

Poeta do Lápis:
A trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial
— São Paulo e Rio de Janeiro — 1864-1888

Tese de doutorado
apresentada ao Departamento de História
do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Campinas
sob orientação do Prof. Dr. Sidney Chalhoub.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese
defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 14/12/2005

BANCA

Prof. Dr. Sidney Chalhoub (orientador)
Profa. Dra. Margarida de Souza Neves (membro)
Prof. Dr. Elias Thomé Saliba (membro)
Profa. Dra. Izabel Andrade Marson (membro)
Profa. Dra. Sílvia Hunold Lara (membro)
Prof. Dr. Robert W. Slenes (suplente)
Profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto Carvalho Souza (suplente)
Profa. Dra. Martha Abreu (suplente)

Dezembro de 2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Balaban, Marcelo

B18p

Poeta do lápis: a trajetória de Angelo Agostini no Brasil imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888 / Marcelo Balaban. - - Campinas, SP : [s. n.], 2005.

Orientador: Sidney Chalhoub.

**Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Agostini, Angelo, 1843-1910 - Biografia. 2. Caricatura.
3. Imprensa. 4. Brasil – História – Séc. XIX. I. Chalhoub, Sidney.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.**

(cc/ifch)

**Palavras – chave em inglês (Keywords): Caricature.
History.
Press.
Brazil – History – 19th Century.**

Área de concentração : História Social.

Titulação : Doutor em História.

Banca examinadora : Sidney Chalhoub, Margarida de Souza Neves, Elias Thomé Saliba, Silvia Hunold Lara, Izabel Andrade Marson.

Data da defesa : 14/12/2005.

RESUMO

Esta tese é uma biografia profissional do artista italiano Angelo Agostini (1843-1910) no Brasil entre os anos de 1864 e 1888. Conhecido como um dos principais nomes da imprensa ilustrada oitocentista, ele foi um importante colaborador em vários dos mais principais jornais de caricatura da segunda metade do século XIX, além de ter sido proprietário de semanários, com destaque para a Revista Ilustrada. Analisando a cobertura que fez de temas e acontecimentos políticos centrais do período – guerra do Paraguai, a questão religiosa, o abolicionismo e a questão da cidadania – busquei, nessa investigação, explorar a relação entre sátira e política no Brasil da época. As estratégias narrativas e técnicas utilizadas por Agostini, seu empenho comercial, a interlocução entre caricatura e outras formas de discurso – literatura, textos e discursos políticos – foram analisados de tal modo a dar densidade histórica às estampas produzidas por Agostini. Esta tese procura, portanto, desvendar alguns significados da vida e obra de Angelo Agostini a partir das incertezas e conflitos que cercavam o ofício exercido com sucesso por este peculiar personagem.

Abstract

This dissertation is a biography of the professional life of the italian artist Angelo Agostini (1843-1910) in Brazil between 1864-1888. Widely known as one of the main names of the illustrated press in the nineteenth century, Agostini was an important contributor for many of the main newspapers in the second half of the 19th century, besides being the owner of a number of weekly newspapers, including the Revista Ilustrada. Through the analysis of his coverage of central themes and events of that period – such as the Paraguay war, the religious question, abolitionism and the question of citizenship – I tried to explore the relationship between satire and politics in contemporary Brazil. The narrative strategies and techniques used by Agostini, his commercial efforts, the dialogue between caricature and other discursive forms – literature, political texts and speeches – were analysed in order to unveil the historical density of Agostini's prints. Therefore, this dissertation seeks to disclose some meanings of the life and work of Angelo Agostini starting from the uncertainties and conflicts that surrounded the successful works by this peculiar character.

Agradecimentos

Apesar de ser a primeira que o leitor encontrará, esta é na verdade a última página que escrevi, tão exausto como costumam ficar os doutorandos em final de percurso. Como todas as teses, esta também acumula dívidas de gratidão com muitas pessoas que encontrei nos últimos anos – ou pela vida a fora. Aquelas que por ventura não forem mencionadas, não o foram por cansaço, aliado a minha natural confusão, e demais percalços que envolvem a fase final do trabalho, sempre tão cheia de pequenos e grandes problemas a serem solucionados. Deixo, então, registradas minhas desculpas e o reconhecimento da dívida contraída.

Sem a FAPESP, que financiou a pesquisa, o trabalho não seria possível. A atenção e presteza dos funcionários dos arquivos e bibliotecas que consultei foram de grande ajuda, fazendo muitas vezes com que uma fonte difícil pudesse ser localizada e até descoberta, ou que novos caminhos de pesquisa pudessem ter sido seguidos. Ao pessoal do Cecult – em especial à Uli, Flávia e Luciana –, preciso mais uma vez agradecer a atenção, competência e paciência com suportaram e atenderam, sempre com muito bom humor, alguns atrasos e pedidos um tanto atrapalhados, pelos quais ainda preciso me desculpar.

A banca de qualificação, formada pelas professoras Izabel Andrade Marson e Silvia Hunold Lara, ajudou na reescrita dos capítulos 1 e 3, bem como me fez entender melhor as possibilidades da tese em elaboração, redirecionando a escrita dos capítulos restantes. A conhecida competência e generosidade das duas, e a atenção comigo e meu texto preliminar, foram fundamentais para que o trabalho pudesse chegar a bom termo.

Os professores do Cecult, Robert W. Slenes e Cláudio Batalha, em momentos diferentes, contribuíram com sugestões e estímulo. Em seguidos seminários temáticos na Anpuh, as professoras Lara Lis Schiavinatto Carvalho Souza e Cristina Meneguello me brindaram com comentários e críticas muito estimulantes. A professora Margarida de Souza Neves, sempre atenciosa e generosa, manteve um olho atento para o trabalho desde o princípio.

Sidney Chalhoub, ao longo dos últimos cinco anos de trabalho, foi rígido quando preciso e preciso nos comentários pontuais e estruturais, sempre muito interessado na pesquisa. Além de fundamental para todo o trabalho, foi uma convivência profissional rica e instigante, que vai certamente marcar minha trajetória. Isso para não falar na amizade e nas saborosas palestras sobre futebol, bem como nas peladas que, infelizmente, não sobreviveram tanto quanto nos gostaríamos.

Os amigos, bem, o que faria sem eles? Apoiaram, riram comigo e de mim, agüentaram momentos de cansaço e impaciência, enfim, lá estavam em todos os momentos. Ana, Eneida e Célio, colegas de turma e de inquietações. Jorge Carreta continua sendo uma pessoa rara. Gabriela, Gino e Fabiane, agora um tanto distantes, souberam estar por perto. Mariana, amiga muito querida, sempre se interessou, e contribuiu com ricas sugestões de leituras. Bráulio e Joana me abrigaram na volta para Campinas e foram companheiros cada vez mais próximos. A eles, dedico minhas mais sinceras saudações tricolores. Claudia se tornou cada vez mais uma amiga importante, além de ajudar a revisão na reta final. Elciene é a minha amiga mais chic.

Ela foi, também, interlocutora essencial, participando do e melhorando o trabalho com rigor e carinho. Não posso deixar de lembrar da Gisela, da Paula, enfim, do grupo que contumazmente se encontrava no bar do Jair. Não sei o que teria acontecido sem todos vocês.

Leonardo e Clementina, sempre muito rigorosos, apoiaram, criticaram, leram uma e outra parte da tese, enfim, participando de tudo e em tudo, contribuíram de maneira fundamental.

Mariana, minha prima-irmã, conseguiu o que parecia impossível: se tornar mais indispensável e mais amiga. Além disso, me abrigou por longas temporadas de pesquisa em São Paulo, contribuindo para que cada estadia fosse sempre muito divertida. Thiago foi outro que me abrigou em temporadas de pesquisa, mas no caso dele no Rio de Janeiro. Enquanto ele próprio descobria o Rio, me ajudou muito mais do que ele possa imaginar; coisa de melhor amigo. Sergio, sempre às voltas com computadores e aparelhos eletrônicos mirabolantes, se casou com a Viviane e ambos tem sido referência de afeto continuado. Claudinha, minha irmã-irmã, torceu e discutiu muito comigo sendo, à sua maneira, cada dia mais imprescindível. É dela a formatação da tese, certamente a melhor parte de todo o trabalho. A Vó Lygia é a nossa inspiração. Através dela agradeço a toda a família.

Meu pai encontrou o seu lugar no mundo; a esperança renovada.

Minha mãe, de novo e sempre, esteve e está lá com carinho e força, docemente. Por tudo que você fez por mim, e me ensinou nos últimos anos, e em especial nas últimas semanas, esta tese, mãe, com muito orgulho, é para você.

Campinas, 07 de novembro de 2005

Índice

Introdução	1
 cap. 1 - A Arte do Poeta	
1 - O bom Angelo	11
2 - Uma boa estrela	16
3 - Poeta do lápis	27
4 - A pátria livre	35
5 - Angelo Agostini, brasileiro depois da lei de 13 de Maio	42
6 - O atleta da liberdade	50
 cap. 2 - Cenas Liberais	
1 - O regresso do voluntário	55
2 - Um diabinho manso	61
3 - Cenas liberais	72
4 - A verdadeira imparcialidade	91
5 - O escravo voluntário	135
 cap. 3 - Bandidos de Roupeta	
1 - Ex-informatá concientia	163
2 - Para que serve a nossa política?	171
3 - Juca Rosa de batina	179
4 - A S. Bartolomeu dos maçons no Brasil	193
5 - Bandidos de roupeta	227
6 - Questão de historiador	245
 cap. 4 - Escravidão ou Morte	
1 - A revolução do vintém	271
2 - Voltaire não pertenceu à academia francesa	289
3 - Escravidão ou morte	314
4 - Cidadania e sátira política	337
 Fontes e Bibliografia	 345

De ordinário se faz em verso

Segundo a edição de 1813 do Dicionário de Língua Portuguesa de Antônio de Moraes Silva, a sátira é um “poema censório dos costumes, e defeitos, públicos, ou de algum particular”¹. A definição é iniciada com a palavra poema, que para o mesmo dicionário era a “obra poética, lírica, dramática, épica”². Pertencia a sátira, portanto, às mais altas, e valorizadas, formas de literatura. Afinal, era trabalhada “em estilo harmônico, e métrico, diverso do prosaico”³; este, por ser mais usual, era menos elaborado, resultando por essa razão em versos “defeituosos”⁴. A outra parte do verbete se funda na idéia de crítica e na distinção entre o público e o particular. O papel que atribui à sátira revela a dimensão política do conceito. Forma e função integravam uma unidade de significação indissolúvel, de tal maneira que a alta literatura era também concebida como uma obra com intenção e capacidade de ação política que, por sua vez, era para Moraes a “arte de governar os Estados”⁵. Temos, desse modo, que a sátira era entendida como um gênero literário elevado, que por essa razão exercia função social.

A associação entre literatura, sátira e política é bem antiga. Na Poética, Aristóteles defende que a poesia tem origem na imitação. Segundo o filósofo, imitava-se fundamentalmente dois tipos de atos humanos: os nobres ou os ignóbeis. Desta distinção nasceram os dois principais tipos de poesia: a tragédia e a comédia. O objeto da imitação era distinto, determinando formas específicas para cada gênero, mas a intenção era semelhante. Ao final, ambas buscavam eleger e exaltar virtudes, fosse por meio do elogio, ou através do exercício de apontar, e tornar ridículo e risível, os erros. Comédia e tragédia integravam um registro elevado da arte poética, seriam então tipos de poesia de alto valor estético e político. Para o filósofo, a comédia, mais do que

1 Antônio de Moraes Silva. Dicionário de Língua Portuguesa. Edição fac-similar da segunda edição de 1813, Rio de Janeiro: Oficinas S. A Lith-Typografia Fluminense, 1922, pág. 370.

2 Idem. pág. 462.

3 Esta é parte da definição de poesia do dicionário de Antonio de Moraes Silva, op.cit, pág. 462.

4 A definição de prosaico está no mesmo dicionário de Antonio de Moraes Silva, na página 518.

5 Idem. pág. 464.

“imitação de homens inferiores”, tinha uma hierarquia moral rígida: não comportava “toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo.”⁶ Ou seja, para Aristóteles, a comédia era a arte de imitar o ridículo.

Tais breves reflexões apontam para algumas questões que serão trabalhadas ao longo desta tese. As idéias do conhecido filósofo, retiradas do seu contexto original e do sentido que tinha na época, e a definição de sátira do dicionário de Antonio de Moraes Silva ajudam a iniciar uma reflexão sobre os sentidos e formas do humor, particularmente da arte da caricatura, no Brasil da segunda metade do século XIX. A litografia permitiu que imagens fossem criadas e reproduzidas com qualidade. A técnica foi a grande responsável pelo nascimento de um novo gênero de jornal, que no Brasil começou a ganhar mais fôlego na década de 1840. Os assim chamados “jornais de caricatura” eram em sua maioria folhas semanais que tinham normalmente 8 páginas em cada número, sendo 4 dedicadas aos textos e 4 para as imagens. Sendo numeradas, eram feitas para serem colecionadas pelos leitores, que tinham em suas casas um manancial de desenhos caricaturais e retratos de pessoas, lugares e acontecimentos. A idéia de cópia, de imitação da realidade era muito forte naqueles periódicos.

Ainda que o significado da noção de imitação em Aristóteles e na imprensa ilustrada oitocentista seja bastante diverso, distantes por séculos a fio, a maneira como a diferença entre tragédia e comédia está formulada na Poética guarda alguma semelhança com o sentido que era conferido à literatura e à caricatura. A expressão “Poeta do lápis” sintetiza, de maneira particularmente feliz, o tipo de questão que envolvia o fazer dos jornais de caricatura naqueles anos. Une o lápis gorduroso com o qual o artista desenha sobre a pedra litográfica à pena dos poetas. Aproxima o sentido do trabalho dos artistas do *crayon* daquele realizado pelos literatos. No decorrer do século XIX, a literatura era uma atividade fortemente associada à política, assumindo sentidos nobres no debate público. Seus autores, não raro, exerciam cargos eletivos. Publicados primeiramente na imprensa, muitas destas obras eram carregadas de alegorias, de imagens que ajudam a entender a retórica e o sentido do debate político da época. A associação desta atividade com a desempenhada pelo caricaturista continha, desse modo, um significado que ia além da referência artística, especialmente no ano em que a expressão foi criada pelo jornalista abolicionista José do Patrocínio para definir o personagem central deste trabalho: o artista italiano radicado no Brasil Angelo Agostini.

Corria o ano de 1888, mês de abril. A abolição da escravidão era dada como certa. Na opinião dos abolicionistas, assim que fossem retomados os trabalhos legislativos o Brasil estaria finalmente livre de um fardo. Um peso que atrasava o país, se espalhando

6 Aristóteles. Poética. São Paulo: Ars Poética, 1992, pág. 33.

como uma doença contagiosa que vitimara a nação desde sua fundação. A proximidade do aniversário natalício do proprietário da Revista Ilustrada deu o motivo para que as comemorações pudessem ser iniciadas. Mais do que celebrar seus 45 anos de idade, a data era um pretexto para começarem os festejos pela vitória da causa, vista então como o início de um novo tempo. Na opinião daqueles homens, uma época mais promissora, de maior progresso, em que a liberdade seria o valor sobre o qual floresceria uma nova nação, um país mais justo e civilizado estava para nascer. Era a tudo isso que a expressão cunhada pelo “Tigre da Abolição” se referia, ao atribuir a Angelo Agostini parte da responsabilidade por vitória tão longamente esperada e tão custosamente alcançada. Estando no Brasil desde 1859, e já sendo consagrado caricaturista, e dono de uma das mais importantes folhas ilustradas da Corte, Agostini chegava então, segundo a pena de Patrocínio, ao momento áureo de sua carreira: os esforços de anos, a luta política travada com o lápis litográfico, através da sátira, tudo, enfim, que dera sentido a sua vida profissional e pessoal finalmente se realizava em sua plenitude.

Tal realização ligava-se, de maneira central, à associação entre literatura e caricatura que usou para definir nosso personagem. Na segunda metade do século XIX, ela tinha ainda outros sentidos. Cada atividade a sua maneira, construíam versões sobre a história brasileira do período, usando para tanto referências e estratégias narrativas comuns. Organizadas em capítulos, eram formas de discurso amplamente difundidas no período, com a diferença que os jornais de caricatura eram colecionados e reunidos em volumes anuais, e os contos, crônicas, romances e poemas publicados na imprensa ganhavam, muitas vezes, posteriormente a forma de livro. O uso de figuras de linguagem era outro ponto comum, explorado a partir do recurso peculiar de cada “texto”. Alegorias e anedotas eram também amplamente utilizados na construção de versões verossímeis, mas não necessariamente verdadeiras, dos acontecimentos abordados. Um tênue limite entre a ficção e a realidade fazia parte da construção daquelas narrativas. Finalmente, ambos faziam uso de narradores para construir suas histórias. No caso dos semanários ilustrados, tinham feições bem definidas. Eram a alma de cada periódico.

Por todas essas razões a expressão de José do Patrocínio, cunhada em uma homenagem ao amigo aniversariante, foi uma síntese feliz. Mas ela é ao mesmo tempo um desafio. Porque ele construiu tal associação naquele momento? A vida e obra de Angelo Agostini se definiam por seu empenho abolicionista? Além dos motivos listados acima, muitos dos quais provavelmente faziam parte da intenção de Patrocínio, havia um esforço em aproximar literatura e caricatura de modo a elevar esta ao mesmo nível de importância da outra. Dito de outra forma, mais do que estabelecer similitudes

formais e de sentido, a associação proposta pelo jornalista no momento em que julgava certa a abolição da escravidão tinha também um sentido valorativo. Significava elevar a caricatura à altura da literatura, conceber ambas as atividades como discursos igualmente importantes para a vitória da grande causa do tempo. Isso se, e somente se, fosse realizada por mão competente e séria. Os desenhos de Angelo Agostini eram concebidos como sátira justamente por isso. E esse era o elogio que dirigia ao amigo, o que singularizava o artista italiano em meio aos jornais de caricatura.

Atividade considerada menos séria, vista apenas como simples divertimento ou instrumento de maledicência, que cultivava uma versão menos elevada da sátira, pouco comprometida, a caricatura, e os jornais onde era publicada, era um fenômeno forte e em constante crescimento ao longo do século XIX, especialmente na segunda metade. Apesar de cercada de polêmica, nem sempre era levada a sério. O mais das vezes, suas sátiras, que abordavam toda sorte de assuntos, eram tratadas como simples piadas, incapazes de ofender seriamente, ou de ter qualquer participação relevante no cenário político. Em grande parte esse fator, aliado à novidade de reproduzir e produzir imagens com a velocidade e precisão que a nova técnica da litografia permitia, ajuda a explicar seu impacto e sucesso editorial. Por tal razão, o sentido da associação proposta por Patrocínio parece algo estranho. Afinal, buscava igualar em natureza e potencial o literato e o caricaturista, a literatura e a caricatura, contrariando um ponto de vista mais usual segundo o qual as letras eram a mais nobre das atividades do espírito.

O momento em que propõe tal associação é um bom ponto de partida para entender a sua razão de ser. O destinatário da alcunha e seu perfil naquele contexto podem fornecer outras chaves de interpretação. Agostini era visto por Patrocínio como uma espécie de encarnação de virtude, que teria a capacidade de dar feição política a uma atividade pouco considerada. O sucesso que fazia junto ao público poderia ser uma arma que, se bem manejada, ajudaria nas principais causas do tempo. Essa versão acabou sendo reproduzida por autores que no século XX tematizaram a caricatura e os semanários ilustrados do século XIX se tornando posteriormente uma verdade sobre a caricatura e os jornais de caricatura daquele tempo⁷. Investigar como ela se tornou possível e porque Angelo Agostini é o personagem em torno do qual ela foi construída é uma das intenções desta tese. Em outras palavras, a maneira como José do Patrocínio singularizou e deu sentido ao homem e ao artista Angelo Agostini no ano de 1888 é aqui tomada como um problema histórico.

