os jornais ilustrados constituíram mais uma etapa no cumprimento da dimensão social que era inerente à caricatura, estreitando suas relações com o cotidiano e dando origem a uma nova categoria de artistas: os desenhistas de imprensa.⁸ O certo é que, como observou Bergson, “o riso sempre implica em cumplicidade com outros ridentes, reais ou imaginários”, o que pressupõe um processo interativo entre os que provocam o riso e a sua audiência. Portanto, um certo senso de comunidade é também fundamental para o humor, que, neste sentido, revela elementos do imaginário da comunidade caricaturada. A dimensão social inerente à forma caricatural e a relação de solidariedade que o artista estabelece com aquele que ri também nos esclarecem sobre a segurança do caricaturista para emancipar-se da norma.⁹ Por outro lado, é a ambigüidade da imagem e o anonimato da autoria que permitem que as imagens gráficas de inversões de hierarquias sociais se tornem públicas.¹⁰

O historiador norte-americano Lawrence Levine, em trabalho premiado sobre a cultura negra no sul dos Estados Unidos, destacou os aspectos positivos do que ele chamou “o riso negro” (*Black Laughter*) para a sobrevivência e coesão da comunidade negra do país:

*O humor foi um dos mecanismos que os negros dos Estados Unidos elaboraram não somente para entender as situações que enfrentavam mas também para silenciar seus efeitos, aliviar sentimentos reprimidos, minimizar sofrimento, e asserir a invencibilidade de sua própria pessoa contra o mundo e para realizar tudo isso, como Freud o disse, sem abandonar o terreno da saúde mental.*¹¹

Lawrence Levine observa que a necessidade de rir de nossos inimigos é um aspecto comum, mas que freqüentemente existe de forma mais urgente naqueles que detêm menor poder na sociedade.¹² O autor sustenta que nenhuma pesquisa sobre cultura e consciência dos negros norte-americanos poderá ignorar o conteúdo e a estrutura do humor afro-americano.¹³ De acordo com Levine, o mecanismo fundamental do humor afro-americano foi a inversão de papéis não somente nos contos (*trickster tales*), mas nos jogos de palavras contados entre libertos e seus descendentes.

Na argumentação funcionalista, a tradição do mundo às avessas¹⁴ ou ao revés¹⁵ foi interpretada ou como uma válvula de escape, que, como o carnaval, dissiparia as tensões sociais que de outra forma poderiam ser perigosas para a manutenção da ordem social existente, ou como uma concessão cultural dos dominantes, um substituto simbólico para a vida real. Já o historiador francês Roger Chartier apresenta uma posição diferenciada e sustenta que, mesmo que a intenção das imagens do mundo de ponta cabeças seja a de mostrar uma ordem na qual tanto a natureza como a sociedade são invioláveis, mesmo que o propósito seja o de dissolver a subversão e limitar a tentação de alterar a ordem social, essas imagens acabam por revelar o que é para esconder e, freqüentemente, ocupam um território onde as fronteiras entre a ordem e a subversão estão muito próximas.¹⁶ Para Chartier, as imagens do mundo às avessas cumprem um papel particularmente importante como reveladoras de aspectos da cultura popular.¹⁷ Le Roy Ladurie também salientou a riqueza simbólica da cultura popular quando um único símbolo pode representar visualmente uma visão de mundo e significar o nivelamento, seja de *status*, riqueza ou autoridade.¹⁸

Nesta mesma direção, o cientista político norte-americano James Scott sustenta que as inversões simbólicas indicam menos uma concessão cultural do que a pressão social dos próprios oprimidos.¹⁹ Scott sugere que as imagens do mundo virado de ponta cabeça representam uma negação do simbolismo público de dominação ideológica, de hierarquia e de deferência. Neste sentido, essas imagens podem ser lidas como um discurso contra-hegemônico, como uma subcultura de resistência na qual a dignidade dos oprimidos e os seus sonhos de vingança são alimentados. De acordo com James Scott, é através da resistência cultural velada e simbólica que os subalternos mais freqüentemente reagem à lógica da dominação, o que ele chama “a arte do disfarce político”,²⁰ já que não podem resistir abertamente sem graves riscos e não possuem direitos políticos. James Scott observou que os registros cômicos, particularmente o gênero do mundo

virado de ponta cabeça, constituíram-se numa forma peculiar de representação, revelando significados subversivos à ordem social.²¹

