

O Riso como coisa séria: as caricaturas políticas de Honoré Daumier

LÍVIA ASSUMPCÃO VAIRO DOS SANTOS*

A partir do século XVIII, sob a égide do Antigo Regime, a maior parte das sociedades europeias começou a se estruturar em dois setores principais: o público e o privado (HABERMAS, 2003:43). O setor público limitava-se ao dito poder público, sendo composto pelo Estado e representado pelo monarca. A sociedade aristocrática também compunha este setor, já que era detentora de representatividade política por possuir a “arte do raciocínio público”, compondo o “mundo elegante” com bom senso e bom gosto. Neste mesmo cenário, embora sem a mesma participação política, encontravam-se velhas famílias da burguesia rural “[...] que podiam compartilhar o respeito pela estabilidade e tradição característicos do Velho Regime onde se originou a sua posição” (SEIGEL, 1992:15).

Compondo o setor privado e fazendo oposição a esta sociedade de Corte, encontrava-se a sociedade civil, tendo à frente uma crescente burguesia cidadina, a qual possuía o controle das atividades econômicas. Neste setor estava inserida a esfera íntima da “pequena família”, na qual o “status de homem privado combina o papel de dono de mercadorias com o de pai de família”, rompendo com o antigo sentido de privado – de “domínio onde reina a necessidade ditada pelas exigências da sobrevivência” – e criando um novo, de “interioridade livre e satisfeita” (HABERMAS, 2003:43).

Tal sociedade civil, composta principalmente pela burguesia de classe média culta, foi responsável pelo surgimento de uma esfera pública literária, tornando-se vanguarda, ao mesmo tempo em que buscava ser herdeira da arte do raciocínio público aristocrático², estando constantemente em tensão com a esfera do poder público sem, no entanto, pretender uma ruptura. Ao contrário, era exatamente desta

*Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestranda no Programa de Pós Graduação em História Política – Linha Política e Cultura. Bolsista CAPES.

² A esfera pública literária é inspirada no modo de reflexão e argumentação da Corte, contudo, a burguesia transforma essas conversações que, anteriormente, ficariam em âmbito privado, em críticas abertas. Para saber mais, consultar: LUBENOW, Jorge Adriano. “A subversão da Öffentlichkeit em Mudança Estrutural da Esfera Pública”. In: Pensando – Revista de Filosofia Vol. 3, Nº 5, 2012.

antítese que nasciam suas possibilidades de representatividade, principalmente a partir do âmbito jurídico.

Na esfera pública burguesa, desenvolveu-se uma consciência política que articula, contra a monarquia absoluta, a concepção e a exigência de leis genéricas e abstratas e que, por fim, aprende a se auto-afirmar, ou seja, afirmar a opinião pública como única fonte legítima das leis. (HABERMAS, 2003:71)

No caso francês, a formação da burguesia cidadina está intimamente relacionada à revolução na leitura e na imprensa, menos por uma questão técnica – que pouco havia avançado – e mais por mudanças temáticas, através da “diversidade ampliada pelas práticas de leitura” e pelo aparecimento do jornalismo cultural “ao lado de periódicos essencialmente político-partidários e informativos” (PALLARES-BURKE, 1995:13).

Para Chartier, a variação temática foi o fator mais relevante do período, saindo de um viés mais estritamente religioso para dar espaço às belas-letas, ciências, artes e livros ditos “filosóficos”, que divulgavam em larga escala, embora clandestinamente, a “literatura pornográfica, canônica ou moderna, as obras mais radicais da época das Luzes e todo o conjunto de sátiras, libelos e crônicas escandalosas” (CHARTIER In NEVES, 2009:97).

Quanto a questão técnica, o livro abandonava o modelo in-folio para adotar os modelos in-12, in-16 e in-18, que agora possibilitavam que ele se tornasse não só mais acessível financeiramente, como também “o companheiro de todos os instantes”, não se limitando às leituras familiares e saraus, outrossim, tornando viável a leitura silenciosa e individual, tanto extensiva, quanto intensiva (CHARTIER In NEVES, 2009:98). Ademais, a produção de periódicos aumentou na mesma proporção da de livros, incluindo novos tipos de jornais, como o erudito, literário, histórico, político e o científico. Estes tinham por finalidade a preocupação com o bem público, além de proporem discussões à opinião pública esclarecida sobre os negócios de Estado, isto é, “acontecimentos recentes, as reformas de Estado ou os conceitos fundamentais da filosofia política”, passando a atuar como um “pilar privilegiado de sociabilidade política” (CHARTIER In NEVES, 2009:98).