7 Certamente o trabalho mais importante sobre a caricatura no Brasil é o de Herman Lima. *História da Caricatura no Brasil - vols. 1, 2, 3, 4*. Rio de Janeiro; José Olympio, 1963.

O humor e o riso são questões antigas, que vem continuamente instigando a curiosidade de pesquisadores. Como vimos, Aristóteles tentou entender a comédia como forma de explicar a essência e a origem da poesia. Henri Bergson, em estudo clássico, analisou o riso, “ou melhor, sobre o *riso especialmente provocado pela comicidade*”⁸. Não querendo engessar tal forma de manifestação humana em uma fórmula, a “invenção cômica” era para ele sobretudo “algo vivo”⁹, ou seja, tinha movimento, tinha essencialmente história. Mikhail Bakhtin¹⁰, por sua vez, se serviu do humor, e particularmente da sátira, para analisar trocas culturais na França do século XVI. Analisou a obra de Rabelais com o intuito de entender a “cultura popular”, de camponeses e artesãos, e a circulação desta com a cultura hegemônica. As dificuldades e potencialidades de se trabalhar com o humor em suas variadas manifestações emergem destes trabalhos. No Brasil, o tema do humor vem inspirando pesquisadores. Alguns autores têm se debruçado sobre autores de humor e fontes humorísticas, em suas diferentes manifestações, como estratégia para entender contextos históricos. Elias Thomé Saliba analisou as “representações humorísticas” no Brasil da *belle époque* até a era do rádio¹¹. Isabel Lustosa¹² estudou a obra do literato e humorista Mendes Fradique na *belle époque* carioca. Nesta tese, seguindo as lições de alguns dos estudiosos citados, parto da premissa de que o humor, em particular a sátira, assim como imagens de humor, as caricaturas, não apenas nos contam histórias, elas têm história. Foram feitas em momentos determinados, com intenções particulares, por pessoas preocupadas em participar dos sempre insuspeitados, e imprevisíveis movimentos do devir. A perenidade do humor em suas variadas manifestações se apresenta como uma dificuldade constante e o motivo do interesse que desperta. Afinal, nada mais difícil do que entender a graça de antigas anedotas. Com formas e intenções variadas, alguns autores simplesmente estavam interessados em fazer rir para alegrar a vida das pessoas, outros estavam preocupados em usar o humor como arma política, capaz de destruir adversários e expor certas questões de modo único. Sujeitos que, como suas diferentes intenções, expressaram através do humor uma visão de classe, expondo preconceitos e conceitos que nos ajudam a decifrar aspectos da vida social e localizar no tempo suas especificidades. Por tudo isso o humor continua sendo um tema instigante.

8 Henri Bergson. *O Riso – Ensaio sobre a significação da Comicidade*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2001, pág. VII.

9 Idem. Pág. 01.

10 Mikhail Bakhtin. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

11 Elias Thomé Saliba. *Raízes do Riso – a representação humorística no história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

12 Isabel Lustosa. *Brasil pelo método confuso – humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

Mas se de uma maneira geral o humor é uma questão deste trabalho, seu interesse específico está na atuação de um artista que fez da caricatura e da imprensa caricata o seu ofício no Brasil da segunda metade do século XIX. Esta tese é a biografia profissional de Angelo Agostini, no período que se estende de 1859, ano provável do seu desembarque no Brasil, até 1888, quando, após a abolição da escravidão, viajou para Paris, onde passou alguns anos. O estudo da trajetória profissional de Angelo Agostini é uma forma de analisar a relação entre sátira e política no Brasil imperial. A definição e o desenvolvimento dos jornais de caricatura no Brasil, aliado ao caminho trilhado por Agostini ao longo dos anos em que esse tipo de imprensa se formava, permite analisar uma série de conflitos sociais latentes, temarizados pelo lápis sempre bem afiado de Agostini. No entanto, mais do que retratar, as estampas eram forma de interagir politicamente, se revelando parte de um conflituoso jogo de imprensa. A maioria dos hebdomadários em que Agostini participou buscava se legitimar com a idéia de independência, uma espécie de avó de teorias do jornalismo moderno, que se fundam na idéia de isenção e imparcialidade. Buscando sua legitimidade na idéia de que não se filiavam a nenhum partido político, criavam um espaço de autonomia que diferenciava os jornais de caricatura do restante da imprensa. Ler os semanários em que Agostini colaborou é buscar desvendar sua relação com a política.

Nas revistas em que colaborou, ou era proprietário, Angelo Agostini tematizou o papel da imprensa, para o qual a idéia de opinião pública era um conceito central que estava fundamentado na noção de liberdade de imprensa. Debruçou-se nas formas e sobretudo nos princípios de organização política que regiam e os que deveriam reger o país, abordou a ação da força policial, a organização do exército, sempre buscando revelar o sentido de tais instituições em um exercício de expor o que seria a realidade em contraste com o que seria, no seu modo de ver, o ideal. Foi incansável no tematizar a questão da liberdade de culto, questões relativas à definição de direitos e deveres civis. Abordou o problema das epidemias. Nessas questões, pulsava com força o tema, e o problema, da escravidão. As estampas de Agostini permitem assim relacionar os assuntos e analisar de que maneira ele entendia a sociedade brasileira da segunda metade do século XIX. Ele constrói o humor que define suas revistas no contraste entre o que entendia serem os problemas fulcrais da sociedade e os princípios políticos e morais que deveriam ser empregados para transformar o país. Todos esses temas eram abordados pela via do humor, que tinha o sentido duplo de agradar ao público e revelar as mazelas da sociedade. Reside nessa intenção crítica, no contraponto que fazia pelo humor entre ideal e real o que ele pensava sobre liberdade, cidadania, organização política e social. Analisar sua obra é, assim, uma maneira de observar como eram criados e veiculados

os princípios que davam o mote das piadas. Podemos perseguir algumas das formas pelas quais Angelo Agostini, e um grupo de homens a ele ligado, dava sentido a uma série de princípios e produzia as noções que organizavam suas críticas construindo com base nelas uma versão da história do Brasil do período.

A noção de independência, que dava suporte às idéias políticas, se traduziu também no seu empenho profissional. Ao longo da carreira foi se tornando crescentemente um empresário de sucesso, administrando bem suas revistas no que se referia a questões comerciais e sabendo dirigir os periódicos de maneira a manter o interesse do público. Além de conquistar um número de leitores cada ano maior, foi consolidando uma situação financeira. Cada vez mais foi conseguindo viver apenas do seu trabalho na imprensa ilustrada, fazendo da Revista Ilustrada, que foi o seu mais importante projeto, um negócio lucrativo. É essa mistura, do que pensava politicamente e agia profissionalmente, que explica sua trajetória na imprensa ilustrada, permitindo assim entender como se construía um ponto de vista a respeito dos temas por ele privilegiados bem como os sentidos do humor no período.

A tese está dividida em quatro capítulos.

No primeiro analiso a memória construída por e para Angelo Agostini. Além de descrever os momentos em que tal memória é tecida, procuro entender os significados específicos desse processo. O sentido que as narrativas memorialísticas conferem à vida e à obra de Agostini estava fortemente associado à luta política. Mas não uma luta partidária e sim por princípios. A abolição da escravidão é a principal delas e a República uma decorrência e um objetivo final. Agostini é nessa memória uma espécie de encarnação de virtudes, no sentido de lutar pelas causas da civilização, pela libertação dos escravos, deixando de lado seus interesses pessoais. É ao mesmo tempo considerado o pai da imprensa ilustrada brasileira, no sentido de criar um estilo e de dirigir, como nenhum outro, seu lápis para causas sociais brasileiras. É a luta política que explica as revistas segundo essa memória – e não qualquer outro fator como o sucesso comercial ou as possibilidades editoriais que elas abriam. Seguindo as trilhas dessa construção memorialística procuro mostrar os nexos desse processo com as temporalidades próprias de cada momento, no intuito de entender o significado histórico das imagens que foram sendo feitas do personagem central desta tese. A idéia deste primeiro capítulo é repensar, não negar, a imagem do abolicionista abnegado colada à imagem de Agostini. Com tal exercício foi possível entender melhor, no movimento da história, como ele abordou e conferiu sentido a algumas questões consideradas como definidoras da sua personalidade.

No segundo capítulo abordo o início da carreira de Angelo Agostini. Ele começou sua carreira como caricaturista entre os anos de 1865 e 1870, trabalhando inicialmente na província de São Paulo, de onde se mudou para a Corte em 1867. Sua primeira experiência no Brasil está, portanto, indissoluvelmente associada à guerra do Paraguai. A maneira como entendia o país estava, assim, relacionada com os jornais caricatos e a experiência da guerra. Esta produziu em Agostini uma visão a respeito do país organizada pela idéia de que a escravidão era um cancro que contaminava toda a sociedade. Em outras palavras, foi a vivência dos anos da guerra que o fez representar a escravidão como uma espécie de doença nacional. Ao mesmo tempo, ele foi ao longo daqueles anos criando crescente desconfiança com relação ao estado imperial, visto como ineficiente e corrupto. Ao denunciar reiteradas vezes os mandos e desmandos dos poderes locais e do poder central, foi consolidando a idéia de que a imprensa e ações de natureza privada, desligadas do Estado portanto, eram o caminho mais profícuo para a transformação política e social.

O capítulo três trata de parte da obra de Agostini no semanário O Mosquito. Analiso especificamente as estampas que produziu sobre a questão religiosa, particularmente entre os anos de 1872 e 1875. Argumento que foi a lei de 1871 que organizou a produção de Agostini na década de 1870, em especial os desenhos sobre a questão dos bispos. Busco entender como a expectativa em torno da obra da emancipação que estava em curso organiza sua percepção sobre as transformações políticas e sociais. As imagens que ele produziu sobre os episódios permitem articular este debate que repercutia fortemente na imprensa da Corte com as reformas sociais em curso. A importância que nosso personagem conferiu ao tema e a forma como tratou dos seus principais acontecimentos ajudam a relacionar o debate religioso com o político e permitem compor com mais precisão o roteiro de sua trajetória, estabelecendo seus significados. Sua veia republicana, e o sentido que dava a esta opção, aparecem com força durante os anos em que esteve à frente de O Mosquito.

Ao mesmo tempo, este é um momento importante de consolidação da carreira de Angelo Agostini. É à frente de O Mosquito que vai começar a ganhar mais notoriedade e foi este também o instante em que produziu desenhos mais diretamente políticos, no sentido de defender uma causa ou engajar-se em um movimento organizado. Busco explorar no capítulo a tensão entre o lado empresarial e a política como um elemento constitutivo da sua experiência como caricaturista e dono de revistas ilustradas. É essa tensão, e o modo como tenta resolvê-la, que ajuda a entender a criação do seu mais conhecido periódico: a Revista Ilustrada.

Fundada em 1876, a Revista Ilustrada é certamente o principal periódico de Angelo Agostini. No entanto, ele já vinha trabalhando sistematicamente na imprensa ilustrada brasileira havia 11 anos. No quarto e último capítulo analiso a questão da cidadania nos desenhos de Agostini na Revista Ilustrada. Para tanto, abordo especificamente três acontecimentos do ano de 1880: a revolta do vintém, o debate parlamentar que resultou na lei eleitoral de 1881 e a emergência do movimento abolicionista.

A definição de sátira do Dicionário de Língua Portuguesa de Antônio de Moraes Silva é finalizada com um alerta: “de ordinário se faz em verso”. Significava que a sátira poderia assumir formas outras, menos usuais e, vale acrescentar, menos valorizadas; ela não era necessariamente um poema. O aviso parecia antecipar que uma das formas que ela assumiria no decorrer do século XIX seria a caricatura, que lhe conferiu contornos próprios. A sátira, em sua relação com a política, foi de certa maneira reinventada pelo lápis litográfico de homens como Angelo Agostini. Alguns dos conflitos e significados desse processo podem ser vistos através dos passos e dos traços de um artista italiano que fez do Brasil a sua pátria, chegando a ser considerado e reconhecido, para o bem ou para o mal, como o “poeta do lápis”.

A ARTE DO POETA

- 1 -

O bom Angelo

O dia 23 de janeiro de 1910, como tantos outros no Rio de Janeiro, foi quente e ensolarado. A temperatura elevada e a claridade excessiva não impediram, contudo, que Angelo Agostini enfrentasse longa caminhada. Apesar dos claros sinais físicos de fraqueza, não deixou de encontrar os antigos membros efetivos da Confederação Abolicionista, na sede do Jornal do Commercio, para com eles debater as homenagens a Joaquim Nabuco, falecido havia pouco nos EUA. Protegido por seu guarda-chuva, o companheiro inseparável de uma inocente boemia, o passo trôpego e um tanto vacilante denunciava a melancolia do artista do lápis. Assim foi visto enquanto percorria a movimentada Avenida Central, aonde era saudado à porta das principais redações de jornais. Parou em frente a O Paiz, aproveitando para ganhar novo fôlego e trocar algumas palavras com os colegas de profissão. Logo retomou seu caminho e conseguiu realizar mais esse compromisso com o antigo companheiro de lutas. Após a estafante jornada, de volta ao conforto do lar, ainda encontrou forças para carregar no colo a neta Mariana Agostini. Pouco depois faleceu, calmo e sereno. Contava 67 anos de idade, a maioria dos quais dedicados ao jornalismo ilustrado.

O cronista de O Paiz que esteve com ele naquela tarde foi uma das últimas pessoas a conversar com Agostini. Ao escrever sobre o passamento do artista italiano, além de ressaltar a decadência física, ensaiou uma explicação para sua aparente tristeza: consumiam-no as saudades do tempo em que lutou ao lado de Nabuco e outros “próceres da grande causa”¹. Além do pesar pela morte do amigo e antigo companheiro, a inatividade e o pouco prestígio que gozava na cidade recentemente remodelada pela “picareta civilizadora”² do prefeito Francisco Pereira Passos o levava a viver de recordações. A narrativa de O Paiz sugere que o esforço de Angelo Agostini para participar da reunião a respeito das homenagens a Joaquim Nabuco fora o derradeiro ato de uma vida inteiramente dedicada ao combate pela liberdade. O esforço final de uma existência que somente fazia sentido se ligada à ação política. Cansado, sem o reconhecimento de que era merecedor, saudoso dos tempos áureos em que lutara ao lado dos amigos

1 Revista da Semana, 30/jan/1910.

2 Bastos Tigre. “O Rio de Ontem e de Hoje”, Correio da Manhã - suplemento 26/ago/1934.

já falecidos, restava-lhe unir-se aos velhos companheiros. O texto traça um paralelo entre a morte de Nabuco e a de Agostini. Ambos fariam parte de uma geração que foi incansável na defesa de seus ideais até o último dia. Por isso, como um ato derradeiro, Agostini não hesitara em enfrentar uma cansativa caminhada debaixo do sol quente para prestar a última homenagem ao amigo morto.

O relato do último dia de vida de Angelo Agostini, escrito por um cronista anônimo de O Paiz, é imaginoso. Com base na aparência do velho caricaturista, a maior parte do texto busca adivinhar o que ele pensava. Para além da descrição do tempo na cidade e do breve encontro que teve com Agostini, trata-se de um relato recheado de pequenos equívocos. Datas imprecisas e uma seqüência apenas aproximada dos acontecimentos e jornais que fizeram parte da vida de Agostini preenchem as colunas do texto, que é uma breve biografia em tom de lamento, que tem a intenção de fazer uma espécie de elogio póstumo, ressaltando a aparente decadência e tristeza do velho caricaturista. Essa característica embasava o argumento de que ele era vítima de injustiça, não sendo valorizada sua arte e seu empenho cívico em prol da abolição e da mudança do regime político. Ele, que como Nabuco, tantos e tão preciosos serviços prestara ao país, ajudando a derrubar a “odiosa instituição servil”³, não tinha no final da vida, e logo após sua morte, o reconhecimento de que era merecedor. O texto, que é uma versão linear da vida do artista italiano, definia que o sentido fundamental da existência de Angelo Agostini fora o abolicionismo. Começava-se a consolidar uma versão a respeito da vida e da obra de Agostini que estava completamente associada à memória da abolição. Era definida pela construção da figura de um herói da causa. Desenhar esta imagem do artista recentemente morto fazia, portanto, parte de um processo de definição do lugar do processo de extinção da escravidão na história do Brasil. Este tinha como um dos sentidos e formas a eleição de lideranças brancas e letradas para a marcha que levou os escravos à liberdade no dia 13 de maio de 1888, ao mesmo tempo em que era caracterizada também pela exclusão daqueles que deveriam ser os principais interessados: os negros. O enterro de Angelo Agostini aconteceu na manhã daquele dia 24 no cemitério S. João Baptista.

A repercussão do falecimento do artista italiano não foi das maiores, apesar dos elogios superlativos que recebeu. O impacto da morte de Nabuco, ocorrida no dia 17 daquele mesmo mês, dominou a cena. O famoso político e diplomata recebeu da imprensa da época grande atenção. Sua figura foi exaltada por uma profusão de artigos. O carnaval se avizinhava, já sendo possível ouvir os primeiros ecos dos bumbos e tambores

3 “Angelo Agostini”, O Paiz, 24/jan/1910, pág. 03.

que em breve dominariam as ruas. Como sempre, os festejos de Momo concentravam grande atenção da imprensa. O clima político, do mesmo modo, se aquecia com a disputa presidencial entre Ruy Barbosa e o Marechal Hermes, sendo este um assunto amplamente mencionado e debatido. Talvez tenham sido esses os motivos centrais dos poucos, mas significativos, textos publicados sobre Agostini. Ou quem sabe o cronista de O Paiz estivesse certo quando ressaltou a decadência do artista italiano. O pequeno destaque constitui, nesse sentido, indício de que seu prestígio naquele momento não era muito grande. A maioria dos demais textos foi publicada em revistas ilustradas, especialmente em O Malho, Careta, Fon-Fon e Revista da Semana. Seguindo a linha do cronista de O Paiz, exaltaram as qualidades do artista e do idealista:

“Pode-se dizer, sem medo de errar, que foi um trabalhador e a vitória da abolição deve ao seu lápis seguro, tanto ou mais do que a Patrocínio e Nabuco e outros próceres da grande causa.”⁴

Associar Agostini ao movimento abolicionista foi a marca principal dos comentários póstumos ao artista italiano. Há um esforço nas crônicas sobre a morte de Agostini de ombreá-lo em importância na campanha abolicionista a Patrocínio e Nabuco. Com seu “lápis seguro”, seria mais um dos grandes heróis do abolicionismo. Acabar com a escravidão no Brasil era considerado um elemento importante na construção na nação republicana que começava a tomar forma. A atuação determinada de Agostini teria contribuído decisivamente para que tal realidade pudesse acontecer, de maneira que era preciso reconhecer o lugar de Agostini no processo que resultou no 13 de maio. Associar, e igualar, Agostini a Joaquim Nabuco era uma homenagem final ao caricaturista. Havia, contudo, outras qualidades a serem lembradas nos comentários póstumos ao artista italiano:

“Ao Angelo Agostini, nós, da nova geração, só nos foi dado conhecê-lo assim, velho já, de aspecto modesto, mas ainda a lhe brilhar nos olhos vivos e inteligentes todo um passado de glórias e triunfos artísticos. O bom Angelo, o Mestre, como todos lhe chamavam, estava sempre em toda parte, a qualquer hora do dia e da noite, e era um raio encantado ouvir-lhe a narração da sua vida de caricaturista através dos fatos mais emocionantes da História Nacional... Tradição encantada do bom tempo, conservava ainda em sua alma sempre moça, a bonomia dos nossos avós, bonomia que, resistindo ao choque do egoísmo e ceticismo criados pela civilização moderna, só desapareceram com sua vida!...”⁵

4 Revista da Semana, 30/jan/1910.

5 “Fatos da Semana”, O Malho, 29/jan/1910.