Nesta releitura das caricaturas veiculadas nos jornais humorísticos porto-alegrenses do século XIX, consideraremos um número limitado de imagens (12), porque utilizaremos unicamente as coleções dos jornais *A Sentinella do Sul* e *O Guarany*, disponíveis no Instituto Histórico do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. O gênero do mundo às avessas aparece já nas caricaturas do primeiro jornal ilustrado de Porto Alegre, o “jornal ilustrado, crítico e joco-sério” *A Sentinella do Sul*, surgido em 1867 e impresso na Litografia Imperial de Emilio Wiedmann. Sua publicação seria interrompida em janeiro de 1869.²² O semanário tinha formato pequeno, 27cm por 21cm, era composto de oito páginas, dedicando a capa e a página dupla central a imagens litográficas e as páginas restantes dedicadas às crônicas semanais escritas em forma de diálogo (entre o redator e o piá). Conforme observa Athos Damasceno, o cabeçalho do semanário apresentava uma gravura que mostrava, ao fundo, uma vista panorâmica da cidade de Porto Alegre e destacava, no primeiro plano, à direita, a figura de um índio – símbolo brasileiro, e, à esquerda, um acampamento militar (referência à Guerra do Paraguai, então em curso), tendo, à frente, um gaúcho a cavalo, com os trajes típicos que se tornariam tradicionais.²³ No centro, sobre o sol raiando, o lema em latim, *Audacem Fortuna Juvat*, seguindo os padrões dos jornais da época de adotar dísticos em francês e em latim.

Os temas das caricaturas do *Sentinella do Sul* seguiam, em linhas gerais, aqueles em destaque nos jornais ilustrados da Corte, entre eles, a crítica de costumes, satirizando hábitos e comportamentos da população local, com destaque para as caricaturas sobre a moda feminina, as sátiras políticas e as críticas aos serviços prestados pela municipalidade. Destaca-se um número significativo de caricaturas sobre a Guerra do Paraguai, a grande maioria de teor elogioso à participação das tropas rio-grandenses. Vale ressaltar que a leitura dos jornais ilustrados humorísticos porto-alegrenses foi motivo de severa censura entre o público leitor. Como afirma Athos Damasceno, “mocinha surpreendida com um dêles na mão estava arriscada a parar num convento, como castigo. Rapazinho apanhado a lê-los, no fundo da casa ou no corredor escuro, recebia de presente petelecos inesquecíveis”.²⁴ Por outro lado, é certo que a existência dos vários jornais ilustrados comprovava que existia público para a imprensa satírica porto-alegrense, apesar dos protestos moralistas de alguns dos jornais tradicionais da época: “Não se assinem, não se lêiam esses nojentos pasquins que desdouram a nossa civilização. Não os tema

ninguém, não os assinem por medo, não lhes alimentem os vícios caindo com o dinheiro que exigem a troca da honra ...”.²⁵

No jornal *A Sentinella do Sul*, as ilustrações estavam a cargo de Jacob Weingärtener, filho de Inácio Weingärtener, alemão de Baden, que viera para o Rio Grande do Sul por volta de 1836. O irmão maior de Jacob, Inácio, também era litógrafo e trabalhava juntamente com o tio Miguel Weingärtener na Litografia Imperial de Emilio Wiedmann, fundada em 1860. Como afirma Angelo Guido (1956), é bem possível que tenham sido os irmãos Inácio e Jacob e o tio Miguel os que deram a Pedro Weingärtener, importante pintor gaúcho do século XIX, suas primeiras lições de desenho. Devem-se também a Jacob os retratos de figurões da época que ilustraram os primeiros números do jornal *O Século* na década de 1880. A importância dos artistas estrangeiros ou imigrantes aqui radicados na caricatura brasileira do século XIX foi salientada por Herman Lima em sua *História da caricatura no Brasil*, que os descreve como sendo responsáveis pelas principais contribuições registradas na caricatura da época.