Impressos satíricos também tiveram o seu espaço, transitando do riso polido do século XVII para a zombaria do século XVIII. Acreditava-se que mostrar-se

espirituoso era a melhor filosofia frente ao mundo para obter sucesso, “aliando o sarcasmo da alegria à indulgência do desespero” (CHAMFORT In MINOIS, 2003:428). Já no século XIX, a ironia seria a testemunha de uma sociedade que está vivendo uma crise de consciência, buscando uma razão crítica acerca do direcionamento ao progresso e à verdade.

A razão está morta; o bom-senso prospera, prolifera e ri das fraquezas passadas, dessas miragens, dessas brumas que se dissipam no amanhecer de uma nova era. A razão acorda e ri desses sonhos. E, como o riso agora está policiado, ela ri docemente, com inteligência – faz ironia.

Forma intelectual do riso, baseada em razoável certeza e desprezando o erro, a ironia está por toda parte. Depois do burlesco, raivoso e subversivo, sacudindo o mundo porque não chega a compreendê-lo, a ironia é uma atitude daquele que compreende – ou julga compreender – e se contenta em troçar dos erros porque sabe que eles podem desaparecer. (CHAMFORT apud MINOIS, 2003:421)

Numerosos impressos, fazendo uso de imagens, crônicas, sonetos ou décimas circulavam por toda a Europa espalhando o humor subversivo, quase sempre usando como objeto os últimos acontecimentos na Corte ou no Reino que, ao mesmo tempo em que fazia rir, traziam um viés moralizante, a fim de causar reflexão em seus leitores.

Como se percebe, o trato com o impresso ia aos poucos se diversificando ao longo de todo o setecentos, mas a coesão de uma opinião pública realmente se intensificou no século seguinte, quando se tornou possível a locação de livros, a exemplo dos *cabinets littéraires* na França, criando sociedades de leitura. Tais sociedades participavam:

[...] plenamente dos três processos do século das Luzes: favoreciam o aprendizado de uma sociabilidade democrática, na medida em que toda decisão era submetida ali pelo princípio do voto majoritário, que ignorava diferenças de estado e de condição; constituíam-se num dos instrumentos do processo civilizatório, já que seus estatutos censuravam os comportamentos incivis; contribuía com as sociedades literárias ou as lojas maçônicas para a construção de uma rede intelectual e social, determinando a realidade para a nova esfera pública, na qual, distantes da autoridade do soberano, as pessoas privadas debatiam os negócios de Estado e as ações do príncipe. (CHARTIER In NEVES, 2009:100)

Em vista disto, novas estruturas sociais se formaram, criando um limiar inédito entre esfera privada e esfera pública, viabilizando o surgimento de uma esfera literária que, posteriormente, deu origem a uma nova esfera: a pública política, que foi responsável por fazer o intermédio entre o Estado e as necessidades da sociedade

civil via opinião pública. Ou seja, a burguesia citadina que buscou propagar as Luzes não se limitou apenas ao papel de crítica da sociedade, mas também, tornou-se a principal detentora dos meios de comunicação, fazendo com que a imprensa e a opinião pública compusessem a fórmula exata para a conquista do futuro, no qual a razão, a liberdade, a tolerância, a felicidade e a progresso deviam imperar (DARNTON In DARNTON & DUHAMEL, 2001:29).

Na França, particularmente, houve um enclave peculiar. Embora as condições fossem parecidas ao restante dos casos europeus – exceto o inglês – no que compete à posição da burguesia em relação à aristocracia, havia a possibilidade de debates, fazendo com que estes dois grupos distintos se encontrassem em pé de igualdade quanto à argumentação, tornando os salões os palcos de suas diferenças políticas. Foram estes mesmos espaços de convivência comum que possibilitaram que a classe burguesa ascendente se tornasse a herdeira do bom senso e bom gosto aristocráticos, enquanto, simultaneamente, se afirmava como vanguarda crítica.