Publicada em O Malho, a última revista na qual Agostini colaborou, e escrita por um caricaturista, que no entanto não se identificou, demonstra respeito àquele que seria um exemplo, ou mesmo uma grande “pai” para os novos artistas do lápis. Teria ele sido o precursor da arte da caricatura, fazendo a um só tempo com que ela se tornasse importante, mas também mostrando, ensinando como fazer desenhos dessa natureza. A grandeza de Agostini para o autor da crônica estava na capacidade que demonstrou ao longo da sua carreira de desenvolver uma arte engajada em prol da abolição ao mesmo tempo em que definia, com seu talento inquestionável, as bases da caricatura brasileira. E esse era um valor que deveria ser preservado. Na particular visão do cronista de O Malho, Agostini era uma “tradição encantada”, que por isso deveria ser lembrado e homenageado. A escravidão era uma herança daquele tempo que precisava ser apagada da história, não os responsáveis por libertar o país da terrível instituição. O esforço em exaltar o artista italiano se insere, portanto, em um contexto político bastante específico. Integrava um delicado jogo de lembrança e esquecimento que fazia parte de um processo de construção de uma identidade moderna para a jovem nação republicana. Buscava-se apagar, soterrar o passado escravista do Brasil e associar a nação à ação civilizada, iluminada de uma elite branca e letrada.

Os contornos desse delicado jogo de memória, de definição do que deveria ser lembrado e louvado, eram motivo de debates. O esforço de valorizar o artista italiano faz parte das nuances daquele processo. Assim, outro sentido relacionado à imagem e à importância associada a Angelo Agostini pode ser visto através da explicação acerca da pequena repercussão da sua morte: ele era um velho, uma figura do passado. Na visão do cronista, “A civilização moderna”, com seu característico “egoísmo e ceticismo”, não sabia valorizar os artistas de um outro tempo⁶. Mais do que isso, a passagem está alicerçada em uma noção de que o século XIX era o “bom tempo”. Esta seria uma crítica ao processo de transformação por que passava o país, e particularmente a cidade do Rio de Janeiro, formulada com base na idéia da perda de um valor encarnado, dentre outros personagens⁷, por Angelo Agostini.

6 O Rio de Janeiro acabara de passar por um amplo processo de reformulação urbana. Apelidada de “bota-abaixo”, entre os anos de 1903 e 1906, foi alterado o trajeto de algumas ruas pequenas e estreitas dando lugar a avenidas largas e iluminadas. Antigas casas foram demolidas, e em seu lugar foram erguidos edifícios altos e modernos. Um novo porto foi construído ao mesmo tempo em que uma campanha sanitária era posta em prática. Os reformadores intentavam transformar o Rio de Janeiro numa capital moderna, cuja imagem pudessem associar à jovem nação republicana, que passaria, assim, a ser comparada aos padrões de civilização e progresso que nortearam as mudanças. Aquele foi um processo vivido de formas variadas pela população. Na visão do autor da crônica sobre Angelo Agostini, as mudanças teriam causado um tipo de sentimento nocivo à convivência. Sobre esse assunto ver Marcelo Balaban. Musa Travessa – Bastos Tigre e a literatura da belle époque carioca. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2000.

7 Apesar de se referir especificamente ao artista do lápis, há certamente nessa passagem que se funda na noção de “bom tempo” uma referência a Joaquim Nabuco, outro importante vulto do passado na visão de cronistas da época. A cidade vivia um processo de reformulação urbana forte desde de 1903, quando assumiu a presidência da República o Sr. Rodrigues Alves, que nomeou o engenheiro Francisco Pereira Passos como prefeito com a missão de, durante seu mandato, reformar a capital da república, fazendo dela a imagem que a jovem nação republicana deveria espelhar.

No esforço de apagar a mancha da escravidão do passado recente do país, era necessário, no modo de entender do cronista de O Malho, enaltecer os heróis da abolição. Estes estariam de acordo com a imagem de um novo país, livre, republicano, civilizado e moderno.

Escrita em tom mais intimista, de quem conheceu e conviveu com o artista italiano, a crônica revela ainda um aspecto relativo da personalidade do morto e da memória que se construía dele. Estando em toda parte, sendo querido por todos, teria sido um dos responsáveis por construir e consolidar sua própria imagem ao narrar, em prosa aparentemente saborosa e bem tecida, as histórias das quais participou ao longo da segunda metade do século XIX. Assim, teria ele próprio advogado um lugar destacado no movimento abolicionista. Ele teria se associado a nomes como Joaquim Nabuco e José do Patrocínio. No entanto, o esforço de Agostini parece circunscrito à roda da qual participava. Comparando com a repercussão do falecimento de homens como Joaquim Nabuco e José do Patrocínio, a morte de Agostini despertou pouco interesse da sociedade. O esforço dos textos póstumos sobre Agostini em enaltecê-lo sugere que na época ele não era considerado consensualmente como um importante nome do abolicionismo, tampouco que seria visto como um grande artista. Mais conhecido como um grande nome da imprensa ilustrada, ainda que tenha feito muitos quadros a óleo e sido professor de pintura por muitos anos, a pequena repercussão da sua morte faz crer que a caricatura não era reconhecida como uma arte digna de maiores atenções. Que era entendida como um trabalho ligeiro e brejeiro. Por essa razão há um esforço comum aos textos ocupados em fazer os elogios finais a Angelo Agostini de associar caricatura e política, Agostini e os nomes já consagrados do abolicionismo.

As homenagens ao proprietário de um dos mais famosos jornais de caricaturas do século XIX brasileiro ficaram restritas aos poucos textos publicados nos dias que se seguiram ao seu passamento. A crítica do autor da crônica publicada em O Malho aparentemente tinha fundamento. Sua figura parecia fadada ao esquecimento. Seria engolido pelo egoísmo de uma sociedade que perdia valores, deixando de lado tradições que deveriam ser lembradas e preservadas. O sentido da memória desenhada naquele momento estava assim diretamente associado a um dilema apresentado por cronistas da época a respeito do que deveria ser preservado e o que tinha de ser soterrado⁸. Se a escravidão era um passado que envergonhava o país, os heróis do abolicionismo tinham de ser lembrados. Ao mesmo tempo, havia um esforço por parte dos caricaturistas de associar caricatura e política. A idéia era elevar o estatuto artístico da arte do desenho caricato, identificando-a com a principal mudança política do país.

8 Sobre esse dilema ver Marcelo Balaban. Musa Travessa – Bastos Tigre e a literatura da belle époque carioca. Dissertação de Mestrado: Puc-Rio, 2000.

Enaltecer Angelo Agostini, associar e igualar ele a Joaquim Nabuco, José do Patrocínio e outros nomes reconhecidos e destacados no movimento abolicionista significava definir um lugar especial para a arte da caricatura. Apesar de estar muito difundida através dos muitos jornais de caricatura que circulavam na capital da república, a caricatura não era reconhecida como uma arte maior, sendo vista naquele momento como simples divertimento.

A indignação do cronista de O Malho sobre o possível esquecimento de Agostini se devia a fatores variados, relacionados à parte do debate político e ao significado da arte da caricatura naquele tempo. As memórias ganham sentido, portanto, se inseridas em parte das pendengas coevas sobre modernidade, civilização, política e arte. Os elogios a Agostini estão inseridos em uma disputa sobre os rumos de um país que se pretendia moderno. Aquele era, contudo, apenas o começo de um debate que seria retomado em outros momentos, assumindo contornos e significados diversos.

- 2 -

Uma boa estrela

Angelo Agostini foi lembrado novamente trinta e três anos depois de sua morte. A partir do dia 08 de abril de 1943, por ocasião da comemoração do centenário do seu nascimento, alguns mensários, semanários e diários cariocas reservaram algumas páginas para contar a história da sua vida. Curiosa lembrança. Afinal, aquele foi um tempo marcado por intensos acontecimentos políticos tanto no Brasil como no restante do mundo. Percorrendo os periódicos publicados na capital da República naquele ano, deparamo-nos com notícias sobre a segunda grande guerra, que destacavam as vitórias das forças aliadas na Tunísia, a aliança entre as tropas britânicas e americanas, o sucesso dos russos e a participação brasileira nos confrontos. Naquela altura, a guerra era ainda uma ameaça com fim incerto. Um outro tema concentrava ainda parte das atenções da imprensa: o aniversário de Getúlio Vargas. O número de abril de 1943 de O Malho foi inteiramente dedicado ao presidente. Mesmo assim, a revista reservou algum espaço para homenagear Angelo Agostini na edição de maio. As duas datas, bem como o contexto político da época, ajudam a entender o que à primeira vista parece ser uma estranha lembrança. Na sessão do dia 08 de abril da Academia Brasileira de Letras, o nosso artista também recebeu homenagens:

“O Sr. João Luso requereu um voto de solidariedade às comemorações do centenário de Angelo Agostini, caricaturista, desenhista, homem de imprensa e grande trabalhador.”⁹

Ao contrário do que aconteceu com a esmagadora maioria dos elogios póstumos a Agostini, não há na passagem sequer uma menção às posições políticas do nosso personagem. Este fato raro faz parte da nova forma que a memória de Agostini passava a assumir. A alteração, no entanto, não excluiu o abolicionismo dos demais relatos sobre a vida do centenário artista italiano. O significado dessa associação se alterou. A explicação para esta novidade estava no momento político por que passava o país. Melhor tirar o carro da frente dos bois, e começar descrevendo o impacto e a forma dos textos sobre Angelo Agostini publicados naquele ano de 1943.

Dentre os muitos jornais que circulavam no Rio de Janeiro da época, somente quatro publicaram notícias a respeito do italiano. Além do já mencionado O Malho, A Manhã, folha do Estado Novo¹⁰, o Jornal do Commercio e a Revista da Semana traziam em suas edições alguns aspectos da vida e da obra de Angelo Agostini. Ainda que tímidas, as homenagens foram significativas. Foram também muito repetitivas, o que leva a pensar que todos o jornais fizeram uso de uma mesma fonte para escrever seus textos, ou ainda que foram escritos por uma mesma pessoa. O Jornal do Commercio, o mais antigo diário da cidade, publicou no próprio dia 08 de abril um longo texto. No primeiro parágrafo apresentou o sentido que conferia à vida de Agostini:

“Transcorre hoje o centenário do nascimento de Angelo Agostini, o grande caricaturista que durante cinquenta anos viveu no Brasil e que tanto se destacou nas campanhas abolicionista e republicana.”¹¹

Para o cronista, era a atuação política do artista italiano, sobretudo nas campanhas abolicionista e republicana, que explicava a trajetória do seu biografado. Passa então a contar a história da sua vida. Informou ter ele nascido em 1843, na cidade de Vercelle, localizada na província de Piamonte de onde, ainda menino, mudou-se para Paris. Na capital francesa morou com a avó e estudou artes plásticas nas melhores escolas de belas artes da capital francesa. Mudou-se, então, para o Brasil no ano de 1861, aos 18 anos de idade, indo primeiramente morar em São Paulo, na época ainda um lugar modesto cuja importância não ia muito além da Escola de Direito do Largo de São Francisco. O texto não esclareceu, nem mesmo se preocupou em especular, sobre as condições financeiras de Agostini, tampouco apresentou qualquer razão para sua mudança para o Brasil. Fato foi que, apenas três anos mais tarde, em 1864, fundou seu primeiro jornal

⁹ Jornal do Commercio, 10/abr/1943, pág. 04.

¹⁰ A esse respeito ver Angela de Castro Gomes. Cidadania e direitos do trabalho. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

¹¹ Jornal do Commercio, 08/abr/1943, pág. 03.

de caricatura, O Diabo Coxo, semanário que contou com a colaboração de Sizenando Nabuco, irmão de Joaquim Nabuco, e Luiz Gama, o famoso rábula abolicionista. A revista não durou muito tempo. Logo em seguida fundou mais um semanário, o “órgão combativo ‘O Cabrião’”¹², este redigido por Américo de Campos. Lutara pela mudança do regime ao lado de nomes como Campos Sales, Prudente de Moraes, Bernardino de Campos e Antonio Prado. Os trabalhos publicados nesses semanários despertaram a ira de escravocratas locais, o que teria provocado sua mudança para a Corte em 1866.

O cronista do Jornal do Commercio conta ainda que, logo que Agostini chegou ao Rio de Janeiro, foi trabalhar na mais importante revista ilustrada da cidade: a Semana Illustrada, do alemão Henrique Fleiuss. A seguir emprestou seu lápis para a Vida Fluminense. Lá permaneceu até fundar O Mosquito, folha na qual foi substituído pelo caricaturista português Bordalo Pinheiro. Todas essas revistas gozavam de grande prestígio na cidade e o fato de Agostini ter trabalhado em todas significava, lógica da crônica, que ele fora o mais importante caricaturista de seu tempo. Finalmente, em 1876, inicia o seu mais importante projeto: a Revista Illustrada, “onde fez campanha em prol da abolição e da República e que foi na opinião de Joaquim Nabuco ‘a bíblia abolicionista do povo que não sabe ler’, e em cujas páginas se encontra a parte mais importante de sua obra artística de 1876 a 1898”¹³. Finalmente, lançou um último periódico, Don Quixote, tendo ainda colaborado em O Malho até 1905. Em linhas bem gerais, esses foram, segundo o jornal, os traços principais da vida profissional de Angelo Agostini. A crônica, então, inicia uma nova parte, a dos elogios.

Guardadas as devidas diferenças, compara o trabalho do italiano ao de Debret e Rugendas. Essa comparação tem dois significados: ombrear em qualidade artística o trabalho de Angelo Agostini ao desses dois mestres e qualificar sua obra, que como a dos dois artistas mencionados teria sido capaz de produzir “cenas brasileiras de tão flagrante verdade”¹⁴. Seus trabalhos seriam um retrato fiel da sociedade brasileira daquele tempo, constituindo-se em documentos históricos da maior importância. Os três, além de dar forma final a seus trabalhos através da técnica da litografia, teriam a preocupação de reproduzir o que viam, congelando cenas cotidianas que presenciaram. O trio, finalmente, manifestava ainda uma preocupação comum: denunciar os horrores da escravidão¹⁵. Esse fato explicar-se-ia pela perfeita comunhão entre o desenhista e

12 Idem. *ibidem*.

13 Idem. *ibidem*.

14 Idem. *ibidem*.

15 Sobre Johann Moritz Rugendas ver Robert W. Slenes. “As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem Alegórica de Johann Moritz Rugendas” in: Revista de História da Arte e Arqueologia. no. 2 – 1996/1996, pp. 271-294 e, a respeito de Jean Baptiste Debret ver Valéria Alves Esteves Lima. A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura. Tese de doutorado em história apresentada ao departamento de história da Unicamp, Campinas, 2003.

o Brasil, país no qual se adaptou perfeitamente e pelo qual não poupou esforços em prol “dos mais nobres ideais brasileiros.”¹⁶ Tudo isso fez com que, após um banquete oferecido pela Confederação Abolicionista no dia 26 de agosto de 1888, ele atendesse ao pedido feito então por Nabuco para que se naturalizasse brasileiro.

Mais uma vez o jornalista recorre ao que seria a opinião de Joaquim Nabuco sobre Agostini:

“... esse jornalista intrépido, guiado pelo seu coração e seu caráter, desde o primeiro dia tomou a si a defesa da causa do escravo, publicando na “Revista Illustrada” páginas que ficaram históricas e produziram o efeito de ferro em brasa. Ninguém como ele viu rugir sobre sua cabeça mais cóleras, mais ódios, mais ameaças. Outrossim, ninguém mostrou por esses descabros um mais soberano desprezo.”

Outra qualidade enumerada na crônica era sua coragem aliada a um inquebrantável empenho na luta. Assim, apesar das constantes ameaças sofridas, Agostini não esmorecera nem abriu mão de seus ideais. Portanto, apesar de não ter nascido em terras brasileiras, ninguém mais do que ele merecia esta honra, ninguém mais do que ele havia lutado para transformar a nação brasileira em uma pátria livre, em harmonia com os ideais mais nobres de civilização e progresso. Há na passagem a construção de um sentido claro para Agostini: ele seria um herói da causa da abolição. Um tipo de mártir que sacrificara seus interesses pessoais em prol do bem comum. Seu empenho cívico rendera frutos valiosos, fazendo com que o trabalho escravo fosse substituído pelo trabalho livre no Brasil.

A idéia subjacente ao elogio é exatamente relacionada à mudança no regime de trabalho no Brasil, questão cara ao Estado Novo. Parte importante do que pode ser chamado de ideologia do Estado Novo tinha relação com a lógica da memória que era construída para o personagem Angelo Agostini. O início da década de 1940 foi particularmente importante no processo histórico de legitimação da ditadura de Vargas. Em 1941 começou a funcionar no Brasil a Justiça do Trabalho, o que significava uma conquista dos trabalhadores porque seria uma garantia do Estado de que os patrões iriam cumprir suas obrigações trabalhistas. Em 1942 o governo criou o imposto sindical, buscando dar mais força ao sindicato ao mesmo tempo em que ligava ele ao Estado. Finalmente, em 1943 o presidente Getúlio Vargas anunciou, no dia do trabalho, a Consolidação das Leis do Trabalho, mais conhecida como CLT. Para Angela de Castro Gomes, esses marcos criados no regime totalitário implantado em 1937 Getúlio Vargas, que ficou conhecido como “o pai dos pobres”, ajudam a entender o significado dos fundamentos do Estado Novo:

16 *Jornal do Commercio*, 08/abr/1943, pág. 03.

“A ideologia trabalhista, veiculada durante os anos que vão de 1942 a 1945 e materializada na idéia de cidadania como exercício dos direitos do trabalho, pode ser interpretada como uma proposta de conceituação da política brasileira fora dos marcos da teoria liberal, então desacreditada internacionalmente. Nessa proposta de pacto político entre representantes (o Executivo, o presidente da República) e representados (o povo, os trabalhadores), o que se valora é a idéia de cidadania centrada nos direitos sociais, e não nos direitos políticos e civis. Por isso, tais direitos sociais são garantidos pelo Estado como uma forma de doação, ao mesmo tempo obrigatória e generosa. O presidente se ‘antecipa’ às demandas sociais como um ‘presente’ do Estado, que ‘devia’ ser aceito pela população. Dar e receber são, nessa cadeia, atos independentes que constituem um vínculo político. Essa cultura política do ‘direito como dádiva’ do Estado, e do direito de cidadania como ‘direito social do trabalho’, tornou-se desde então fundamental para a constituição de um espaço público e de um tipo de pacto entre o Estado e a sociedade no Brasil.”¹⁷

Os meios de comunicação de massa eram fartamente utilizados para difundir essa ideologia. As formas como o faziam eram variadas, sendo o recurso à história uma das estratégias utilizadas. Publicados ao mesmo tempo em que era comemorado o aniversário natalício do presidente Vargas, os textos sobre Angelo Agostini, centrados em delinear a figura de um herói da abolição, se inserem no conjunto ideológico do Estado Novo. O elogio a grandes vultos da história servia como exemplo. Neste caso, o exemplo estava justamente relacionado à definição de um início da história que então alcançava um estágio de desenvolvimento bastante adiantado. Para que os direitos trabalhistas pudessem ter avançado, primeiro fora necessário mudar o regime de trabalho, acabar com a escravidão, que era a ausência completa de direitos. A liberdade dos escravos, como os direitos dos trabalhadores, fora nessa versão uma concessão, um ato a um tempo generoso e heróico de sujeitos como Angelo Agostini. Diferente do que aconteceu em 1910, o resgate histórico da importância da atuação de homens como Agostini era parte de uma ideologia de Estado. Na lógica política do discurso sobre a abolição no Estado Novo, os escravos, como os trabalhadores, não conquistaram cidadania, conceito então definido pelos direitos trabalhistas, mas a receberam. A lei Áurea tinha um significado particularmente importante no discurso auto-legitimador do Estado Novo: o fim da escravidão significava o começo da história dos direitos trabalhistas no Brasil. Nesse sentido, ainda que de maneira bastante sutil, há por meio do exemplo histórico um paralelismo entre figuras de heróis da abolição como Angelo Agostini e o presidente Getúlio Vargas.

17 Angela de Castro Gomes. “O Estado Novo e a invenção do trabalhismo” in: *Cidadania e direitos do trabalho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, pág. 43-44.