Jacob Weingärtener faz parte, portanto, do grupo de imigrantes e seus descendentes que vêm para o Rio Grande do Sul e aqui se tornam desenhistas de imprensa na segunda metade do século XIX. Utilizando-se da inversão simbólica de maneira sutil, ele sugere na sua iconografia e reforça e amplia nas suas legendas uma ordem invertida nas relações entre criados e seus senhores. Sobretudo, podemos dizer que ele ousou, já na década de 1860, inverter a ordem social escravista e desenhar senhores ridicularizados por seus escravos. Como explicar a divulgação dessas caricaturas críticas da ideologia escravista em uma década marcada ainda pelo consenso em torno da legitimidade destas práticas? Como lembra Athos Damasceno Ferreira, as caricaturas do jornal *A Sentinella do Sul* estavam protegidas pelo anonimato da sua autoria, que só se revelava nos retratos dos figurões da época, quando o autor assinava as iniciais J. W. Vale lembrar, ainda, o estranhamento do alemão Jacob com relação às práticas escravistas brasileiras, assim como as possíveis influências ou releituras de outros jornais caricatos nacionais da mesma época,²⁶ particularmente do Diabo Coxo (1864-1865), declaradamente abolicionista, fundado em São Paulo por Angelo Agostini e Luís Gama e impresso na litografia do alemão Henrique Schroder, ou da *Semana Ilustrada*, lançado na Corte em 1860, pelo também alemão, Henrique Fleuiss.²⁷ Vale registrar, também, o possível contato de Jacob Weingärtener com o gênero do mundo virado de ponta cabeça nas revistas ilustradas européias, particularmente, da Itá-

lia, da França e da Alemanha. Como afirma Chartier, esse gênero (*World Turned Upside-Down*) circulava na Europa ocidental, dando forma visual às farsas medievais e às fábulas contadas oralmente, por exemplo, *Così va il mondo alla riversa*, na Itália, *Die Widerwertige Welt* ou *Die Verkehrte Welt*, na Alemanha, e *Le Monde renversé, à l'envers, or à rebours*, na França.²⁸

Outro aspecto relevante a destacar para a compreensão dessas caricaturas são as mudanças no cenário político brasileiro da época. Como bem salienta Emilia Viotti da Costa, em seu estudo sobre a rebelião de escravos em Demerara, sempre que uma mudança no equilíbrio de poder da sociedade escravista favorecesse os escravos, tão logo eles percebessem alguma chance de reconhecimento, valores e noções escravas que freqüentemente pertenciam a uma *performance* oculta tornavam-se públicos.²⁹ Neste sentido, a resistência cultural escrava revelada por Jacob Weingärtener ganha sentido no contexto histórico da Guerra do Paraguai (1864-1870), quando as críticas à escravidão ganham novo espaço no parlamento e na imprensa nacional. Afinal, o Brasil era o único entre os países da Tríplice Aliança onde a escravidão não fora abolida.

Nas caricaturas que seguem, vamos observar, conforme sugeriu Chartier, que o *locus* da inversão varia no gênero de desenho do mundo virado de ponta cabeça.³⁰ Algumas imagens referem-se à inversão das relações sociais e assumem a forma da troca de símbolos sociais, invertendo hierarquias e representando a vingança do oprimido contra o opressor.

Nesses casos, podemos observar que símbolos bastante explícitos do mundo senhorial no século XIX, tais como as botas, a cartola, o lenço, o charuto e, no caso das sinhazinhas, o piano, foram manipulados por Jacob Weingärtener de forma a ridicularizar a lógica da dominação escravista. Na verdade, conforme esclarece Gilda de Mello e Souza, a moda masculina no século XIX serviu como um meio de afirmação social e alguns acessórios tornaram-se símbolos da respeitabilidade burguesa. De acordo com a autora, no século XIX, todo homem decente deveria possuir ao menos uma cartola (Souza, 1996, p.65). Já o hábito dos charutos começou a difundir-se nos primeiros decênios do século XIX. Importante salientar que o texto da legenda de Jacob Weingärtener alia à caricatura aparentemente inocente os recursos dos trocadilhos, ampliando a sátira sugerida pelo desenho.



Porque estás arrumando os charutos nas botas do teu senhor?
 -- Porque chegando no Rio Grande, e vindo os charutos nas botas, o nhonhô fica com nojo e m'os dá para eu fumar

Estás doudo, rapaz? Estás enxugando os pratos com o meu lenço?
 -- Não faz mal, nhonhô, o lenço já estava sujo.

1 e 2 – *A Sentinella do Sul*, n.18, 3/11/1867, p.4.

Luiz Felipe de Alencastro (1997, p.47) destaca o piano como mercadoria-fetiche dessa fase econômica e cultural. Para o autor, o piano, de alto valor agregado e de imediato efeito ostentatório, apresentava-se como o objeto de desejo dos lares patriarcais e inaugurava um espaço privado de sociabilidade, o salão, que tornará visível para observadores selecionados a representação da vida familiar burguesa.



Preto: Sinhazinha, all em baixo na rua tem um leãozinho, que pede para parar um bocadinho com a sua canção, porque o cachorro d'elle não quer passar.