As antigas estruturas sociais sofreram ainda um grande revés com o advento da Revolução Francesa (1789) que, ao proporcionar a queda do então rei Louis XVI e decretar o fim dos títulos e privilégios da nobreza, acabou também por sentenciar ao fim estabelecimento do direito divino, fazendo com que o poder político fosse percebido como algo atrelado à detenção do grande capital, o que explica a sua relação com o incentivo ao desenvolvimento industrial no século seguinte (HIGONNET In DARNTON & DUHAMEL, 2001:45).

Foi em meio a este cenário da Revolução Francesa e todos os seus desdobramentos que nasceu a reflexão romântica acerca da realidade que, com ânsia exagerada “[...] na absorção das imagens da revolução, só podiam gerar itinerários equívocos e, não raro, uma superestimação das transformações objetivas [...]”. (SALIBA, 2003:21). Contudo, a euforia e esperança iniciais gradualmente deram espaço ao medo e incertezas instaurados pelo governo de terror de Robespierre, exacerbando os traços marcantes da sensibilidade romântica que oscilavam ora na busca de tradições nacionais, como forma de continuidade orgânica com o passado, ora na percepção da quebra das estruturas como uma “primavera dos povos”, necessária para alcançar os ideais de felicidade, bondade e perfectibilidade.

O medo de um novo regime de terror revolucionário tomaria conta da burguesia, fazendo com que ela enxergasse no exército o único instrumento capaz de reinstaurar a estabilidade neste âmbito. Isto impulsionou a ascensão de Napoleão Bonaparte ao poder, primeiro com o Consulado (de 1802 a 1804) e, depois, pelo estabelecimento do Império que se estendeu até 1815. Com sua subida ao poder, parecia haver uma nova possibilidade de implantar os princípios revolucionários, todavia, observou-se uma política pautada na centralização de poder e no controle da liberdade. Em 1815, a empreitada napoleônica terminou em mais um fracasso aos ideais revolucionários, configurando-se numa “síntese nevrálgica de uma época de incertezas”.

O século presente, que separa o passado do futuro, sem ser nem um nem outro e se parecendo com ambos ao mesmo tempo, e no qual a cada passo dado, não se sabe se marcha sobre uma semente ou sobre uma ruína [...]. Toda doença do século presente provém de duas causas, o povo que passou por 1793 e 1814 traz no coração duas feridas: tudo o que era deixou de ser, tudo o que será não é ainda. (MUSSET apud SALIBA, 2003:26).

Após sua queda, a França vivenciou a restauração da monarquia absoluta sob a Casa dos Bourbons (1815-1830), período no qual os artistas românticos franceses passaram a definir sua identificação ou com o sentimento de inutilidade e cansaço antecipados, por estarem à margem do poder, ou com a propensão de defender e tematizar o imaginário social, a partir da ideia de substituição dos privilégios herdados pela valorização dos talentos individuais.

Em 1830, a sociedade francesa passou por um novo abalo. A Revolução de Julho permitiu que movimentos populares aliados à burguesia cidadina derrubassem o antigo monarca – Carlos X – mas também demonstrou como Paris havia se transformado num barril de pólvora, abrigando a efervescência revolucionária, com insurreições, motins e movimentos de trabalhadores que lutavam por mais participação política e melhoria de condições de vida. Passado um primeiro momento de alinhamento, observa-se que a principal beneficiária da revolução havia sido a burguesia, principalmente quando da subida ao trono de Louis Phillipe de Orleans – apelidado “o rei burguês” – o qual mostrou que a “tirania do dinheiro [...] afigurava-se como mais terrível, muito mais bloqueadora e repressiva do que o antigo padrão do nascimento” (SALIBA, 2003:28).

A partir deste momento, se estendendo por todo o século XIX, a França veria a consolidação gradual do sistema capitalista, com a acentuação da divisão de classe por extremos de pobreza e riqueza, problemas também encarados como intimamente ligados ao papel da individualidade, muito retratado como egotismo individual na vida moderna (SEIGEL, 1992: 18).

Economicamente, a França como um todo conheceu uma industrialização lenta no século XIX, dedicando-se em grande parte à agricultura. É preciso, porém, considerar o alto número de manufaturas localizadas em áreas rurais, havendo, inclusive, êxodo de algumas fábricas maiores para estas regiões, em virtude de terrenos baratos, mão de obra abundante, bem como proximidade de matérias primas e fontes de energia. Ao mesmo tempo em que se formavam estes centros secundários em regiões mais afastadas – a maioria com indústrias de consumo de caráter artesanal – as grandes cidades como é o caso de Paris, conservavam suas indústrias altamente especializadas, principalmente, ligadas a artigos de luxo, tão difundidos nos novos tempos (BRESCIANI, 1989:70).