Esse paralelismo era construído também a partir de outras qualidades do nosso personagem. Para descrevê-las, o cronista do Jornal do Commercio recorre a um outro “colega” do caricaturista:

“O seu coração é pátria para todos os que sofrem. Não conhece lei nenhuma que possa preterir à da solidariedade humana. Vive fora de todos os partidos para poder castigar ou servir a todos. Pratica o bem pelo bem.”¹⁸

Para José do Patrocínio, muito mais do que a forte identificação com a nação e o povo brasileiro, Agostini era alguém preocupado em reparar as injustiças com as quais se deparava. As palavras do “tigre da abolição” servem ao jornalista do Jornal do Commercio para acabar de delinear as qualidades de Agostini. Praticando o “bem pelo bem”, é descrito como uma figura desinteressada de tudo o que não fosse a justiça social. Seria uma espécie de anjo bondoso que por sorte viera a cair em terras brasileiras, ajudando a corrigir as terríveis injustiças que grassavam no país. Para o autor da crônica, a “independência” de Agostini é uma de suas mais importantes características. Sem aderir a nenhum partido, sua militância é descrita como uma missão humanitária. Sem interesses pessoais, seria a encarnação da justiça. A descrição faz dele quase uma entidade, com poucos contornos humanos. O texto é finalizado afirmando, de um modo mais explícito, um caráter nacionalista para a vida e a obra do caricaturista, o que justificava e explicava as homenagens:

“Têm portanto significado muito especial as homenagens projetadas hoje à memória do ilustre artista, de quem disse José do Patrocínio: só lhe conhecemos uma vaidade, a de não ter precisado nascer nestas paragens do cruzeiro do sul, para ser um dos primeiros, dos mais beneméritos brasileiros.”¹⁹

O papel que atribui a Angelo Agostini na história do Brasil explica em parte o destaque do seu centenário na imprensa da época. O elogio de um patriota nascido no estrangeiro, destituído de vaidades, devia ser uma afirmação de princípios interessantes naquele instante. Como parte do discurso nacionalista da época, ressalta e resignifica o relato de Patrocínio. A imagem fixada pela crônica do herói abolicionista busca associar a benevolência e a ação enérgica de homens como Agostini, responsabilizados por iniciar a história dos direitos trabalhistas no Brasil, com a figura paternal do presidente Getúlio Vargas.

Outro texto importante foi publicado dias antes, na Revista da Semana. O destaque foi um pouco maior, uma vez que algumas reproduções de desenhos de Angelo Agostini foram inseridas. Há muitos pontos semelhantes entre as duas crônicas, o que não parece ser uma coincidência. Ao contrário, há razões bastante palpáveis que explicam os pontos comuns.

¹⁸ Idem. *ibidem*.

¹⁹ Idem. *ibidem*.

O primeiro movimento dessa crônica segue uma linha bastante comum a textos que se propõe a fazer o balanço de uma existência:

“A 8 de abril de 1843 (portanto a um século justo, embora alguns autores citem a data de 1842), num cantinho do Piemonte, Vercelle, nascia Angelo Agostini, que uma boa estrela traria adolescente ainda para o Brasil, onde estreou como caricaturista em 1864, no ‘Diabo Coxo’, revistinha de São Paulo, à qual se seguiu logo ‘O Cabrião’. Vindo em 1866 para o Rio, a fugir de perseguições de escravocratas locais, fustigados pelo seu lápis veemente, entrou para a ‘Semana Illustrada’ de Henrique Fleiuss, fundando depois ‘O Mosquito’, no qual foi substituído pelo grande Bordalo Pinheiro, a ‘Revista Illustrada’, que foi, segundo Joaquim Nabuco, ‘a bíblia abolicionista do povo que não sabe ler’ e onde figura a parte mais importante da sua obra artística de 1876-96 – e por fim o ‘Dom Quixote’. Trabalhou ainda no ‘O Malho’, onde publicou seus últimos desenhos, até 1905, falecendo no Rio a 23 de janeiro de 1910, depois de um alto e nobre labor de quarenta anos.”²⁰

Ao contrário do cronista do Jornal do Commercio, o texto ensaia uma explicação para a mudança de Agostini para o Brasil: foi uma “boa estrela” quem trouxe o desenhista. Mais do que um elogio a Agostini, o que parece estar sendo afirmado é a sorte dos brasileiros que contaram, por uma mágica do destino, com o lápis e o empenho cívico do caricaturista. Afinal, não foi uma estrela qualquer, mas uma estrela boa que, em boa hora, trouxe para o Brasil o artista italiano. E essa providencial ajuda do destino teria contribuído para uma importante mudança na história do Brasil. Além disso, em O Malho há exatamente a mesma sequência de fatos, na mesma ordem que aparece no texto do Jornal do Commercio. Nem acrescenta, nem retira nenhuma referência, mantém inclusive as pequenas imprecisões. Há datas inexatas e equívocos a respeito das revistas onde trabalhou. Não chegou a trabalhar no Semana Illustrada, nem foi o fundador de O Mosquito²¹. A referência ao caricaturista português Bordalo Pinheiro aparece repetidas vezes nesses textos, muito embora eles não apresentem as rusgas em que estiveram envolvidos os artistas²². Tal coincidência é uma pista sobre a fonte

20 Revista da Semana, 03/abr/1943, pág. 24.

21 O Mosquito foi um jornal de caricatura que começou a circular na Corte em 1869. Seu primeiro proprietário foi o desenhista brasileiro Candido Aragonês Faria. Agostini assumiu o semanário em dezembro de 1871, permanecendo nesta folha até o final 1875. Logo em seguida funda a Revista Illustrada. Este jornal bem como este período da vida de Agostini foram trabalhados no capítulo 3 desta tese.

22 As razões das contendas entre Angelo Agostini e Rafael Bordalo Pinheiro permanecem um mistério para a historiografia. Bordalo Pinheiro chegou ao Brasil para substituir Agostini em O Mosquito. As duas revistas que lançou após sair de O Mosquito eram impressas na Angelo e Robin, empresa de litografia da qual Agostini era sócio. Ambos, ao que tudo indica, eram bons amigos, e corteses colegas de profissão. Mas isso não impediu que, por mais de uma vez, eles trocassem farpas por meio de suas folhas. Em 1877, se digladiaram através das páginas da Psitt, de Bordalo Pinheiro, e da Revista Illustrada. Agostini brincou com o colega português em razão da sociedade dele na firma de fabricação e exportação de chouriços e carne de porco Valle e Silva. A brincadeira ficou mais séria, criando entre os dois amigos uma diferença que se manifestou posteriormente de forma mais violenta em 1878, quando Pinheiro dirigia O Besouro. Esta briga começou com uma diferença iniciada com ataques da “Revista” ao maestro português Miguel Angelo Pereira e a opera Eurico, que iria apresentar na cidade na mesma época de O Guarani, do maestro Carlos Gomes. Essa crítica descambou em uma série de violentos ataques pessoais entre os caricaturistas. Quatro meses após a briga, a revista de Pinheiro fechou as portas e ele retornou para Portugal. Sobre esta polêmica ver Antonio Cagnin, “Bordalo X Agostini – ‘nestas mal tratadas...intrigas’” in: Emanuel Araújo(org.) Rafael Bordalo Pinheiro – o português tal e qual: da caricatura à cerâmica. O caricaturista. São Paulo:

comum de tais narrativas. Mais do que corrigir equívocos factuais, há a construção de um sentido comum para a trajetória do personagem. Sentido construído em um tempo específico. O que chama mais atenção a este respeito é que faz uso da mesma citação de Joaquim Nabuco sem, mais uma vez, fazer o favor de informar a seus leitores a fonte desta afirmação.

Os dois textos são muito repetitivos. As muitas coincidências são um elemento importante para entender tais narrativas. No entanto, ainda que não seja possível identificar grandes diferenças, alguns aspectos foram mais ressaltados, o que produz um sentido um pouco diverso:

“Foi Angelo Agostini o verdadeiro precursor da legítima caricatura brasileira, destacando-se pela influência do seu traço destro e elegante, dum caráter marcadamente nosso, tanto o grande artista se identificou com o nosso meio, a nossa gente e as nossas coisas. Entregando-se de corpo e alma à defesa dos ideais que abraçara denodadamente no Brasil, o que ele fez pela abolição da escravidão tem tamanha importância histórica que basta lembrar as palavras do mesmo Nabuco, quando lhe evocava as lutas pela imprensa em prol das vítimas do cativeiro: ‘... esse jornalista intrépido, guiado pelo seu coração e seu caráter, desde o primeiro dia tomou a si a defesa da causa do escravo, publicando na ‘Revista Illustrada’ páginas que ficaram históricas e produziram o efeito de ferro em brasa. Ninguém como ele viu rugir sobre sua cabeça mais cóleras, mais ódios, mais ameaças. Outrossim, ninguém mostrou por esses descabros um mais soberano desprezo.’”²³

No trecho, o cronista mais uma vez recorre a Nabuco, e faz uso da mesma citação da outra folha para afirmar o empenho do caricaturista nas principais causas do Brasil da época. Há, contudo, uma razão diversa para tal procedimento: afirmar que o traço de Angelo Agostini é “marcadamente nosso”. A afirmação causa alguma desconfiância, ou mesmo uma inquietação. Afinal, naquele momento, o Modernismo já integrava o cenário cultural brasileiro havia bastante tempo, tendo sido eficiente em apresentar um novo padrão estético tanto para a literatura como para as artes plásticas no Brasil. Os trabalhos de Agostini, marcadamente influenciados por padrões estéticos europeus, eram conhecidos em seu tempo e também naquele ano de 1943, pelo cuidado de retratar as pessoas e os lugares. O mais das vezes, seu traço não deformava as pessoas e lugares. O que fazia com que seus desenhos fossem reconhecidos como caricatura era a intenção, esta bastante clara, de expor o ridículo, o grotesco das pessoas e situações que pretendia criticar. Mas suas estampas, fossem as humorísticas ou não, respeitavam um padrão estético de obediência às proporções das figuras humanas, um jogo de luz

Pinacoteca do Estado, 1996, pp. 57-75.

23 Idem. *ibidem*.

habilmente criado para dar verossimilhança às cenas que produzia. Eram, dessa maneira, bastante diferentes dos quadros de Anita Malfati, Tarcila do Amaral, Candido Portinari e tantos outros. Por ter estudado pintura em Paris na década de 1850, Agostini tinha um traço acadêmico, muito influenciado por padrões artísticos franceses. Essa influência pode ser vista ainda nos seus quadros, onde desenvolveu retratos e paisagens²⁴.

A definição do que seriam os traços mais marcantes da cultura nacional fazia parte de um acirrado debate, envolvendo pontos de vista muito distintos. Nesse sentido, definir o que era “marcadamente nosso” era uma questão importante e complexa. Os modernistas, provavelmente, não veriam nada de “nosso” na obra de Agostini e este, por seu turno, talvez nem mesmo definisse como arte a obra destes autores “modernos”. Seja como for, conceber a obra de Agostini como algo “marcadamente nosso” faz pensar que talvez o modernismo não fosse tão hegemônico naquele momento como hoje se acredita. Ou ao menos que não estava em sintonia com a ideologia do Estado Novo. De qualquer modo, as diferenças estéticas são gritantes, e ajudam a entender o significado contemporâneo das memórias sobre Angelo Agostini escritas naquele 1943.

Assim, mais uma vez a explicação estava no sentido político atribuído à arte: o que fazia do traço de Agostini algo “nosso” era sua face combativa, seu caráter inquestionavelmente ligado às causas que mudaram o país de então. Era sobretudo seu empenho em prol da causa dos escravos e o papel a ele atribuído de ter contribuído para mudar o regime de trabalho no Brasil, dando início ao longo processo de intervenção do Estado nas relações trabalhistas que redundava naquela ano na CLT²⁵. O argumento do cronista da Revista da Semana, assim, integrava um contexto delicado. A identificação de Agostini com a terra e o povo do Brasil, aliada com o forte empenho nas causas da pátria que fez sua, foi o que possibilitou ao cronista da Revista da Semana afirmar que Agostini fora o “precursor da legítima caricatura brasileira”. Pode-se ouvir nessa passagem ecos do argumento desenvolvido pelo cronista de O Malho, que considerava Agostini o “Mestre” do desenho, embora o sentido seja bastante diverso. A chave de leitura para o cronista de 1943 era outra. Para ele, as mais genuínas características do que se pode chamar de caricatura brasileira teriam nascido do lápis de um artista italiano em razão do sentimento, este genuinamente brasileiro, que os inspirou e não

24 Ver a esse respeito Teixeira Leite, José Roberto. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil, 1ª edição. Ed. Artelivre. Rio de Janeiro 1998, pág. 14.

25 A história das conquistas trabalhistas no Brasil republicano precisa ser analisada à luz das ações do Estado, mas também a partir das lutas dos trabalhadores. O trabalhismo procurava vender a idéia que as vitórias trabalhistas eram um favor, uma concessão do Estado, cuja imagem estava construída em cima de Getúlio Vargas. Seguindo uma lógica semelhante, trabalhadores e os escravos não teriam participação alguma nos processos de conquistas de direitos trabalhistas e da liberdade. Este é mais um paralelo importante entre as homenagens a Agostini, a sua identidade com o Brasil e o momento político. Sobre a participação dos trabalhadores na história dos direitos trabalhistas no Brasil da primeira metade do século XX ver: Angela de Castro Gomes. A Invenção do Trabalhismo. Relume Dumará, 1994, Cláudio Batalha. O movimento operário na primeira república. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

propriamente de motivos estéticos. Era mais uma vez a participação de Agostini no movimento abolicionista que definia sua identidade com o Brasil. Mas o autor não parou por aí:

“A parte menos representativa, sob o ponto de vista artístico, é a das caricaturas propriamente políticas, pois, segundo os moldes em vigor na época, predominava o estilo do retrato, com pequena deformação da figura visada. O que é grande, na sua arte, é a ciência e o dom do desenho, a sinceridade com que fixava cenas e tipos populares. Se o ambiente da época fosse outro, teríamos em Angelo Agostini, seguramente, um admirável continuador das glórias de Debret e Rugendas, para o conhecimento mais exato da vida brasileira no fim no segundo império. Mas, acima de tudo, ele ficará como o incomparável vergastador dos males da escravidão, cujo lápis tanto fez pela causa dos negros, equiparando-se à palavra de Patrocínio e Nabuco, e à ação de José Marianno, João Cordeiro, Antonio Bezerra, José Amaral e tantos mais heróis da boa causa.”²⁶

Há na passagem uma preocupação em tratar mais diretamente de características técnicas do traço de Agostini. Correto, próximo ao retrato, fixava com precisão “cenas e tipos populares”. Para este cronista, eram tais qualidades que faziam com que sua obra tivesse a roupagem satírica. Assim, além de repetir informações e imprecisões do texto do Jornal do Commercio, trabalhava com uma separação entre arte e política. A melhor parte da obra de Agostini seriam os desenhos que não tinham intenção política. Por serem circunstanciais, serviam à causa, mas não eram grande arte. Na ânsia de unir o que seriam as duas grandes virtudes de Angelo Agostini, o cronista acabou produzindo uma grande confusão. Mistura Debret, Rugendas, com Joaquim Nabuco e José do Patrocínio, José Marianno, João Cordeiro, enfim, une em uma mesma descrição elementos bastantes dessemelhantes entre si. De toda essa peculiar mistura, resta uma idéia: Agostini fora um tipo de apóstolo da verdade do seu tempo. Seus desenhos, além de servirem à maior causa do seu tempo, tinham ainda a qualidade artística do retrato. Seriam a um tempo documentos históricos de grande valor, na mesma altura e importância dos trabalhos dos artistas citados, e peças de ação política decisivas. Seu trabalho e sua pessoa são exaltadas, compondo a imagem de um herói de um momento de ruptura crucial da história pátria: sua ação, como a de outros citados na passagem, teria ajudado a fundar uma nova pátria, marcaria o início da civilização e do progresso do país.

Camada sobre camada de versões e informações se fundem, se misturam no processo sempre dinâmico de construção de memória. Em cada momento desse

26 Revista da Semana, 03/abr/1943, pág. 24.

processo, informações são relidas, por vezes alteradas, e sempre ressignificadas, compondo imagens sempre parciais de uma trajetória que se alterava continuamente. Após sua morte em 1910, a idéia do herói nacional vai ganhando corpo, sendo construída de acordo com intenções e razões de cada momento. “Fiel e móvel”²⁷, como qualquer memória, a imagem que era feita do personagem Angelo Agostini, bem como de sua trajetória profissional, mistura temporalidades num continuado movimento de interpretação fundado em um conjunto de informação limitado. Analisando esses textos, além de importantes pistas a respeito das etapas da vida de Agostini, vemos a construção de um sentido sobre a escravidão e a abolição na história do Brasil. Partindo de um objetivo diverso, e uma perspectiva analítica também particular, outras faces do personagem emergem. Percorrendo os seus mais de 20 anos como desenhista surge um amplo quadro no qual foram pintadas as diversas questões que motivaram sua atuação. É atrás dessa diversidade e do processo não linear de sua formação como desenhista que está centrado o interesse desta investigação.

Nos dois textos citados acima, Agostini é descrito como um herói nacional. Mas, de forma curiosa, ambos não se aprofundaram, nem sequer dedicam um parágrafo ao trabalho e à vida de Agostini na República, como se ela somente fizesse algum sentido durante o Império. De fato, ele não foi muito homenageado quando da sua morte, o que parece indicar que a República, um ideal por que lutou, não se revelou tão boa para ele como possivelmente imaginou, ainda que a revista Dom Quixote, que existiu entre os anos de 1895 e 1903, tenha atingido um relativo sucesso. A perda de prestígio de Agostini em 1910 foi, inclusive, objeto de reflexão nos textos da época, integrando sua memória de maneira forte. O que estou tentando mostrar, contudo, é que as principais linhas definidoras do caráter e do talento do caricaturista apresentadas por essas narrativas respondiam a uma demanda muito própria do tempo no qual foram escritas. Nesse sentido, não interessava dedicar maiores atenções aos primeiros anos da República, tanto em razão de ter sido um período de incertezas políticas, como pelo fato de Agostini não ter se destacado na luta de nenhuma questão do período. Por outro lado, a escravidão era um tema importante. Naquele momento, já era consensualmente vista como uma mácula da história brasileira. Todo aquele que havia combatido a vil instituição merecia o elogio que Agostini recebeu.

Do mesmo modo, o nacionalismo era uma questão candente naqueles anos, em que se buscavam elementos para definir a identidade brasileira. Havia um esforço de construir uma versão da história pátria organizada pelo marco fundador da abolição, que

27 Jacques Le Goff. Memória/história. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, pág. 46.

definiria o princípio da intervenção do Estado em prol dos direitos dos trabalhadores. Nada melhor do que uma figura que teria se identificado com o povo e a terra do Brasil para reforçar esse sentimento. É interessante perceber que o anticlericalismo de Agostini não foi sequer mencionado, dado que essa sua característica poderia macular a imagem do herói da pátria que era desenhada. A figura de Agostini, do modo como foi descrita, parecia talhada para reforçar algumas questões da época.

Há, contudo, uma outra razão que ajuda a entender a imagem desenhada nos textos: as suas fontes. Ainda que em nenhum momento tenham se preocupado em revelar a origem das informações sobre Angelo Agostini aos leitores, as narrativas fornecem pistas suficientes para localizar os textos de onde retiraram os elementos com os quais preencheram suas colunas. Além de citar os autores – José do Patrocínio e Joaquim Nabuco -, ainda trazem uma data: o dia 26 de agosto de 1888, quando Agostini, em um banquete oferecido pela Confederação Abolicionista, teria se naturalizado brasileiro. Procurando nos diários e semanários publicados na Corte nas proximidades daquela data não foi difícil descobrir as fontes dos cronistas que se ocuparam em narrar aspectos da vida e da obra de Angelo Agostini. Podemos, assim, escavar mais fundo o sentido destas narrativas e com isso mergulhar ainda mais no complexo, dinâmico e sempre sinuoso processo de construção memorialística.