3 – *A Sentinella do Sul*, n.6, 11/8/1867, p. 4

Outras imagens assumem a inversão de hierarquia entre pessoas e animais, geralmente atribuindo a certos animais qualidades humanas ou vice-versa. De acordo com Chartier, as representações européias do mundo virado de ponta cabeça apresentam-se, sobretudo, como um mundo no qual os animais põem as pessoas sob seu comando. A maior parte dos animais são domésticos, tais como o cavalo, o burro, o cachorro, os porcos, a ovelha. E, mais uma vez, a imagem apresentada certamente sugere alguma preocupação para a manutenção da ordem.



Oh rapaz, sahe do caminho; o meu cavallo não gosta de encontrar burros. — Isto é meu costume; quando a Sra. moça toca, belisco o cachorro pare não ouvir o tal barulho.



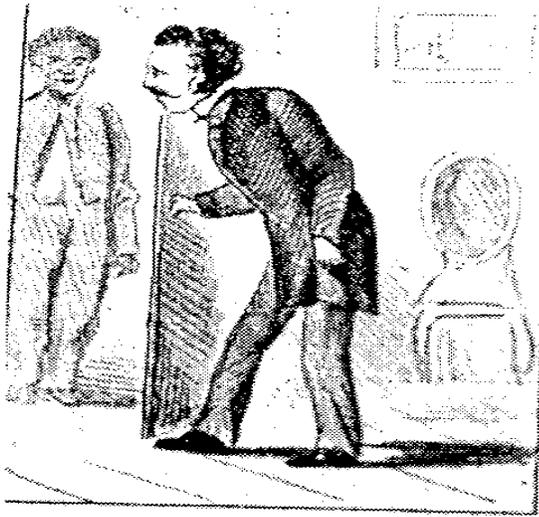
Mas José, o que é isto? Logo que minha filha principia a tocar piano, o cachorro começa a uivar?... — Isto é meu costume; quando a Sra. moça toca, belisco o cachorro pare não ouvir o tal barulho.

4 e 5 – *A Sentinella do Sul*, n.26, 29/12/1867, p.5 e n.23, 8/12/1867, p.5.



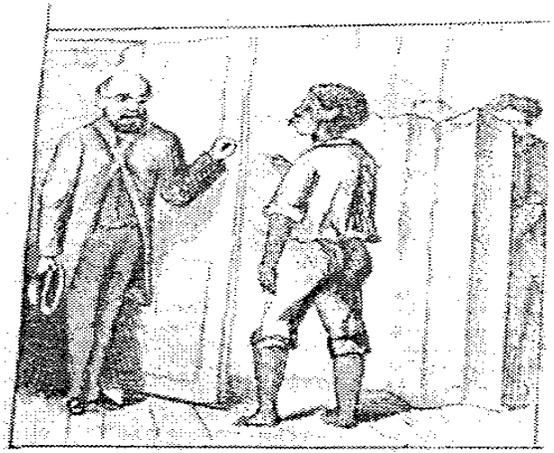
Senhor.— A que animal pertencem esses porcos?
Crevulo.— A' Vinco., nhombó.

6 – *A Sentinella do Sul*, n.22, 1/12/1867, p.8.



— João, se chover às quatro horas, sa-
hirei à cavallo às tres .

7 – *A Sentinella do Sul*, n.19,
10/11/1867, p.4.



Visita. — Teu senhor está em casa ?
Creado -- Não, senhor ; sahio agora mesmo.
Visita. — Pois diz-lhe que quando sair ou-
tra vez não deixe a cabeça em casa.

8 – *A Sentinella do Sul*, n.63,
20/9/1868, p.8.