No contexto social, a grande capital francesa apresentava um cenário dos mais diversos. Enquanto aristocratas decadentes e burgueses ascendentes gozavam de luxo e prestígio, a multidão trabalhadora continuava a ser vista com desconfiança, por seu status de classe perigosa. O contato com ideias revolucionárias resultantes da própria Revolução Francesa ou de ideias socialistas e anarquistas, que tomavam espaço nas vielas parisienses através de panfletos, fazia com que os menos favorecidos fossem alvo de permanente investigação, tendo suas vidas esquadrihadas e classificadas na dita “colmeia popular” (BRESCIANI, 1989:11).

A vida urbana, principalmente a metropolitana, permite inúmeras possibilidades de interpretações. Nada nos é mais familiar e tão exótico quanto as cidades. Lugar de encantamento e beleza, mas também da inquietação e terror. Gestos automáticos e reações instintivas em obediência a um poder invisível modelam o fervilhante desfile de homens e mulheres e conferem à paisagem urbana a imagem associada ao caos. Figuras fúgdias, indecifráveis para além de sua forma exterior, só se deixam surpreender por um momento no cruzar de olhares que dificilmente voltarão a se encontrar. Parecer incógnito, dissolvido no movimento desse viver coletivo, ter suprimida a identidade individual, substituída pela condição de habitante da metrópole perdendo assim, parte dos atributos pessoais. (NASCIMENTO, 2013:15)

Esta mesma multidão ganhou cor e voz nas linhas e traços de literatos, cronistas, dramaturgos, caricaturistas e artistas plásticos. Ela se tornou ora o grande pano de fundo, ora a principal personagem a ser retratada no espetáculo dos tempos modernos. Em livros, jornais, revistas, tiragens avulsas e nos teatros, as representações da turba ganharam não só leitores/espectadores populares, mas também leitores curiosos das altas classes que não se atreviam a transitar pelos territórios da Boêmia³ e, para tal, se utilizavam tanto da figura jornalística-literária, quanto dos gêneros ligeiros de imagem – como a caricatura – a fim de conhecer o mundo moderno que se delineava, mesclando luxo e pobreza.

Numa realidade em que autores românticos, socialistas, críticos de literatura e arte, escritores satíricos e chargistas convivem, forja-se uma concepção crítica do conceito de *progresso*, mostrando suas facetas mais excludentes e caóticas, como pobreza, fome, crescimento desordenado de cidades, epidemias e exploração, convivendo lado a lado com a ostentação, luxo, futilidade e hipocrisia das altas classes.

Foi neste contexto que a imprensa ilustrada causou um grande impacto no imaginário, nos costumes e na percepção acerca da vida e da cidade. A literatura ilustrada (como o romance-folhetim), os cartazes, anúncios e as imagens impressas evidenciavam tanto evoluções técnicas tipográficas, quanto a dessacralização da arte que se industrializava (SALGUEIRO, 2003:35). Especialmente no caso da imagem, como a caricatura, a técnica teve um papel crucial, já que:

Com a litografia, a técnica da reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse processo, muito mais preciso, que se diferencia por transpor o desenho sobre a pedra, em vez de entalhá-lo na madeira ou gravá-lo no metal, permitirá às artes gráficas, pela primeira vez, não só reproduzir obras de forma ampla, como elas já faziam, mas trazer todos os dias novas criações para o mercado. (BENJAMIN, 2012:11)

³ O termo Boêmia (la Bohème) surge na França, na década 1830, e pode ser caracterizada como um microcosmo, uma zona de penumbra em que gênios não reconhecidos e vigaristas habitavam, transitando ente ingenuidade, marginalidade e criminalidade. Para saber mais, consultar SEIGEL, J. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa 1830-1930*. Trad.: Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992.

Após ter conhecido ampla adesão no período inicial da Revolução Francesa e ter passado por grande censura durante o período jacobino e, posteriormente, no napoleônico e na Restauração, a caricatura voltava a florescer após a instauração da Monarquia de Julho. E, mesmo que as inovações técnicas muito tenham contribuído para tal, é preciso ressaltar que seu grande trunfo fora o uso da ironia, aproximando-se da tradição do bobo da Corte, que fala a verdade se fazendo de louco. Esta nova forma de humor atuava como “libertadora dos povos”, mostrando que “o povo que ri está mil vezes mais perto da razão e da liberdade que o anacoreta que reza ou o filósofo que argumenta” (PROUDHON apud MINOIS, 2003: 482).