- 3-

Poeta do Lápis

O ano de 1888 é um marco importante da história do Brasil. Do mesmo modo, e por razões muito semelhantes, foi uma data marcante na história da vida de Angelo Agostini. Os ventos sopravam na direção certa para os que almejavam e lutaram pelo fim da escravidão. Não havia mais muito espaço para dúvidas; assim que os trabalhos legislativos fossem retomados, o país, após longo e conflituoso processo, finalmente se veria livre de uma instituição que para muitos contemporâneos, além de ser uma vergonha, atrasava o desenvolvimento material do país. A temperatura política da cidade naquele ano para homens como Angelo Agostini pode ser medida por meio de um episódio recheado de significados.

No mês de abril, mais exatamente no dia 07, o jornal A Cidade do Rio, de José do Patrocínio, publicou dois longos textos sobre Angelo Agostini. Em letras garrafais,

na primeira página daquela edição vinha a chamada: “A Angelo Agostini – o grande jornalista dos escravos, homenagem da Confederação Abolicionista e da ‘Cidade do Rio’”²⁸. O destaque dado é incomum em jornais do período, o que constitui um primeiro elemento a ser assinalado. Não é preciso dizer que uma dessas crônicas, assinada por José do Patrocínio, já foi citada aqui por mais de uma vez. A outra, que não foi assinada, de certa forma também estava nos textos analisados no item anterior.

O primeiro texto, intitulado “Angelo Agostini”, tem um início sugestivo:

*“Dizer-se que, há vinte anos, este privilegiado artista faz, incessantemente, em magníficos desenhos, a crítica ou a apologia dos fatos constantes de um tão longo período, é condensar, em poucas palavras, o maior elogio que se possa fazer ao talento genial de um artista!”*²⁹

O grande destaque expresso pelo que pode ser considerada uma manchete, ainda que esse conceito não fizesse ainda parte da linguagem e da prática do jornalismo da época, se confirma e reforça na citação. O trecho parece querer reverenciar o artista, o que é um elemento importante na construção do sentido que dava à figura de Agostini. Ainda que fosse a comemoração do aniversário natalício do homenageado a razão aparente de tais textos, seu sentido extrapolava muito o motivo e a importância daquela data. Era a crença de ter-se chegado ao fim um de uma longa jornada que explicava tamanho destaque, o que fica evidente quando faz o balanço da vida e da obra de Agostini:

“(...)[No] Cabrion(sic), que Angelo publicou em S. Paulo, há mais de vinte anos, tendo como companheiros Américo de Campos, Sinzenando Nabuco e outros, encontram-se as primeiras revelações do talento deste grande artista, que o Brasil todo admira e respeita”

O período no qual Agostini esteve em São Paulo não mereceu mais do que este breve parágrafo, recheado de ausência e pequenas incorreções. A começar pelo título do jornal, que era Cabrião, passando pelos companheiros de folha, que eram Américo de Campos e Antonio Manoel do Reis, e não Sizenando Nabuco. Além do mais, o primeiro jornal que contou com o lápis de Agostini foi O Diabo Coxo, publicado um ano antes, existindo entre 1864 e 1865. Foi este hebdomadário que contou com a participação de Sinzenando Nabuco e Luiz Gama. Finalmente, a passagem dá a entender que a única atividade do “grande artista” na capital da província de São Paulo foi desenhar para o Cabrião. Ledo engano, como se buscará demonstrar mais adiante. A falta de precisão é indicativa um tipo de seleção curiosa, que lança luz apenas há alguns momentos da vida do personagem. Esta é, aliás, uma marca de todos os outros textos, de épocas

28 Cidade do Rio, 07/abr/1888, pág. 01.

29 *idem*. *ibidem*.

posteriores, que se ocuparam de contar a história da vida do italiano.

O texto passa então a fazer um breve histórico da trajetória de Agostini até ele fundar a Revista Ilustrada. Exalta a colaboração em A Vida Fluminense, onde Agostini compôs “uma série de quadros, muitos dos quais ainda estão na memória dos homens de letras e dos artistas”. Em O Mosquito, também teria deixado lembranças. Ele teria sabido, como ninguém mais, aliar qualidade artística e crítica política, razão pela qual seu jornal estava na casa das mais diversas pessoas:

“Foi um jornal temido e respeitado, que a gente encontrava em todas as casas, na mão das damas aristocráticas, como na sala das famílias modestas. Nunca um exagero ou uma inconveniência desse lápis mágico tornou as ilustrações suspeitas aos lares mais escrupulosos. E sempre, sempre, quer o desenho fosse pungente ou alegre, o artista sabia-o apresentar de modo que um sorriso ou uma exclamação entusiasmática servia de prêmio ao arrojo das suas concepções.” (grifo meu)

O trecho é interessante. Sugere ser o trabalho de Agostini dotado de uma característica especial capaz de agradar a diferentes gostos. Capaz de fazer rir sem ofender. Por essa razão seria mágico o seu lápis, que a um tempo era temido e respeitado. E era respeitado não por ser temido, mas por agradar a diferentes os gostos, por provocar o riso sem perder com isso a intenção política, sem deixar de fazer a crítica mais contundente. Era o talento de se equilibrar na fina e cambaleante linha que separava a arte do entretenimento da intenção política, que o destacava em seu meio. Ele precisava ser aceito para poder veicular suas mensagens políticas, ao mesmo tempo em que estas não poderiam ser apresentadas de um modo direto. Agostini seria o mestre dessa arte. A imagem que faz de Agostini é a de um homem justo, dotado de uma intenção sempre movida por um ideal de justiça, realizado com um grande talento.

Mas a sua grande obra ainda não havia começado. Apenas em 1876 foi lançada a Revista Ilustrada. Para o cronista, nessa revista estava condensada toda a história brasileira do período que se estende da fundação do periódico até aquela data:

“Mas, a Revista Ilustrada, era o grande tablado onde esse artista excepcional tinha de ensaiar os seus passos mais seguros e mais arrojados. Todas as evoluções políticas, de 1876 para cá, estão arquivadas nos 12 volumes, que constituem hoje um repositório histórico de alto valor.”

O comentário à Revista Ilustrada é significativo e parece compor perfeitamente com o sentido da citação anterior. Ela seria um registro dos acontecimentos, um grande e divertido arquivo da história política do período. Nesse sentido, ele teria sido sempre preciso em seus desenhos, sendo a um tempo divertido e objetivo. Une nesse comentário dois elementos importantes: história e política. Ao conferir aos 12 grossos volumes da

“Revista” o caráter de documento histórico, afirmava a veracidade e isenção de tais testemunhos. Esse estatuto de verdade, por sua vez, ligava-se ao sentido da luta política que era, segundo o autor, o que movia Agostini e dava sentido ao periódico. Associava, portanto, a história à luta política que acreditava estar vencida. Tratava-se de uma sutileza, mas com sentido forte. Afinal, era sobretudo um ato político de exaltação de personagens como Agostini, e logicamente também o próprio Patrocínio, que justifica e explica o texto.

Vale fazer aqui um breve parêntesis. Esse sentido de objetividade apresentado pelo cronista fazia parte da forma como as revistas ilustradas se apresentavam. Integrava o discurso de legitimidade de tais periódicos. Apresentando-se como órgãos preocupados em fazer crítica social através do riso, intenção sintetizada na expressão latina “*ridendo castigat mores*”, afirmavam um tipo de ética particular sustentada pela noção de imparcialidade e independência. Utilizando-se dos recursos da sátira visual, que se fundavam na idéia de apontar, pelo exagero, os defeitos, o ridículo, o grotesco, além dos vícios das pessoas e das situações, buscavam se legitimar por meio de um discurso que se atribuía uma função moral. Tal idéia, contudo, é logicamente datada. Para compreendê-la nos termos da época, é necessário analisar não somente a formulação dessas noções em cada folha, mas ainda as polêmicas que giravam em torno da questão, sempre relacionada ao conceito de liberdade de imprensa. Este era um princípio caro, e também muito polêmico, à imprensa do período. No tocante aos semanários ilustrados a discussão ganhava contornos particulares. Os termos do debate bem como os significados da questão respondiam diretamente a um série de questões políticas e sociais. Tais periódicos se constituíam a partir de um diálogo com outras esferas, no caso deste trabalho, eles ganham sentido se cruzados com outras fontes: anais parlamentares, os debates entre as folhas, documentação de polícia, pareceres do Conselho de Estado, além de processos de injúria e calúnia. Assim, não era imaginoso o sentido que dava o cronista da Cidade do Rio ao trabalho de Agostini. O problema é entender o que ele entendia por história. Os volumes faziam parte de um longo debate, cujos contornos e significados, ao longo das décadas, serão acompanhados de perto.

Agostini seria apresentado à causa abolicionista, ainda segundo este seu dileto biógrafo, “por essa época”, ou seja, no final da década de 1870, início de 1880.

“(...) apresentando Nabuco o seu projeto dos 10 anos, Angelo Agostini começou a impressionar-se e a revoltar-se com a escravidão, dando páginas monumentais que eram outros tantos aríetes, vibrando contra a instituição bárbara e onipotente.”

A passagem é marcada por um claro tom panfletário. Ao tratar dessa parte da vida do seu personagem, parece aproveitar para fazer propaganda abolicionista. É significativo o esforço que faz de estabelecer uma data inicial para as preocupações abolicionistas de Agostini, ou para uma ação mais direta do caricaturista nesse sentido. E ainda mais significativo é a maneira como o faz. O processo de tomada de consciência de Agostini se deve, na pena de Patrocínio, a Joaquim Nabuco. Com seu “projeto dos 10 anos”, teria despertado a indignação de Agostini, o que teria movido sua ação em defesa dos escravos.

Patrocínio situa o início da preocupação abolicionista de Agostini na década de 1870. Mais precisamente quando publicou nas páginas de A Vida Fluminense uma imagem que foi posteriormente muito citada de um ex-combatente negro da Guerra do Paraguai que, ao regressar para casa, à fazenda aonde serviu, cheio de glórias, se horroriza com a cena da mãe sendo castigada no tronco³⁰. No entanto, sua grande obra em prol da causa dos escravos estaria concentrada na Revista Ilustrada. Apesar das constantes ameaças, e das recorrentes investidas dos escravocratas, que teriam feito com que o número de assinantes do interior ficasse reduzido ao mínimo, ainda assim ele não esmoreceu e conseguiu sustentar sua folha apenas com os assinantes da capital, que não lhe garantiam lucro, mas custeavam as despesas para manter a publicação³¹. Ao contrário do que está na citação anterior, o sentido dos desenhos do italiano passa aqui a ser eminentemente intervencionista quando o assunto era escravidão:

“Com sacrifício dos seus interesses, pode-se dizer que o lápis de Angelo tem colaborado eficazmente nas mais nobres causas do nosso país, para onde veio em criança e a cuja sorte está ligada pelos laços mais sérios.

Afinal, o povo, esgotadas as suas exclamações admirativas, caiu na seguinte chapa:

- Este Angelo é o diabo!

Pasma-se como pode haver fecundidade para produzir todas as semanas tão belos quadros, e, isto, ininterruptamente, há mais de 20 anos!”

A exaltação da passagem está cheia de significados, muitos dos quais expressos em passagens ligeiras. Em uma delas, afirma ter Agostini vindo para o Brasil ainda criança. As informações sobre o desembarque de Agostini no Brasil são unânimes em estabelecer 1859 como o ano provável de sua chegada. Não encontrei razões para questionar essa data, ainda que não tenha sido possível confirmá-la. Mas é coerente com uma informação mais certa: em 1862 estava estabelecido na capital da província

30 Esta imagem será analisada em detalhes no capítulo 2 desta tese.

31 Ao longo dos primeiros seus 12 anos de vida, a revista fazia constantes referências às dificuldades que enfrentava para se manter, ao mesmo tempo que gostava de ostentar orgulhosamente a sua “saúde”.

de São Paulo, onde exercia o ofício de pintor-retratista³². Teria, portanto, 17 para 18 anos na época. Não era exatamente uma criança. Isso significa que grande parte da formação artística e até de suas opiniões políticas foram firmadas na capital Francesa, onde cresceu em companhia da mãe e da avó. O comentário ligeiro do cronista parece querer atribuir a Agostini cidadania brasileira, como se o italiano tivesse crescido no Brasil.

Ao afirmar que Angelo Agostini sacrificou muitas vezes seus interesses pessoais em prol das causas que abraçou, sugere que ele possivelmente se envolveu em confusões. No entanto, com exceção do tempo em que esteve na capital da província de São Paulo, onde começou sua carreira de caricaturista fazendo o desenho de *O Diabo Coxo* e *Cabrião*, não localizei nenhuma conflito relevante provocada pelas caricaturas que fazia. É possível que Patrocínio estivesse fazendo referência ao fato de a *Revista Ilustrada* ter poucas assinaturas no interior em razão das constantes sátiras que Agostini fazia aos lavradores. Quando falava de escravidão, a grande maioria dos desenhos tratava das fazendas. Não há meios para verificar esta hipótese. De qualquer maneira, a imagem do homem que fazia sacrifícios pessoais em nome de uma causa era parte importante da imagem construída para Agostini e o grupo abolicionista de José do Patrocínio. Este texto integra um contexto de narrativas sobre a vitória da abolição, nos quais são definidos heróis da causa, espécie de santos empenhados em cumprir uma missão da civilização em prol da nação brasileira³³.

O capítulo dos elogios ainda não havia terminado. Na seqüência da primeira crônica começou o texto de Patrocínio. Bem mais intimista, o título era simplesmente “Angelo”:

*“É assim que tratamos a ele, o bom, o grande.
Alma sem rugas, não se lhe refolem ódios nem pretensões. Quanto mais cresce,
mais se democratiza; quanto mais sofre mais ama.
Só lhe conhecemos uma vaidade: a de não ter precisado nascer nessas paragens do
Cruzeiro do Sul para ser um dos primeiros, dos mais beneméritos brasileiros.
Poeta do Lápis, as suas musas são a justiça, a liberdade e a fraternidade.”*

A crônica de Patrocínio segue uma lógica bem diversa da que a precede e, diga-se de passagem, bem pode ter sido escrita pelo mesmo autor ou, no mínimo, contou com sua aprovação. Não busca contar resumidamente os principais acontecimentos da vida do homenageado. É uma sucessão de elogios, uma lista de virtudes, uma seqüência de princípios narrados em tom emocional. Logo de início faz questão de atribuir a ele nacionalidade brasileira. Essa nacionalidade exprimia a atitude de Agostini – “quanto

32 Conferir *Correio Paulistano*, 22/mai/1862, pág. 03.

33 O livro *A Conquista*, de Coelho Netto, é um bom exemplo.

mais sofre, mais ama” – e era ainda definida pelas musas que nosso peculiar poeta cultuava: “a justiça, a liberdade e a fraternidade”. O que fazia de Agostini um “poeta”, segundo Patrocínio, eram portanto as musas que cultuava, não o seu instrumento de trabalho. Mesmo com o “lápiz”, e talvez apesar dele, o culto a tão elevadas musas garantia o lugar de Agostini entre grandes cultores da arte poética:

*“Não sabe advogar; evangeliza. Causa que ele abraça, leva-lhe alma e coração.
Não conhece geografia para fazer o bem. O seu coração é pátria para todos os
que sofrem.
Não conhece lei nenhuma que possa preterir a da solidariedade humana.
Vive fora de todos os partidos para poder castigar, ou servir a todos.
Pratica o bem pelo bem.”*

Nessa passagem, Agostini é revestido de qualidades sagradas, é descrito quase como um santo. Há, contudo, um elemento que merece ser mais bem observado. Como foi sugerido pouco antes, Patrocínio parece querer justificar uma atitude pouco comprometida de Agostini. Além de aderir à causa do escravo, parece estar sugerido no trecho citado que Agostini mantinha uma atitude de isenção, nunca tendo aderido a um grupo político. Tal característica é justificada pelas preocupações superiores do caricaturista, sempre movido pelos grandes princípios que deveriam nortear a humanidade, e organizar a vida política e social do Brasil. Na passagem, Patrocínio quase afirma que Agostini se confundia com as musas que cultuava. A forma do elogio era desumanizar o personagem, definindo ele como uma espécie de encarnação de princípios.

Esse argumento de Patrocínio pode ainda ser visto de uma outra forma. Naquele momento, a isenção, a objetividade como princípios jornalísticos tinham um sentido diverso de hoje. Estavam associados a uma noção de justiça, à idéia de defender a causa boa, sempre com o cuidado de não ofender a quem quer que seja. A frase final da citação sintetiza esse princípio encarnado por Agostini na visão de Patrocínio: “Pratica o bem pelo bem.” Por essa razão evangelizaria, por esse motivo estaria acima das disputas políticas, despreocupado de seus interesses pessoais e daqueles de chapas políticas específicas. Por essa razão seria independente e teria as condições necessárias para defender as causas mais elevadas. A isenção, entendida nos moldes do século XIX, parece ser um argumento mobilizado por Patrocínio para construir um sentido positivo para seu amigo e para a causa por ele abraçada. Esse argumento parece, no entanto, um pouco paradoxal. A própria idéia de isenção e objetividade que a sustenta soa um tanto contraditória. No entanto, o tom marcadamente panfletário do texto parece ser a chave para sua compreensão. A idéia de objetividade era mobilizada como moeda política. Agostini era um jornalista objetivo por que aderira à causa correta. Assim, mais

do que um elogio ao amigo, o texto parece afirmar princípios, se constituindo em uma forma de atribuir à causa abolicionista, que estava a um passo de se tornar vitoriosa, um sentido particular: o de ser uma causa da humanidade, de ser uma verdade incontestável, traduzida, com objetividade, pelo lápis bem afiado de Angelo Agostini. Nesse sentido, seu texto, apesar da aparência de ser uma comemoração antecipada, era mais um documento destinado a garantir a vitória esperada, mas ainda não concretizada. Em uma sociedade organizada pela lógica do favor pessoal, ser objetivo era tomar partido de valores, princípios, e não de pessoas. A habilidade argumentativa de Patrocínio estava, assim, em atribuir valor de verdade inquestionável ao partido tomado por Agostini.

Ao longo do texto, Patrocínio mantém o mesmo tom laudatório, no qual buscou mais do que tudo referendar a obra e a pessoa do amigo, sempre a partir da lógica apresentada acima:

“Angelo não é só um propagandista, é um apóstolo. Não defende só, ama os negros. Comove-se diante dos seus sofrimentos, indigna-se como um irmão, como um pai, quando os vê maltratados.

O Brasil deve-lhe tanto que só poderia remunerá-lo em parte, se o seu parlamento decretasse a nacionalização de Angelo, como o testemunho da gratidão nacional.

O presente já o estima; o futuro há de adorá-lo.

Tenho orgulho em abraçá-lo como ao irmão mais velho”

O elogio rasgado é organizado nessa passagem final pela lógica do paternalismo. Agostini chega a ser descrito com uma espécie híbrida de “irmão” e “pai” dos negros. Sentindo o sofrimento dos negros, consciente da grande injustiça de que eram vítimas, assumiram como sua a causa dos escravos para lhe conceder o favor da liberdade. O trecho, como o resto do texto, expressa a consciência de Agostini frente o sofrimento dos negros. Aproxima o artista daqueles que defendia com o argumento de que ele também sofria com a violência e as injustiças que presenciava. No entanto, em momento algum iguala os negros com Agostini. Ao contrário, ele é uma espécie de defensor que seria a consciência daqueles que sofriam na escravidão. Consciência e ação, por isso ele seria ao mesmo tempo “pai” e “irmão” dos escravos segundo Patrocínio.