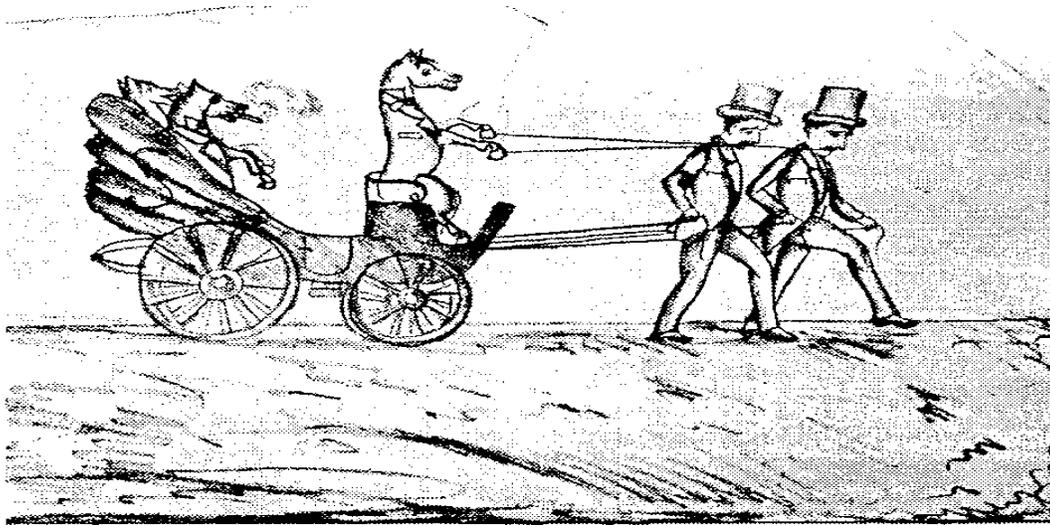


Ai, ai, ai ! Tenho uma coisa na bocca !! O que é então, meu rapazinho ? É a lingua !

9 – *A Sentinella do Sul*, n.42, 19/4/1868, p.5.

Na década de 1870, em julho de 1874, surge, em Porto Alegre, outro jornal ilustrado, denominado *O Guarany*, cujo símbolo, de acordo com o ideário romântico da época, era um índio guarani. O semanário era impresso nas oficinas do Jornal do Comércio e composto de oito páginas, sendo quatro de texto e quatro de caricaturas. Os temas são semelhantes aos dos demais jornais satíricos, com destaque para as caricaturas sobre a administração da cidade e sobre os muckers de São Leopoldo. Teve vida curta e, de acordo com Athos Damasceno, dissolveu-se em setembro do mesmo ano. A identidade de seu ilustrador permaneceu anônima, escondida sob o pseudônimo Fud Juncalvat. O certo é que o gênero do “mundo às avessas” aparece como título de quatro desenhos do jornal. Na primeira imagem, é clara a inversão da hierarquia entre pessoas e animais, e a legenda sugere a vingança dos “outros” sobre os senhores

“de bem”, de cartola e terno. A segunda e a terceira, figuras somadas às legendas que as acentuam, representam o movimento mucker de São Leopoldo como uma tragédia e estigmatizam seus integrantes como “bêbados”, “desordeiros” e aqueles que possivelmente os tenham apoiado como “incendiários malvados”. Nesses casos, o mundo às avessas das caricaturas do *Guarany* ilustra o perigo da inversão da ordem e apela para o reforço da norma vigente. Neste sentido, reafirma-se o caráter ambíguo dessa linguagem, ora revelando significados alternativos, ora sugerindo a manutenção da ordem dominante.



MUNDO ÀS AVESSES
REGENERAÇÃO DA RAÇA CAVALLINA.

10 - *O Guarany*, n.18, 15/11/1874, p.8.



O MUNDO ÀS AVESSES.
SOBRE OS OSSOS DOS VALENTES,
QUE INULTOS JAZEM NO CÃO
OS MUCKERS, TRIPUDIANDO,
DÃO VIVAS À RELACÃO

11 - *O Guarany*, n.16, 1/11/1874, p.8.



OMUNDO AS AVESSAS.
EM QUANTO NA RUA FOLGAM
INCENDIARIOS MALVADOS,
RESPONSABILISA-SE ABILIO...
A NATA DOS MAGISTRADOS.

12 - *O Guarany*, n.16, 1/11/1874, p.9.

NOTAS

1. Para Elias Thomé Saliba (1997, p.38), ao estudar-se o cômico, deve-se levar em conta o lugar que o riso ocupa na vida cotidiana, a concepção de mundo e dos homens que ele traz consigo e, por conseguinte, sua relação, sempre variável, com a história das sociedades.
2. Conforme Chalhoub, Sidney. *Visões da liberdade*. São Paulo: Cia das Letras, 1990; Castro, Hebe Maria Mattos de. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.
3. Conforme Pesavento, Sandra. *Porto Alegre caricata*. Porto Alegre: UE/Secretaria Municipal de Cultura, 1993, p.18-19.
4. Conforme Fonseca, Joaquim. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1999; Do Lago, Pedro Corrêa. *Caricaturistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.
5. Sobre o riso na Idade Média, consultar Macedo, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, São Paulo: Unesp, 2000.
6. Conforme Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF, 1950, p.11-12.
7. Conforme Saliba, Elias Thomé. Representações do cômico no cinema e na história, p.53.
8. Conforme Belluzzo, Ana Maria de Moares. *Voltolino*, p. 22-24.