A sátira gráfica de cunho político conheceu na França, especialmente na década 1830, uma fonte inesgotável de inspiração, devido às contínuas crises sócio-políticas. Como exemplo disto, temos o aparecimento de periódicos como o *La Caricature: morale, religieuse, littéraire et scénique*. Embora este não tenha sido o primeiro jornal a conter imagens, foi o primeiro de cunho satírico após a Revolução de 1830, com clara oposição ao governo de Louis Phillippe.

Publicada entre 1830 e 1835, o jornal semanal de teor republicano e revolucionário foi criado e dirigido por Charles Phillipon e contou com artistas como Honoré de Balzac, Grandville, bem como do jovem caricaturista Honoré Daumier⁴. Dentre os 251 exemplares produzidos neste período, encontram-se 530 litografias, algumas também vendidas de forma avulsa, sendo, dentre estas, 91 exclusivamente de Daumier.

Embora a assinatura do jornal não fosse barata – custava 52 francos, o que equivalia a cerca de dois terços do salário da maior parte da população trabalhadora parisiense – o jornal também estava ao acesso de quem não podia pagar, sendo exposto nas vitrines da loja de Gabriel Aubert, na Galerie Véro-Dodat (NERY, 2006:144). Tal iniciativa ampliou consideravelmente a popularidade deste jornal que tinha como objetivo “[...] ser o espelho fiel de nosso tempo de chalaças, de

⁴ Honoré-Victorien Daumier (1808-1879) iniciou seus estudos de arte em 1822, na Académie Suisse e na Académie Boudin, onde aprendeu a pintura, escultura, desenho e, inclusive, arte em litografia que o faria famoso. Apesar da formação clássica, deixa as academias de arte em nome da sua ideologia republicana. Para saber mais acerca de sua vida e obra, acessar: << <http://www.honore-daumier.com/> >>.

decepções políticas, de macaquices e paradas religiosas, monárquicas ou patrióticas.” (PHILLIPON apud MINOIS, 2003: 483).

Neste jornal, podemos observar o ataque mais direto a Louis Phillipe, como o que será feito Charles Phillipon ao reduzir tal imagem a uma pêra. O trocadilho de “roi poire”, que podia tanto significar “rei pêra” quanto “rei tolo”, acabou ocasionando ao jornal uma grave censura e multa, após Phillipon ser julgado e condenado por ultraje à figura do rei. Este fato desencadeou uma série de representações do rei seguindo o mesmo modelo, como a de Honoré Daumier, chamada “*Les Poires*” (14 de novembro de 1831), que mostrava como o desenho de Phillipon não só era coerente, como também mostrava os esforços da Monarquia de Julho para estrangular a liberdade de imprensa.

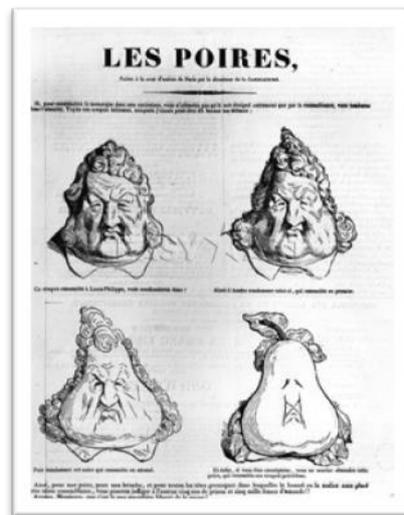


Fig. 1: DAUMIER, H. "Les Poires". In: *La Caricature: morale, religieuse, littéraire et scénique*.