No trecho que encerra a crônica, o clima de comemoração pela vitória certa e iminente é flagrante. A homenagem a Angelo Agostini na véspera do seu aniversário natalício parecia ser uma forma de festeja antecipadamente a abolição da escravidão. É natural que esse fosse, então, o elemento que organizava os elogios. Na sua origem, a memória de Angelo Agostini se confunde, se mistura com a da abolição, fornecendo

os subsídios para o que serão as crônicas de 1910 e 1943. No dia seguinte, os seus amigos ofereceram-lhe um almoço no hotel do Globo e é razoável imaginar que os brindes erguidos tinham todos, ou a maioria deles, o mesmo sentido. Segundo informou a Revista Ilustrada de 14 de abril, um dos brindes foi feito pelo Sr. Pontes Junior, que dedicou a S. A. Imperial a regente, tendo sido considerado este brinde de honra. Eis mais um detalhe significativo. Agostini é sempre descrito como sendo republicano. Nos comentários a seu respeito essa sua posição não aparece e o brinde à regente em um banquete em sua homenagem parece algo estranho. Muito mais do que festejar mais um aniversário de Agostini, era comemorada a vitória da causa abolicionista.

- 4 -

A Pátria Livre

No mês seguinte às comemorações do natalício de Angelo Agostini, a regente assinou a lei no. 3353, que no seu art. 1º. declarava “extinta desde a data desta lei a escravidão no Brasil”; pelo artigo 2º., “revogam-se as disposições em contrário.” Estas duas breves frases eram o golpe derradeiro em uma instituição que vinha caindo por terra nos últimos anos. Significava, dentre muitas outras coisas, uma derrota para aqueles que intentavam, e entendiam ter direito à indenização do Estado. Mas era, sobretudo, um importante triunfo político daqueles que militaram no movimento abolicionista:

“Desde o dia 13 de Maio, às 3 horas da tarde, que raiou para o Brasil uma nova Era! A integridade nacional é hoje, um fato, tornando em realidade o artigo primeiro da nossa constituição, que diz: - ‘O Brasil constitui uma nação livre e independente’”³⁴

Mais do que a liberdade dos escravos, festejava-se a vitória de um princípio. A capa dessa edição da revista é significativa para entendermos o que exatamente então era comemorado por Agostini e os abolicionistas aos quais estava ligado:

34 “Pátria Livre!”, Revista Ilustrada, 19/mai/1888, pág. 02.



A Revista durante os festejos comemorativos da Abolição.
— Gullaríamos a mais sagrada das chapas, se, antes de encetarmos a reprodução dos festejos, não gravassemos, n'esta primeira pagina, os nossos agradecimentos a todas as sociedades, corporações e classes, que tanto nos saudaram durante essas festas!

A Revista Illustrada participou ativamente dos festejos da abolição, como mostra esta capa. As comemorações se alongaram dias após o 13 de maio. No dia 17, a “briosa e entusiasmada mocidade acadêmica da Faculdade de Direito”, “com o respectivo estandarte, acompanhados pela banda do corpo policial”, dirigiu-se, na passeata daquela noite, dentre vários outros lugares, à redação da “Revista Illustrada para saudar nosso colega”³⁵. No dia 19, data da publicação da capa, a convite da comissão de imprensa, grande número de pessoas e carros comemorativos compareceram por volta das 11 horas da manhã à Praça da Aclamação, de onde partiu o desfile. Em um dos carros, vinha “o pessoal da redação da Revista Illustrada.”³⁶. Além de refletir e integrar o clima da festa, a capa ajuda a entender o sentido que o semanário dava à abolição. Analisada à luz do texto de Patrocínio, a imagem torna-se rica de significados. O sentido do abolicionismo expresso pelo jornalista é confirmado na imagem. Tratava-se de uma disputa entre brancos, que livraram os escravos de uma injustiça e com isso libertaram também a nação, tão vítima dos horrores da instituição servil quanto os cativos. A queda de braço entre escravocratas e abolicionistas era vencida sem que uma gota de sangue fosse derramada. A menção ao diretor da Cidade do Rio como um dos nomes importantes do processo é a única referência a um negro em toda a imagem. A abolição parecia ser um fim em si. Um momento de inflexão importante na história pátria, um novo início para a nação. Não há, e talvez naquele instante não fosse o momento para haver, referências ao destino dos novos cidadãos, tampouco referências republicanas na imagem. Esse é um elemento importante no processo de construção da memória de Agostini. Ele ficou conhecido por sua atuação abolicionista e não pelo seu suposto republicanismo. O desenho, nesse sentido, pode e deve ser interpretado como uma peça de construção de memória, como uma contribuição do próprio Agostini na edificação da sua imagem.

Naquele ano, a revista completava 13 anos de existência e esperava grandes acontecimentos para os doze meses que se iniciavam: “E, agora, jovem 1888, preparamos o lápis, para historiar a tua vida, que, nos parece, será cheia de peripécias”³⁷. Naquela altura do ano, contudo, não podia prever que iria, já em maio, dar a notícia aguardada por muitos há tempos. A capa mostra o povo, tomado de grande euforia, em frente à redação do semanário de Angelo Agostini. Sugere ser aquele um ponto de encontro natural daqueles que lutaram e naquele momento festejavam a “Pátria Livre”. A capa é um agradecimento pelas saudações recebidas durante os festejos. Dá a entender que

35 Gazeta de Notícias, 17/maio/1888, pág. 02.

36 Gazeta de Notícias, 21/maio/1888, pág. 01.

37 Revista Illustrada, 07/jan/1888, capa.

aquele era um ponto natural de parte das comemorações em razão da importância da “Revista” na vitória alcançada. Mais do que um indício de que a redação da “Revista” fora um local em frente do qual alguns leitores paravam para saudar Agostini enquanto comemoravam a lei áurea, interessa analisar o sentido que o semanário conferia àquela data.

A decoração da fachada do prédio seria um *pantheon* das glórias da abolição. É uma espécie de monumento da história do movimento. Apresenta as etapas do processo que se encerrava naquele dia 13, bem como uma lista dos que seriam os principais nomes responsáveis pela vitória alcançada. Das sacadas enfeitadas com as famosas camélias do Quilombo Leblon, do comerciante de malas português Seixas Magalhães³⁸, cuja loja ficava no primeiro andar do prédio aonde funcionava a *Revista Ilustrada*, os repórteres acenam para a multidão em festa, o que pode ser interpretado como uma síntese do papel que Agostini atribuía ao seu hebdomadário e também a sua pessoa no processo da abolição. É importante observar que, na imagem, Agostini não se coloca, apenas o semanário.

Constrói uma periodização linear do processo. O 07 de novembro de 1831 é eleito o marco inicial. Foi a data da lei que proibiu o tráfico de escravos para o Brasil. Apesar da importância inegável da lei, era de conhecimento geral que o tráfico perdurou por pelo menos mais 20 anos, quando foi definitivamente extinto pela lei no. 581, de 04 de setembro de 1850, que estabelecia “medidas para a repressão do tráfico de Africanos” no Império do Brasil, mais conhecida como lei Euzébio de Queiroz. A ilegalidade da escravidão era um mote constante dos abolicionistas e servia como um dos principais argumentos para contrapor à defesa da propriedade privada, uma das principais bandeiras dos escravocratas. A lei de 1831 foi também um instrumento muito utilizado na luta jurídica pela abolição, servindo de argumento para que advogados conseguissem a alforria de muitos escravos³⁹. Outro instante considerado fundamental foi o 28 de setembro de 1871, quando foi aprovada a posteriormente chamada “lei do ventre livre”. Além de libertar o ventre, a lei garantia alguns direitos aos escravos, dentre os quais o de comprar sua liberdade. A importância desta lei, como muitos autores recentemente já se ocuparam de demonstrar, era que um dos principais pilares que sustentavam a lógica de dominação senhorial era posto abaixo. A até então inviolável relação entre o senhor e o escravo era atacada através da intervenção do Estado. Essa lei desencadeou ações por parte dos escravos e de alguns advogados abolicionistas no

38 Sobre o Quilombo Leblon e Seixas Magalhães ver Eduardo Silva. *As camélias do Leblon e a abolição da escravatura - uma investigação de história cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

39 A esse respeito ver Elciene Azevedo. *O direito dos escravos - lutas jurídicas e abolicionismo na província de São Paulo na segunda metade do século XIX*. Tese de Doutorado: Departamento de História da Unicamp, 2003.

sentido de conquistar novas alforrias por pecúlio, em uma estratégia que passou então a contar com um suporte legal⁴⁰. Na lógica dos abolicionistas, não é difícil entender a seleção dessas duas datas: ambas, de formas distintas, atacavam as fontes do sistema escravista, o que levaria ao inevitável fim do nefasto regime, do vil comércio de carne humana, no modo de dizer dos abolicionistas. A lei áurea é o termo final, que rompe com a lógica gradualista que caracterizara os dois outros momentos citados no desenho, mas que estava em perfeito acordo com o sentido que o movimento abolicionista foi progressivamente imprimindo à luta ao longo da década de 1880.

Os marcos estabelecidos para a história da abolição da escravidão são marcos legais. Era o parlamento e particularmente a atuação de alguns homens, na lógica da revista, os responsáveis pela mudança na sociedade. Nesse sentido, o processo da abolição teria sido feito “por cima”, por mentes esclarecidas que se indignaram com as injustiças sofridas pelos escravos e entendiam as conseqüências desta instituição para o país⁴¹. Esses pressupostos do desenho de Agostini não eram, contudo, nenhuma novidade. Joaquim Nabuco, um dos abolicionistas citados, no capítulo 1º. de *O Abolicionismo*, já estabelecera esses marcos expondo, de modo mais pormenorizado, um sentido a cada um deles. Assim, o desenho de Angelo Agostini pode ser lido como um tipo de síntese da versão que um grupo de abolicionistas pretendia imprimir ao processo que culminou com a libertação dos escravos, mais precisamente do grupo abolicionista que girava em torno de Joaquim Nabuco. A diferença é que, no caso de Nabuco, a periodização era uma estratégia de uma luta política em curso, enquanto o desenho de Agostini buscava ratificar uma versão da história, intentava consolidar uma memória sobre o processo vitorioso naquela data e glorificar seus heróis.

Outro detalhe importante são os nomes dos que seriam os principais responsáveis pelo triunfo. Entre os personagens ilustres, além de Angelo Agostini, representado por seus “repórteres”, que no desenho aparecem acenando para a multidão em festa, vem o Senador Dantas, o relator da comissão que redigiu a Lei Áurea e o chefe do Ministério que iniciou o debate a respeito da Lei dos Sexagenários⁴²; José do

40 A prática de conseguir liberdade através da compra da alforria não foi inaugurada com a lei. Alguns autores argumentam inclusive que foi esse costume um dos elementos que concorreu para a aprovação da lei de 28 de setembro de 1871. A esse respeito ver Elciene Azevedo. *Orfeu de Carapinha - a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo*. Campinas: Editora da Unicamp/ Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999 e Sidney Chalhoub. op.cit.

41 Essa discussão foi muito bem sistematizada por Joseli Nunes Mendonça. *Cenas da Abolição – escravos e senhores no Parlamento e na justiça*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

42 Na época, a *Revista Ilustrada* não se furtou de comentar a proposta de Lei do Senador Dantas, que mais tarde ficou conhecida como Lei Saraiva-Cotegipe, não poupando críticas ao projeto apresentado pelo então chefe do Ministério. Considerava a proposta um retrocesso, que contrariava as conquistas alcançadas com a Lei de 1871. Na opinião da revista, a proposta beneficiaria a lavoura, os proprietários, e não os escravos, como argumentavam seus defensores. Nesse sentido, é no mínimo curioso o fato de o nome do Senador aparecer no desenho ao lado dos “heróis” da abolição. Naquele momento, parece que as brigas do passado, um passado recente, haviam sido esquecidas. Sobre a Lei dos Sexagenários ver Joseli Nunes Mendonça. *Entre a Mão e os Anéis – a lei dos sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999 e a respeito da posição da revista de Agostini sobre o tema ver o desenho da edição de 30 de julho de 1885.

Patrocínio, o conhecido abolicionista negro que fez da imprensa o seu principal fórum de luta pela libertação dos escravos; João Clapp, importante líder da Confederação Abolicionista e comerciante descendente de norte-americanos e Joaquim Nabuco, considerado principal nome, em torno de quem gravitavam os demais citados, visto como o político que travara no parlamento a batalha da abolição. Os louros da vitória são atribuídos a personagens que se destacaram particularmente na década de 1880. Na representação da revista, portanto, a abolição foi uma vitória desses abolicionistas.

Não é mais preciso afirmar que o esquema reproduzido por Agostini é amplamente insuficiente para contar a história da escravidão e da abolição no Brasil. Trata-se, antes, de uma versão dessa história. Grosso modo, defendia-se a idéia de que a abolição fora um processo pacífico, promovido por um pequeno grupo de pessoas iluminadas. Dentre as muitas ausências que podem ser percebidas no desenho de Angelo Agostini, a que mais chama a atenção é a dos principais sujeitos de todo o processo: os escravos. Não há sequer um negro em todo o desenho. De uma maneira geral, os abolicionistas viam os negros como pessoas inferiores. Sustentavam a idéia de que a violência da escravidão produzia seres passivos, sem consciência e, portanto, incapazes de ação política autônoma⁴³. Além de supostamente não terem participado do processo que culminou com sua libertação, eles nem mesmos teriam festejado sua liberdade, como sugere o desenho de Agostini. É uma ausência muito significativa, que faz crer que para o grupo de Agostini os negros não deveriam ser levados em conta.

O que interessava para o artista italiano, que logo naturalizar-se-ia brasileiro⁴⁴, era retratar a “Pátria Livre”, a nação que finalmente livrara-se da vergonhosa instituição e que poderia, a partir de então, rumar determinada através das calmas águas do progresso, que a levariam à tão almejada civilização. E interessava, ainda mais, enaltecer a atuação de algumas pessoas, elevadas à condição de heróis da pátria. O desenho de Agostini é a afirmação da vitória de um princípio de civilização que passaria a nortear a nação brasileira. O fim da escravidão representava, desse modo, um passo fundamental da pátria rumo ao progresso, uma vez que ela seria a grande responsável pelo atraso econômico e moral do Brasil. A partir do 13 de maio, o país conseguiria alcançar as nações mais desenvolvidas. Esse esquema criava a idéia de que

43 Ao longo da década de 1880, a imagem do escravo como um objeto, animalizado pela escravidão, foi mais de uma vez apresentada como argumento político do abolicionismo. Um manifesto da recém fundada Sociedade Brasileira contra a Escravidão, publicado na edição da *Gazeta de Notícias* do dia 28 de setembro de 1880, fazia farto uso de metáforas que tinham esse sentido. Definindo a escravidão como um atraso, um anacronismo que corrompia, contaminava toda a sociedade, definia o escravo como sendo “o homem por objeto”, e a escravidão como uma prática violenta de comerciar “carne humana”. Por essa razão, em uma sociedade em que grassava a escravidão “O homem não é livre nem quando é escravo, nem quando é senhor”. A chamada escola de São Paulo, notabilizada por autores como Florestan Fernandes, Emilia Viotti da Costa, Fernando Henrique Cardoso, tomou esse argumento e essa maneira de descrever a escravidão e o escravo como verdade histórica. A crítica a essa historiografia já vem sendo feita há algum tempo por autores como Sidney Chalhoub, Silvia Hunold Lara, Robert Slenes, Hebe Maria Mattos, entre outros.

44 Angelo Agostini deu entrada no seu processo de naturalização no dia 06 de setembro 26 de 1888. No dia 10 de outubro já se dizia cidadão brasileiro.

ao estatuto jurídico do escravo, segundo o qual eram sujeitos destituídos de qualquer direito político, correspondia sua incapacidade para qualquer ação política ordenada. O regime escravista animalizava aqueles que viviam na servidão, da mesma forma que mantinha no cativeiro os homens livres que alimentavam o sistema. A idéia de uma “Pátria Livre” tinha, assim, um sentido bastante amplo, dentro do qual, curiosamente, há o início da produção de um esquecimento: os negros, no desenho de Agostini, não foram lembrados naquele memorável dia.

Analisado com cuidado pode-se perceber que o desenho tematiza várias questões relativas ao processo que chegou ao seu termo em 13 de maio de 1888. Essa e outras manifestações que aconteceram naquele momento ajudaram na construção de uma memória da escravidão e da abolição no Brasil. Há uma extensa bibliografia sobre o tema que por longo tempo operou com pressupostos comuns àqueles que organizam o discurso desses abolicionistas. Essa historiografia, de forma distinta e com significados variados, consolidou esta versão dos abolicionistas, que nem sempre foi analisada em suas especificidades históricas e como um complexo e conflituoso jogo político. Transformada em verdade histórica, galvanizou um modo de entender a história dos homens e mulheres que viveram como escravos. Novos estudos sobre a escravidão e a abolição no Brasil do século XIX vêm derrubando essa maneira de compreender a questão, mostrando a participação de outros sujeitos no processo da abolição e entendendo a história da escravidão a partir do ponto de vista dos escravos⁴⁵. Partindo dessa nova perspectiva historiográfica, a imagem ganha sentido no interior de uma disputa política bastante específica.

A análise do desenho de Agostini ajuda, desse modo, a meditar a respeito do ponto de vista criado por homens brancos e letrados para o processo da abolição da escravidão no Brasil. Permite repensar o sentido político desse esquema a partir da perspectiva de um grupo que participou ativamente do processo. Nesse sentido, não se trata de negar a versão desse grupo que se auto-atribuía um lugar especial no processo da abolição, mas entender os elementos que a compõem. A disputa pela memória da abolição ganha então um significado político forte. Como parte de um processo amplo e conflituoso, este tipo de documento, revestido de um sentido de imparcialidade, reproduzia e completava uma lógica em transito na sociedade, expostos de modo particularmente feliz em um banquete organizado pela Confederação Abolicionista no dia 26 de agosto de 1888.

45 Há muitos trabalhos recentes que vem repensando a história da escravidão no Brasil. Entre eles, ver Sidney Chalhoub. *Visões da Liberdade - uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, Silvia Hunold Lara. *Campos da Violência: escravos e senhores na capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, Robert Slenes. *Na senzala, uma flor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, Keila Grinberg. *Liberata, a lei da ambigüidade: as ações de liberdade na Corte de Apelação do Rio de Janeiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, Hebe Maria Mattos. *Das Cores do Silêncio. significados da liberdade no sudeste escravista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998 e Joseli Maria Nunes Mendonça. *Entre a mão e os anéis - a lei dos sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp; Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

- 5 -

Angelo Agostini, brasileiro depois da lei de 13 de Maio

As festividades daquele dia 13 de maio tiveram um sentido bastante preciso para os abolicionistas: era o início de um novo tempo e a eles cabia a responsabilidade por tal transformação. Em muitos lugares do centro da cidade do Rio de Janeiro, as pessoas se juntavam para comemorar a pátria livre. Pequenos e espontâneos comícios foram realizados em frente às redações das principais folhas da cidade, no Paço Imperial e outros locais públicos. Nos dias e até meses seguintes as comemorações continuaram. Como parte dos eventos, Joaquim Nabuco organizou uma subscrição voluntária de 500\$ para oferecer “uma lembrança de gratidão a dois jornais desta capital - a Revista Illustrada e o Rio News”⁴⁶. Poucos meses depois, em um banquete realizado no dia 26 de agosto de 1888 para homenagear Antônio Bento, o líder dos caifazes, que estava de passagem pelo Rio de Janeiro, surgiu a oportunidade de entregar a “lembrança”. O jantar foi marcado para as 6 horas da tarde, no restaurante do Hotel Globo. Foi uma noite de gala, marcada por brindes entusiasmados e discursos grandiloquentes, bem à moda das comemorações abolicionistas.