9. Conforme Belluzzo, *Voltolino*, p.13.
10. Conforme Scott, James. *Domination and the Arts of Resistance*. New Haven: Yale University Press, 1990, p.172.
11. Conforme Levine, Lawrence. *Black Culture and Black Consciousness*. New York: Oxford University Press, 1978, p.344.
12. Conforme Levine, *Black Culture...*, p.300.
13. Conforme Levine, *ibidem*.
14. A expressão “mundo às avessas” aparece nas caricaturas do jornal *O Guarany* de Porto Alegre.
15. A expressão “mundo ao revés” foi utilizada por Sylvia Telarolli de Almeida Leite em *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1996, p.29.
16. Conforme Chartier, Roger. *Cultural History*. New York: Cornell University Press, 1988, p.125.
17. Conforme Chartier, Roger. *Cultural History*, p.116.
18. Conforme Le Roy Ladurier, Emmanuel. *Le Carnaval de Romans*. Paris: Gallimard, 1979, apud Chartier, Roger. *Cultural History*, p.126. n.1.
19. Conforme Scott, James. *Domination*, p.168.
20. Conforme Scott, James. *Domination*, chapter eight.
21. Sobre a campanha abolicionista em Porto Alegre, consultar: Cardoso, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977; Bakos, Margaret. *RS: escravismo e abolição* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982; Piccolo, Helga. *Escravidão, imigração e abolição. Considerações sobre o Rio Grande do Sul do século XIX*. Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica (SBPC), *Anais da VIII Reunião*, São Paulo, 1989, e *O discurso abolicionista no Rio Grande do Sul*. (mimeo.), 1989.
22. Conforme Ferreira, Athos Damasceno. *Imprensa caricata do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1962, p.27.
23. Conforme Ferreira, Athos Damasceno. *Imprensa caricata do Rio Grande do Sul*, p.17. Sobre caricatura gaúcha no século XIX, conferir do mesmo autor, *Jornais críticos e humorísticos de Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.
24. Conforme Ferreira, Athos Damasceno. *Jornais críticos e humorísticos de Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944, p.17.
25. Conforme *Gazeta de Porto Alegre*, Porto Alegre, 23 nov. 1883.
26. Conforme Sodré, Nelson Weneck. *A história da imprensa no Brasil*, p.234-236.
27. Pode-se observar que havia um número significativo de alemães ligados à produção de caricaturas na segunda metade do século XIX no Brasil. Infelizmente, não temos conhecimento de estudos sobre este tema.
28. Conforme Chartier, *Cultural History*, p.116.
29. Conforme Costa, Emilia Viotti da. *Crowns of Glory, Tears of Blood: The Demerara Slave Rebellion of 1823*. New York: Oxford University, 1994, p.74.
30. Conforme Chartier, *Cultural History*, p.119-124.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BAKOS, Margaret. *RS: escravidão e abolição*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992.
- BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF, 1950.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CHARTIER, Roger. *Cultural History*. New York: Cornell University Press, 1988.
- COSTA, Emilia Viotti da. *Crowns of Glory, Tears of Blood: The Demerara Slave Rebellion of 1823*. New York: Oxford University, 1994.
- FERREIRA, Athos Damasceno. *Imprensa caricata do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1962.
- _____. *Jornais críticos e humorísticos de Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.
- FONSECA, Joaquim. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1999.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- GUIDO, Angelo. *Pedro Weingärtener*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, 1956.
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.
- LEITE, Sylvia Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1996.
- LEVINE, Lawrence. *Black Culture and Black Consciousness*. New York: Oxford University Press, 1978.
- MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS; São Paulo: Unesp, 2000.
- PESAVENTO, Sandra. *Porto Alegre caricata*. Porto Alegre: UE/Secretaria Municipal de Cultura, 1993.
- PICCOLO, Helga. *Escravidão, Imigração e Abolição. Considerações sobre o Rio Grande do Sul do século XIX*. Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica (SBPC), *Anais da VIII Reunião*, São Paulo, 1989.
- SALIBA, Elias Thomé. Representações do cômico no cinema e na história: anotações pertinentes e digressões impertinentes. *Estudos de História*, Franca, v.4, n.2 (1997): p.35-55.