Cerca de um mês depois, em 15 de dezembro de 1831, Daumier se tornaria famoso pela caricatura “*Gargantua*”, que assim como a anterior, tratava-se de um ataque direto ao rei, mostrando este como o gigante glutão da obra de François Rabelais. Embora a tópica rabelaisiana seja utilizada, o burlesco não é sua finalidade, mas sim, a ironia. Na imagem, podemos ver o enorme rei numa confortável poltrona, tendo como pano de fundo a Assembleia Nacional. Aos seus pés, num tamanho bem reduzido, encontram-se ministros com enormes papéis de um lado e, de outro, a

população sofrida, que vê todo seu dinheiro subir por uma esteira até a boca aberta do rei, que demonstra insaciável ganância. Embora esta caricatura tenha ocasionado a prisão de Daumier por seis meses e uma multa de 300 francos, a perseguição ao artista não era exclusiva, o que pode ser comprovado pela condenação de 69 caricaturistas só no ano de 1831. (MINOIS, 2003:483)



Fig. 2: DAUMIER, H. "Gargantua". In: *La Caricature:*

Essa crescente *morale, religieuse, littéraire et scénique*. Paris, 1831. o que Walter Benjamin caracterizou de um gradual abandono da “arte pela arte” para a adoção de uma “arte pela moral”, principalmente após a Revolução de Julho (BENJAMIN, 1994:22). A “arte pela arte” é encarada pela perspectiva benjaminiana como aquela que não possui um viés político e/ou ideológico, contudo, o mesmo autor defende que não existe arte neutra, logo não se trata de uma mera estetização, como irá provar o Romantismo, sendo uma forma de desencantamento com o mundo real e reencantamento com o mesmo a partir da expressão da subjetividade sem que, no entanto, precise resolver as tensões encontradas. Já a “arte pela moral”, é colocada por Benjamin como um posicionamento claro quanto à política e ideologia, mas, acima disso, demonstra o papel do artista-criador na construção de uma nova realidade.

Desta forma, quando tratamos da arte caricatural satírica de Honoré Daumier estamos mostrando o seu agir político no mundo, entendendo política não como uma simples forma de representação da sociedade através da imagem, outrossim, como uma atividade desenvolvida em ambientes públicos, onde a arte atua como um instrumento

de intervenção na sociedade. Por tal motivo, mesmo quando de cunho satírico, a caricatura não tem por objeto principal fazer rir.

[...] a caricatura é triste por inspiração, é triste no fundo, mesmo que faça rir com a ajuda do exagero, desde que a sátira deve se deter sobre o lado vil das coisas, sobre a exclusão de todos os outros, sobre aqueles que mais contrariam o ideal do artista. Longe de ser um testemunho de alegria, o próprio exagero caricatural não é senão um meio nas mãos do artista, para exprimir seu rancor. (GAULTIER apud LIMA, 1963: 20)

Perceber, deste modo, a importância deste gênero artístico ligeiro, intimamente ligado ao fenômeno da Modernidade, é não negar seu dinamismo e potencialidade revolucionária, tampouco, seu apelo estético e sua qualidade de expressão artística. Ou seja, encarar a comicidade caricatural como uma arma política em potencial é afirmar que ela consegue mobilizar razão e emoção, evocar um sentimento de coletividade, instigar à revolta e impulsionar à mudança, reforçando sua importância enquanto objeto de estudo da História.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *Charles Baudelaire: um Lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no séc. XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- CHARTIER, R. “Uma revolução na leitura do século XVIII?”. In: *Livros e impressos: retratos do Setecentos e Oitocentos*. Org.: Neves, Lúcia M. B. P. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- DARNTON, R. “A Eclosão das Luzes”. In: *Democracia*. Org.: DARNTON, R. & DUHAMEL, O. Trad.: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GOMBRICH, E. “O Arsenal do Cartunista”. In: *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EdUSP, 1999.
- HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad.: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HIGONNET, P. “Duas Revoluções”. In: *Democracia*. Org.: DARNTON, R. & DUHAMEL, O. Trad.: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, v.1, 1963.

MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*. Trad.: Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

NASCIMENTO, A. “Cidades... mundos em miniatura”: as galerias como espaço de consumo e sociabilidade. In: *Portal de revistas eletrônicas do UniBH*, v.6, n.1, 2013. Disponível em: <http://revistas.unibh.br/>. Acessado em: 11 de junho de 2015.

NERY, Laura M. *A Caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. (Tese – Doutorado). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br>. Acessado em: 11 de junho de 2015.

PALLARES-BURKE, Maria L. G. *The Spectator, o Teatro das Luzes: diálogo e imprensa no século XVIII*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

SALGUEIRO, Heliana. *A Comédia Urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo: MAB, 2003.

SALIBA, Elias T. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SEIGEL, J. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa 1830-1930*. Trad.: Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992.