A Confederação Abolicionista, responsável pela organização da festa, reuniu alguns dos principais nomes do abolicionismo. “Toda a imprensa estava representada”⁴⁷, afirmou o cronista da Revista Illustrada, que tinha bons motivos para dedicar especial atenção àquele evento. Entre os muitos discursos, proferidos em tom emocionado no estilo grandiloquente dos abolicionistas, um se destacou. Segundo o mesmo cronista da “Revista”, Joaquim Nabuco enalteceu em sua fala o papel de Antônio Bento e lembrou que H. Lammouroux fora um dos responsáveis por fazer circular pelo mundo a propaganda abolicionista brasileira. Mas teria sido Angelo Agostini, cujo lápis dera “corpo e vida” aos principais acontecimentos do país, quem mereceu os maiores elogios. Disse que, sendo a Revista Illustrada um jornal caro, “um jornal de prazer, um jornal das classes elevadas”, que tinha entre seus leitores muitas pessoas interessadas na manutenção do sistema escravista, ainda assim manteve-se o seu proprietário fiel à “causa do escravo”⁴⁸. Por essa razão teria perdido grande número de leitores⁴⁹, além de

46 “Angelo Agostini e H. Lamoureux”, Cidade do Rio, 16/maio/1888.

47 Revista Illustrada, 01/set/1888.

48 Idem. *ibidem*.

49 A questão do número de assinaturas da Revista Illustrada é controversa. A esmagadora maioria dos textos que tratam do semanário e seu proprietário afirmam que o abolicionismo de Agostini teria feito ele perder assinaturas no interior. Os proprietários, contrariados com a campanha pelo fim da escravidão levada a ferro e fogo pelo semanário, teriam por esse motivo deixado de assiná-lo. Os livros de registros das assinaturas não sobreviveram, de maneira que não é possível verificar o quanto de verdade e o quanto de invenção há neste argumento, que ajuda a compor a imagem de Agostini como herói da abolição. No entanto, acompanhar a história da Revista Illustrada mostra que foi um periódico bem sucedido comercialmente. O capital social da empresa cresceu

sofrer constantes represálias em razão da cólera despertada por muitas das caricaturas publicadas em seu semanário. Após os rasgados elogios, num *grand finale*, pediu ao desenhista que “se declare brasileiro”. Imediatamente os ouvintes, tomados de grande emoção e entusiasmo, ovacionaram o orador e Agostini, muito comovido, não relutara em aceitar a sugestão de Nabuco. No modo de pensar do ilustre palestrante, a abolição da escravidão era uma causa da nação brasileira. Tendo Agostini nela se empenhado de forma tão apaixonada, nada mais natural e merecido do que ele se tornasse um brasileiro de direito, porque, no seu entender, já o era de fato desde o dia em que resolveu abraçar a causa do escravo. Segundo a crônica da Revista Ilustrada, aquele foi o “banquete da grande naturalização”⁵⁰. Os estrangeiros que contribuíram para tornar os escravos cidadãos, por merecimento também deveriam se tornar cidadãos brasileiros.

A narrativa do cronista da Revista Ilustrada, no entanto, causa alguma estranheza. Afinal, por que Antonio Bento, teoricamente o principal homenageado da noite, na descrição que o semanário fez do banquete e do discurso de Joaquim Nabuco, se tornou de convidado de honra em apenas mais um dos presentes? Qual a intenção de Joaquim Nabuco com seu discurso? Uma primeira hipótese é a de que o cronista da “Revista” exagerou um pouco nas tintas de sua descrição fazendo de Agostini o nome de maior brilho naquela noite. Apesar disso é preciso ter em mente que Antônio Bento, conhecido por liderar um dos mais radicais grupos abolicionistas paulistas, não era exatamente bem quisto pelo grupo de Nabuco. Por isso teria, intencionalmente, preferido dirigir sua fala para um caricaturista, deixando de lado o principal homenageado da noite. De fato, poucos meses antes da Lei Áurea, A Redenção, jornal criado e dirigido pelos caifazes, lançou críticas ferrenhas a Joaquim Nabuco em um artigo chamado “Esperem pelo Papa”. Nabuco foi acusado de “colaboracionista do regime escravista”, o que deve ter acirrado as diferenças entre Nabuco e os caifazes⁵¹. Era também distinta a forma de atuação de cada grupo, sendo que o abolicionista paulista partiu de modo mais direto para a ação ao lado dos escravos, incentivando e acobertando fugas e atuando na imprensa e na justiça para conseguir mais alforrias⁵².

O episódio sugere haver fortes diferenças no interior do grupo genericamente chamado de abolicionista. O sentido primordial do discurso de Nabuco naquela noite de gala fora, então, criar um constrangimento público para Antonio Bento ao enaltecer a

significativamente até o ano de 1888, garantindo a Agostini viver bem com a receita mensal que retirava. Este e outros aspectos da história da Revista Ilustrada estão melhor analisados no capítulo 4 desta tese.

50 “O banquete do dia 26”, Revista Ilustrada, 01/set/1888.

51 Sobre esse artigo, o jornal A Redenção, Antônio Bento e os Caifazes ver Célia Maria Marinho de Azevedo. Onda Negra, Medo Branco – o negro no imaginário das elites – século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

52 Sobre Antônio Bento ver Elciene Azevedo. O direito dos escravos: lutas jurídicas e abolicionismo na província de São Paulo na segunda metade do século XIX. tese de doutorado apresentada ao departamento de história da Unicamp. Campinas, 2003.

atuação de um personagem possivelmente visto como secundário pelo ilustre parlamentar. Naquela altura dos acontecimentos, em que a abolição era uma realidade, restava uma disputa pela liderança do movimento. Quem era o principal nome do abolicionismo? A quem caberia a principal responsabilidade pelo fim da escravidão no Brasil? Quem deveria colher os louros da vitória? Se o desenho de Agostini elegia nomes e momentos da história do fim da escravidão por exclusão, ou seja, sem mencionar ninguém ou nenhum outro momento senão os que compunham a imagem, de modo bem mais sutil o episódio de “confraternização” e comemoração do banquete levava as diferenças a um patamar ainda mais dissimulado, no qual as disputas aparecem nas entrelinhas dos discursos. Se naquele instante Nabuco não podia deixar de comparecer a uma homenagem a Antonio Bento, mantendo uma aparência de unidade que nem de longe devia convencer muitos coevos, não perderia a oportunidade de marcar, de maneira sutil, as diferenças que tinha com a liderança paulista. Intenções e rivalidades organizam o jantar em homenagem a Antonio Bento. Tão conflituosos eram aqueles episódios e os personagens que dele participavam quanto o foram nos anos que antecederam o 13 de maio. É sobre tudo disso que trata o discurso de Nabuco e o desenho de Angelo Agostini analisado há pouco.

No dia 30 de agosto, Nabuco publicou um texto intitulado “Angelo Agostini”, tratando do encontro que acontecera dias antes:

“O banquete da noite de 26, oferecido a Antonio Bento, foi como as antigas festas abolicionistas, uma corrente elétrica do entusiasmo que entre nós fez às vezes de guerra civil, como nos Estados Unidos, ou de indenização, como nas colônias inglesas.

Os efeitos dessa força moral de simpatia e arrastamento foram sempre para nós, durante os Dez Anos, de natureza imprevista. Até atear-se no coração da princesa, que deslumbrante história a do incendiamento sucessivo de toda a consciência nacional, de indivíduo a indivíduo, de província a província! Eu ainda me recordo da minha impressão ao ver, através de uma inflamada descrição de André Rebouças, o evangelista magnificador do nosso humilde apostolado, a cena da escola Politécnica, quando um dos lentes, o Sr. Agostinho Reis, declarou aos seus alunos que ele também havia nascido escravo.

Essas santas emoções do abolicionismo, que as lutas dos partidos não podem dar, e que só dá o serviço desinteressado da humanidade, renovaram-se no banquete a Antonio Bento, quando tivemos a fortuna de abraçar Angelo Agostini e (no abolicionismo não há pequenos nem grandes) Seixas Magalhães - brasileiros”⁵³

53 “Angelo Agostini”, *O Paiz*, 30/ago/1888, pág. 01.

A imagem da “corrente elétrica” é significativa. Sugere força e unidade, mas também tensão. Serve para expressar o entusiasmo que dominava os presentes, mas alude para os perigos das diferenças entre os presentes, que poderiam provocar choques elétricos. Comemorando o êxito alcançado, anuncia a necessidade de homenagear os heróis do abolicionismo. De forma direta, trata de construir uma indiferenciação entre aqueles que lutaram pela libertação dos escravos. Era uma causa da humanidade, por isso o “abolicionismo” igualava a todos; do mesmo modo afirma não estabelecer hierarquia entre os participantes, lembrando o nome de Seixas Magalhães. Era parte do que pode ser chamado de “ideologia do abolicionismo” afirmar essa igualdade, que seria ao mesmo tempo uma realidade alcançada pelos que abraçaram o movimento e um objetivo que deveria abarcar toda a nação. Mais uma vez, expõe as diferenças de modo difuso. A crônica, uma homenagem a Agostini, reforça um lugar destacado para o próprio Nabuco. Do mesmo modo, cita o nome de Antonio Bento mais de uma vez, mas o elogio maior novamente vai para Agostini, que inspira a crônica, e até para Seixas Magalhães, definido como “pequeno” em um astuto parênteses no qual define o lugar no movimento do comerciante de malas português responsável pelo Quilombo Leblon, afirmando exatamente a igualdade dos participantes.

Outro elemento chama atenção na passagem. Aquela que seria uma causa universal é tratada como uma questão dos brasileiros. Por essa razão o maior prêmio a Agostini e Seixas Magalhães era a naturalização, “concedida” a eles por Nabuco. Mais uma vez está posta a questão do paternalismo. Afinal, a vitória foi alcançada quando todos os indivíduos, e todas as províncias adquiriram consciência, que chegou ao coração da princesa que, num ato de grande nobreza, concedeu a liberdade aos escravos. Os agentes dessa conscientização eram os abolicionistas. Vale ressaltar que os indivíduos aos quais Nabuco parece estar fazendo referência eram os cidadãos ativos, com direitos políticos garantidos pela constituição. Mais importante do que libertar os escravos era, portanto, libertar as consciências. Eram esses mesmos indivíduos, vale salientar, que foram representados na imagem de Agostini reproduzida há pouco. Para ele o abolicionismo era essa consciência; a nação estava livre por ter abolido a escravidão. Eram esses indivíduos libertados pela consciência abolicionista que deveriam continuar a guiar os destinos da pátria. E era, a partir daquela nova situação, que os negros, que nem aparecem na imagem de Agostini, nem nos textos sobre o banquete do dia 26 e na crônica de Nabuco, teriam agora que ser incluídos na sociedade, adquirindo eles também consciência.

Não se pode perder de vista que trata-se de um texto sobre Agostini mas motivado pelo banquete do dia 26, que por sua vez aconteceu em razão do 13 de maio. A conotação política está, nesse sentido, bem mais marcada do que na homenagem de Patrocínio. Quando vai tratar especificamente da pessoa de Angelo Agostini, no entanto, segue uma linha semelhante à do colega jornalista:

“Quem durante vinte anos como ele, deu ao país toda a sua dedicação, pertence-lhe de fato. O que se dá nos prende ainda mais do que o que se recebe. O seu lápis teve durante vinte anos a indefectível coragem de dizer a verdade aos inimigos do progresso nacional em linguagem que todos entendiam. A sua Revista foi a Bíblia abolicionista do povo, o qual não sabe ler.”

A frase final da passagem se tornou um verdadeiro clássico. Foi tantas vezes repetida que chegou a ser alterada, passando a ser: “A sua Revista foi a Bíblia abolicionista do povo que não sabe ler”. A vírgula retirada da frase original muda seu sentido. Para Nabuco, todo o cidadão que se enquadrava na categoria de povo era analfabeto. Ao longo do ano de 1880, quando aconteceram os debates parlamentares que resultaram na lei eleitoral de 1881, que definiu que as eleições passariam a ser diretas, excluindo a figura do votante, e que naturalizados, libertos e ingênuos passariam a poder ser eleitores e elegíveis, mas excluiu os analfabetos, Nabuco se posicionou e votou contra a lei. Em razão de a grande maioria da população não ser alfabetizada, a lei, que definia um princípio com o qual ele estava de acordo, significaria a exclusão de muitos cidadãos da vida política. O elogio de Nabuco a Agostini tinha um sentido forte: a sua Revista Ilustrada seria então uma forma de levar cidadania ao povo, então legalmente excluído do processo político⁵⁴. O semanário teria então tido uma função pragmática, ajudando a difundir o abolicionismo pela sociedade iletrada, o povo. Teria sido um instrumento de cidadania. Mais uma vez não menciona os negros, fossem eles escravos ou libertos. Eram esses leitores que precisavam de uma tradução imagética das idéias e ideais abolicionistas. Os considerados letrados seriam capazes de tomar suas próprias decisões, estariam aptos a participar do debate com consciência.

Vale notar o que aparentemente é problema de lógica no texto de Nabuco. Afirmando ser o semanário de Agostini um jornal caro, inacessível portanto à maioria das pessoas, quem seriam então os indivíduos que, sendo analfabetos, tinham ao mesmo tempo poder financeiro para assinar a Revista Ilustrada? Se os escravocratas cancelavam as assinaturas em razão do conteúdo abolicionista da folha, argumento utilizado por Patrocínio e Nabuco para definir o espírito altruísta de Agostini, como sua folha chegava à mão do “povo”? De quem afinal estaria falando Nabuco?

54 Esta questão foi trabalhada no capítulo 4 desta tese.

Além de “não saber ler”, este “povo” de que trata Nabuco precisava ser “evangelizado” no abolicionismo. Nesse sentido, Nabuco podia estar, ao mesmo tempo, sendo literal e metafórico. De um lado fazia menção ao fato de que as imagens seriam uma forma de alcançar pessoas que eram de fato analfabetas. De outro podia significar um analfabetismo cívico, daqueles impermeáveis às injustiças da escravidão. A idéia do abolicionismo como um evangelho, e da “Revista” como um Bíblia ajuda a completar esta hipótese. A comparação da Revista Ilustrada com a Bíblia não parece nesse sentido ser casual e nem um simples recurso estilístico. As imagens publicadas no semanário de Agostini não buscariam estabelecer um debate, mas apresentar uma verdade. Esta seria sua força. Seriam absorvidas sem questionamento, como as palavras da Bíblia. A ausência de números sobre a circulação da “Revista”, sobre seu perfil de leitores não permite que o argumento possa ser mais desenvolvido. Se de fato o semanário de Agostini evangelizou o povo, foi um agente difusor do abolicionismo importante, não é possível saber. A contradição no argumento de Nabuco suscita dúvidas.

Para além da conotação religiosa, a vitória tinha ainda outro significado:

“Se o 13 de Maio, como eu acredito, foi e ficará sendo um novo Sete de Setembro, deve haver o prestígio que teve o outro de conferir a nacionalidade aos que a ele aderiram. Se o Brasil livre de hoje é uma pátria nova, os fundadores dessa pátria tem, a chamar-se brasileiros, um direito maior do que o simples nascimento, porque se multiplica pelo de todos os brasileiros livres. Quem fez entrar na comunhão nacional um milhão de cidadãos confere uma honra à mesma comunhão inscrevendo também nela o seu nome.”

Mais do que um elogio à atuação de Agostini, há no trecho a construção de um sentido para o que representava a vitória alcançada com a abolição. Para além da libertação de uma raça que sofreu terríveis injustiças e foi submetida a uma forte violência, mais do que o êxito de um princípio humanístico, a nação brasileira renascia naquele dia 13. E renascia mais forte, porque unida por um mesmo ideal: a liberdade. O papel de Agostini no processo não teria sido pequeno, afinal, fora responsável por fazer entrar na “comunhão nacional” “um milhão” de novos cidadãos. Fazendo referência àqueles que tomaram consciência dos horrores da escravidão no abolicionismo e aos escravos, que acabavam de ser integrados à nação como cidadãos, a passagem reforça o sentido paternalista conferido ao movimento abolicionista; afinal, o trabalho de Agostini “fez entrar” os escravos na pátria, concedeu a eles esse benefício. Era esta a vontade de homens como Nabuco e Agostini. A diferença seria apenas uma: o que movia estes homens era um conceito de humanidade, de povo, baseado na liberdade. Os negros, nessa ótica, somente teriam recebido, de forma passiva, esta liberdade. Ao mesmo

tempo a passagem provoca no leitor de hoje uma dúvida: Nabuco estaria sugerindo que o trabalho de Agostini era lido pelos escravos? Eles teriam sido “evangelizados” pela obra do artista italiano? Ou esta era lida somente pelos cidadãos ativos que, através também dos desenhos de Agostini, teriam adquirido consciência e passado a comungar a mesma causa? A imprensa teria uma função das mais importantes, não somente por traduzir de forma simples a doutrinar sem fazer pensar, mas também e sobretudo por alcançar um grande contingente de almas. O difícil nesse caso é saber que “almas” eram alcançadas e que impacto o tipo de trabalho de Agostini surtia nelas. De qualquer modo, para Nabuco os responsáveis por esse grande feito deveriam ser recompensados e, mais ainda, deveriam se manter à frente do processo de consolidação da “nova” pátria que ajudaram a criar. No movimento de “alfabetização” do “povo”.

Pouco adiante na crônica há uma passagem bastante significativa no que se refere à figura do artista italiano:

“Angelo Agostini pretende partir nestes dias para a Europa. Deixando por algum tempo a nossa pátria, ele leva a consciência de que foi um bom brasileiro, muito antes de haver optado por nossa nacionalidade. Aos que lhe perguntarem qual foi o seu motivo para naturalizar-se, ele poderá responder que a criação conquistou o artista, que o Brasil livre fez seu um dos seus libertadores. O seu título é a mais alta adoção que se possa imaginar: a de uma raça que adota um de seus redentores, a de uma pátria que perfilha um de seus criadores.”

Dois dias após oficializar sua naturalização, em 8 de outubro, embarcou para Paris no vapor Portugal, prometendo aos leitores da Revista Ilustrada breve regresso. Apesar de manter correspondência com a “Revista”, parte da qual publicada em suas páginas, nas quais também eram publicadas notícias esparsas a respeito da temporada do proprietário do semanário no velho mundo, permaneceu na capital francesa até 1894, quando, ao regressar ao Brasil, se desligou definitivamente da “Revista” e lançou a Don Quixote. As justificativas para a viagem eram, segundo informou a Revista Ilustrada, descansar em uma temporada de férias e se reciclar nas mais modernas técnicas de impressão de imagens. Mas permaneceu por longos 6 anos no exterior. Estranho afastamento. Acreditando na versão de Nabuco e da “Revista”, ele, que já se tornara um brasileiro de coração havia muitos anos, passava a ser escolhido pelo povo e pela pátria como um de seus filhos, e um filho especial. Aquele parecia ser o momento de maior consagração de Agostini no Brasil, e sobretudo seria a hora de colher os frutos de uma luta longa e árdua.

A despeito da estranha longa duração da viagem de Agostini, os leitores da Revista Ilustrada e de Nabuco, e até o próprio Nabuco, não tinham como prever que seria grande a ausência de Agostini, nem tampouco as circunstâncias que explicam este fato. Interessa contudo observar o sentido que Nabuco conferia à viagem. Era um descanso merecido a um brasileiro por convicção, que fora escolhido pela “raça” que fez sua por ter por ela dedicado todos os seus esforços. Era essa “eleição” um dos sentidos principais construídos por Nabuco em seu texto a respeito de Angelo Agostini.

A forma como Nabuco finaliza sua crônica é significativa:

“Para mim será uma das mais consoladoras recordações de minha vida poder lembrar-me de que fui o intérprete do sentimento geral do abolicionismo pedindo a Angelo Agostini que aceitasse a responsabilidade de sua obra e a solidariedade do seu nome, fazendo-se brasileiro depois da lei de 13 de Maio.”

Nabuco não é nada modesto. Ao se considerar “o intérprete do sentimento geral do abolicionismo” afirmava uma posição de liderança que pretendia manter. O significado político das passagens acima apresentadas, contudo, ia muito além do que está colocado aqui. As disputas políticas em torno do processo que culminou com a abolição da escravidão e depois dela respondem a um conjunto amplo e complexo de questões. O episódio do banquete do dia 26 está cercado de pequenas tensões em torno do esforço de consolidar um papel de liderança no processo da abolição. Mais do que isso, havia uma luta pela memória de todo o processo. Fato é que os textos produzidos sobre Angelo Agostini no ano de 1888 faziam parte de um jogo político delicado, que pode ser flagrado com uma leitura cuidadosa. Nesse sentido, devemos ficar atentos para um detalhe importante: textos como os de Nabuco e Patrocínio foram eficientes em construir e consolidar uma memória sobre o movimento abolicionista e sobre a escravidão no Brasil. Mesmo atribuindo um papel supostamente menor a Agostini, o de tradutor do movimento, são testemunhos fortes de que coube a ele alguma função na campanha abolicionista. A questão, contudo, é entender o papel que desempenhou, de uma tal forma que se possa desvendar tanto a participação do personagem, como o sentido das imagens publicadas nas folhas da Revista Ilustrada.

- 6 -

O atleta da liberdade

Além de dar sentido à biografia de Angelo Agostini através da sua atuação no movimento abolicionista, os textos até aqui analisados tem uma característica comum: não abordam aspectos da vida pessoal do nosso “poeta do lápis”. Sua trajetória, na versão dessas narrativas, é uma sequência de atos nobres, pontuada por sentimentos humanitários e cívicos orientados para um fim preciso. Nelas, Agostini é uma espécie de encarnação de virtudes, alguém sem vaidades, nem outro qualquer anseio que não promover o bem. É também a partir dessa característica que é explicada a viagem que fez para Paris, que aconteceu após uma curiosa sequência de acontecimentos. No dia 26 de setembro, Agostini deu entrada ao pedido de naturalização, deferido a 6 de outubro⁵⁵. No mesmo mês, dia 10, fez um novo contrato da Revista Ilustrada, pelo qual a firma passava a ser chamada “Angelo Agostini e cia”. Novos sócios e valores são definidos no texto em que ele já aparece como “cidadão brasileiro”⁵⁶. Finalmente, no alvorecer do dia 11 de outubro, embarca para Paris no vapor Portugal. Sua partida foi noticiada na Revista Ilustrada: “após 25 anos de lutas e de trabalho ininterrupto”, com a vitória da abolição, vai à capital francesa para descansar e se reciclar artística e tecnicamente nos “grandes centros civilizados”⁵⁷. Promete mandar alguns desenhos e breve regresso.

Esta versão é sustentada nas páginas da Revista durante alguns meses. Na correspondência que mantém com seus redatores, e que era publicada esporadicamente no semanário, dava notícias da viagem, relatando impressões dos locais que visitou. Não chegou, no entanto, a enviar nenhum desenho. Aos poucos, a correspondência foi rareando. Logo cessou completamente. O que foi anunciado como umas férias merecidas, e curtas, foram 5 anos de ausência, após os quais desligou-se definitivamente da Revista Ilustrada, que manteria atividade até 1898. O motivo de tão logo afastamento, no entanto, nada tinha a ver com o anunciado. Através do relato de Mariana Agostini⁵⁸, neta do artista italiano, ficamos sabendo que seu avô partira às pressas fugido da família da sua aluna de pintura e amante Abigail de Andrade. Segundo a tradição oral

55 No pequeno processo de naturalização que está no Arquivo Nacional, ficamos sabendo apenas que Agostini residia na rua Barão de Guaratiba, no. 2 e que era o proprietário da Revista Ilustrada. Na carta de recomendação exigida no processo para atestar os bons antecedentes de Agostini, seu endereço e o tempo em que era morador da Corte, José Pires Brandão Pires descreveu Agostini como “um dos mais denotados atletas da liberdade em todas as suas manifestações”. Arquivo Nacional, “Naturalização”, no. 28-88.

56 Contrato de “Angelo e Cia”, firmado em 10/out/1888, Arquivo Nacional, Liv 215, Reg. 32445.

57 “Angelo Agostini”, Revista Ilustrada, no. 518, 13/out/1888.

58 O pesquisador Marcos Tadeu Daniel Ribeiro fez uma entrevista com Mariana Agostini em 18/maio/1988. Reproduziu esse registro em sua dissertação de mestrado Marcos Tadeu Daniel Ribeiro. Revista Ilustrada – síntese de uma época. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1988.

da família, a jovem aprendiz, filha de importante família de Vassouras, viera para a Corte ter aulas de pintura. Aluna de Agostini, com ele iniciou uma história de amor proibida. Sua atividade no movimento abolicionista não agradaria a família de Abigail. Além disso, Agostini era casado e pai de Laura Alvim, que então contava 16 anos. Por essas razões, o envolvimento amoroso não era visto com bons olhos. Em 1888, o casal já tinha uma filha de 2 meses, Angelina Agostini, e Abigail estava esperando mais um filho. Após separar-se de Maria José Palha, Agostini, por medo de represálias a Abigail e a si próprio, parte para Paris, sem a anunciada intenção de pronto regresso.

Isso explica a rapidez com que mudou o contrato da Revista, a pressa com o processo de naturalização e até a versão apresentada na imprensa. Além de ajudar a proteger a fuga do artista italiano, a explicação faz parte da memória do herói da abolição que era trabalhada na imprensa. Revelar as razões da viagem de Agostini seria uma mácula na imagem que era tão bem desenhada. Mancharia sua imagem, e do grupo do qual fazia parte. Afinal, o homem sem vaidade, que praticava o bem pelo bem, era também de carne e osso. Ter uma história amorosa com uma aluna, separar-se da esposa e fugir com a amante para Paris não se encaixava na biografia de Agostini, que não teria outra razão na vida que não fosse a luta política. Para a neta Mariana Agostini, filha de Laura Alvim, a história não constitui uma mancha na biografia do avô. Ela o descreve como um humanista, um homem à frente do seu tempo, que além de defender até o fim suas idéias, de dedicar a vida à luta política, tinha coragem de enfrentar tabus. Mas se para a Mariana esta história não diminuía o avô, o caso amoroso com Abigail simplesmente não consta das narrativas biográficas a respeito de Angelo Agostini. Se podemos imaginar que na época o escândalo deve ter circulado, a posteridade não conheceria esta faceta da vida do artista italiano.

Prova disso está no capítulo de Herman Lima no seu importante livro A História da Caricatura no Brasil⁵⁹. Esse detalhe da vida do artista italiano não aparece no texto. É novamente a luta política pela abolição e pela república o motivo da existência de Agostini. Ao mesmo tempo, é ressaltado seu talento artístico e seu empenho em retratar a vida política, cultural e social do país. Sua obra, comparada à de Debret e Rugendas, buscaria assim fixar o “caráter pitoresco da vida brasileira”⁶⁰. Herman Lima compara o artista italiano a J. Carlos, o único que teria superado Agostini em qualidade. Por não ter um traço definido pela deformação, mais próximo ao retrato, a obra de Agostini é descrita como uma fonte histórica importante, por ter fixado com precisão

59 Herman Lima. História da Caricatura no Brasil – vol. 2. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963, pp. 780-804.

60 Idem, pág. 784.

e também opinião, a história política do período. Apesar do seu anticlericalismo, que Lima considerou um exagero, o trabalho “puramente político” de Agostini faz dele uma espécie de purificador da política nacional.

Alguns anos depois, Marcus Tadeu Daniel Ribeiro fez uma dissertação de mestrado a respeito da Revista Ilustrada. O autor parte e defende o argumento de ser a Revista Ilustrada um importante documento histórico, de ser uma “síntese” da história política dos anos 1870 e 1880. O trabalho procura mostrar que o principal semanário de Angelo Agostini desenvolvia uma “arte denúncia”. Assim, aquele jornal de caricatura estava “mais vinculado à realidade da população” do que à “arte erudita”, limitada pelos temas acadêmicos. Partindo dessa perspectiva, o autor procura entender o sucesso da Revista Ilustrada, semanário definido em grande medida por seu papel político ao mesmo tempo em que teria atuado como veículo de “divulgação e vulgarização das artes visuais”. A escravidão seria o principal alvo de Agostini, sendo que alguns de seus principais e mais bem realizados trabalhos seriam críticas ferrenhas ao regime escravocrata e denúncias contundentes contra a violência sofridas pelos escravos. O autor, nesse sentido, definiu a revista até o ano de 1889 como um órgão abolicionista, o que teria sido possível apenas em razão da independência do hebdomadário, que possuía sua própria oficina litográfica, ao mesmo tempo em que teria sido responsável por grande parte das dificuldades enfrentadas ao longo de sua trajetória. Em uma parte da dissertação, faz um breve relato biográfico sobre Agostini no qual apresenta sua história amorosa com Abigail de Andrade. O autor, que no final do texto reproduz a entrevista que fez com Mariana Agostini, de certo modo reproduz a versão apresentada pela neta de Agostini. A dissertação, em linhas gerais, define a Revista por seu aspecto documental e faz uma associação com o empenho político do seu principal autor.

A memória de Angelo Agostini, como procurei demonstrar, tinha significados distintos a cada instante em que o personagem era lembrado. Com o passar dos anos, sua obra foi sendo vista como uma espécie de verdade sobre o tempo, mas o empenho político em prol da abolição e da república foi sempre o elemento organizador dessa memória. A razão de escrever sobre a vida e obra de Agostini se alterava, respondendo a demandas próprias do tempo. No entanto, os textos produzidos em 1888 por José do Patrocínio e Joaquim Nabuco são as fontes dos demais. Ainda que o significado coevo desses textos tenha se perdido nas apropriações futuras, o abolicionismo como grande norte de sua vida se tornou uma verdade inquestionável, cuja força foi capaz de apagar o restante da experiência desse personagem no Brasil. Isso ajuda a explicar parte do sentido mais geral atribuído à sua vida e os muitos esquecimentos que integram, de forma constitutiva, sua memória.

Uma primeira ausência, e que chama especial atenção, são as poucas, imprecisas e em alguns casos nulas referências ao tempo em que passou em São Paulo. O mais das vezes esta parte da vida do personagem constitui-se somente em um breve comentário, muitas vezes também associado diretamente ao abolicionismo e à atividade de caricaturista. Após analisar a forma como a história da vida de Angelo Agostini foi sendo construída, parecem evidentes as razões que levaram a esse procedimento. Afinal, são pequenas biografias em grande medida informadas por dois textos que tinham sobretudo um sentido político de afirmação de um grupo de abolicionistas. Agostini é, nesse sentido, uma forma pela qual os dois autores buscaram mais uma vez tratar do tema abolição. No segundo momento, a intenção era fazer o elogio póstumo do autor, que no instante de sua morte não parecia desfrutar de grande prestígio. Finalmente, em 1943 a intenção estava associada a consolidar um sentido para o processo histórico da abolição, relacionando este evento com a ideologia do Estado Novo. A falta de uma investigação de fôlego, que tenha tido a preocupação de desenvolver um trabalho sistemático de pesquisa fez com que o sentido forjado na luta política pós-abolição tenha se tornado verdade sobre a vida e a obra de Angelo Agostini.

Não se pode perder de vista, contudo, que a memória é também constitutiva da vida do personagem, uma vez que ele fez parte desse processo de construção. Seguindo as trilhas dessa memória, prestando atenção nos principais elementos que foram utilizados para definir o perfil do personagem – abolicionista, republicano, anti-clerical e um dos pais da arte da caricatura no Brasil – temos uma série de pistas através das quais emergem diferentes Angelos Agostinis. A memória do personagem, sua multiplicidade, permitem repensar qualquer sentido unívoco atribuído a ele. Para além das imagens de cada tempo, há os diferentes instantes da vida de Agostini, vividos por ele como indeterminação, sempre pautado por incertezas sobre o futuro pessoal e da nação. A questão, nesse sentido, não é confrontar, ou opor, memória e experiência, na busca de descobrir a verdade sobre sua vida, se ele foi ou não um nome importante no movimento abolicionista e se de fato foi um caricaturista importante. Não há espaço para dúvidas a esse respeito. Os textos de Nabuco e Patrocínio são suficientes para acreditarmos que ele era assim considerado por muitos contemporâneos. A intenção, nos demais capítulos desta tese, é inserir o personagem nos diferentes contextos em que atuou, definidos pelas indeterminações vividas por “(...) homens situados em contextos reais (que eles não escolheram) e confrontados perante forças incontornáveis com uma urgência esmagadora de relações e deveres (...)”⁶¹. É tentar entender o que não está dito

61 E. P. Thompson. “As peculiaridades dos ingleses” in: *A peculiaridade dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 140.

nas memórias. Perseguir sentidos que a memória não revela para mergulhar um pouco nas complexas relações entre política e humor ilustrado no Brasil da segunda metade do século XIX a partir do processo sempre incerto, não linear, recheado de conflitos e contradições da formação de Agostini como o “poeta do lápis”.

CENAS LIBERAIS

- 1 -

O REGRESSO DO VOLUNTÁRIO

Em março de 1870 chegava ao fim a guerra do Paraguai. Ao longo dos cinco anos de duração da luta, Angelo Agostini iniciava-se no ofício de caricaturista. Tudo começou em setembro de 1864, na imperial cidade de São Paulo, quando saiu o primeiro número do Diabo Coxo. Os confrontos contra Solano Lopes e suas conseqüências internas no Brasil foram os temas que despertaram mais interesse no artista italiano. Sua formação na imprensa ilustrada está intimamente associada às questões suscitadas no período da guerra. Por essa razão é um tema que permite analisar a transformação do pintor retratista, que desembarcou no Brasil por volta de 1859¹, no artista do lápis que anos depois conquistou a admiração e o respeito do público brasileiro. No dia primeiro de março de 1870, Solano Lopes foi acuada e morto em Cerro Corá, chegando ao fim o mais longo, sangrento e dispendioso conflito externo em que o Império do Brasil se envolveu. Angelo Agostini já havia, então, se tornado desenhista de jornais de caricatura e da mesma forma consolidara uma visão sobre o país.

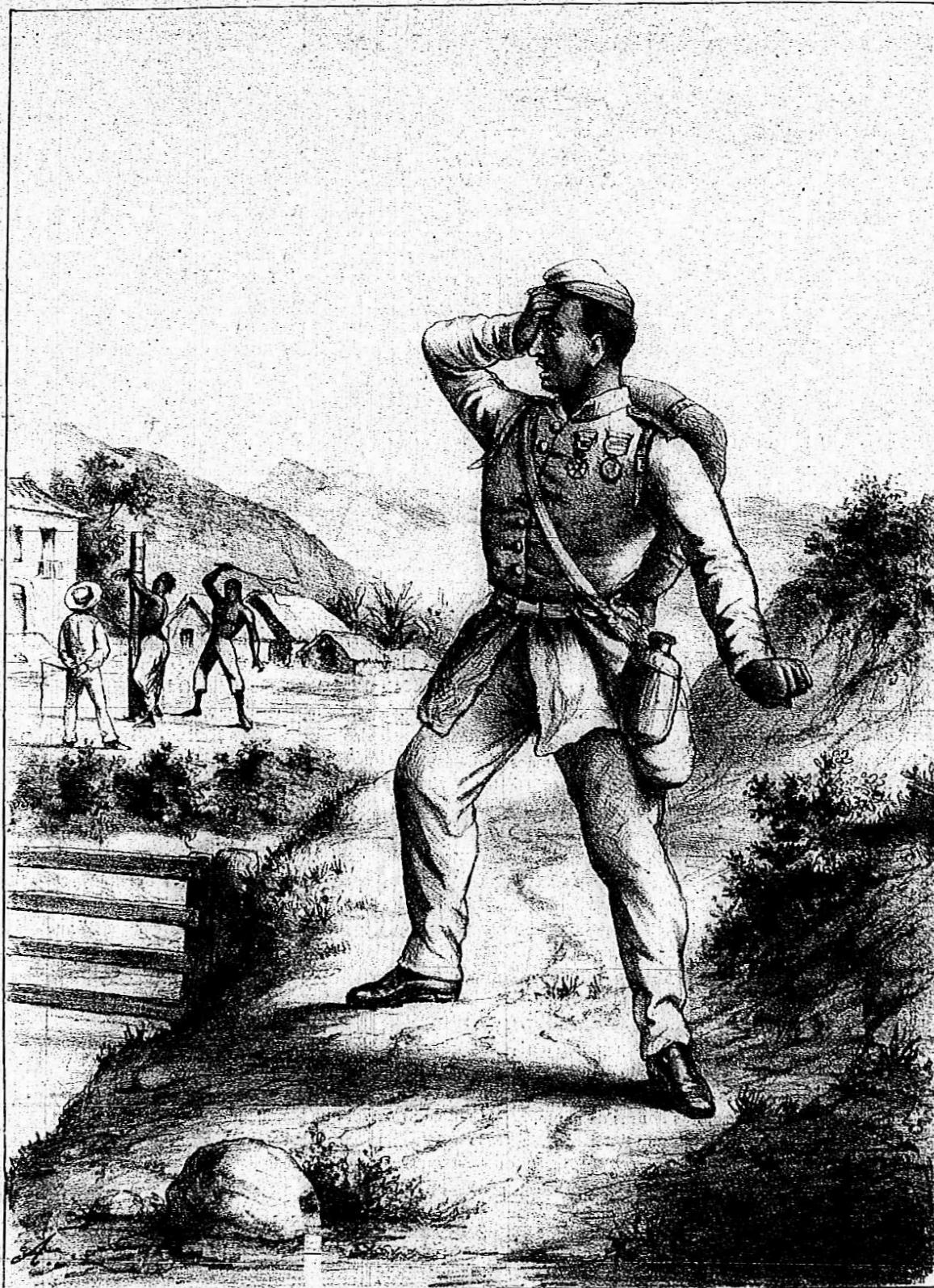
Acompanhando os primeiros traços daquele jovem de 21 anos nos jornais de caricatura, busco neste capítulo entender como Agostini fez desse tipo de jornal o seu ofício, e qual o significado daquelas folhas para ele. Ao mesmo tempo, estudando algumas imagens sobre a guerra é possível entender aspectos sobre o contexto revelados pelas imagens, especialmente no que se refere aos limites da ação do Estado naquela sociedade escravista. Enquanto começava a carreira na imprensa ilustrada, aprendia o ofício e tomava a decisão de seguir na profissão, formava opinião a respeito do Brasil. Seus trabalhos daqueles anos revelam um constante incomodo. A cobertura que Agostini fez da guerra estava marcada por uma percepção de que o Estado extrapolou das suas atribuições, cometeu uma série de atos violentos e ilegais para vencer o confronto com Solano Lopes. As estampas eram feitas para mostrar a diferença entre o discurso

¹ As informações sobre a chegada de Agostini ao Brasil são pouco precisas. Alguns autores afirmam que ele desembarcou no Brasil antes de 1859, outros pouco depois. Nenhum apresenta uma fonte que dê alguma credibilidade à informação. Procurei no Arquivo Nacional a lista dos desembarques de estrangeiros, mas a documentação relativa ao período da chegada de Agostini ao Brasil se perdeu. Em crônica escrita por Agostini na Revista Ilustrada de 05 de fevereiro de 1876, ele afirmou estar no Brasil desde 1859, sendo esta portanto a data com a qual trabalharei.

oficial nacionalista criado nos anos da guerra e uma prática do governo imperial oposta a este discurso, marcada especialmente pela maneira como acontecia o recrutamento forçado na província de São Paulo. Entender esse aparente contra-senso, o que lhe parece ser uma mistura aparentemente contraditória de princípios, distintos por sua própria natureza, é o ponto central dos desenhos que produziu entre 1864 e 1870. Neles, Agostini vai demonstrando uma crescente desconfiança em relação ao governo imperial. As imagens que produziu são testemunho de uma descrença no Estado brasileiro, em razão do clientelismo e de sua ligação orgânica com a igreja. A imprensa ilustrada, por meio da sátira, vai se revelando nesse processo um lugar privilegiado para o debate político.

Um dos pontos nodais da percepção de Agostini sobre os anos da guerra do Paraguai recaía na escravidão:

De volta do Paraguai.



*Cheio de gloria, coberto de louros, depois de ter derramado
seu sangue em defesa da patria e libertado um povo da
escravidão, o voluntario volta ao seu pais natal para ver
sua mãe amarrada a um tronco!
Horivel realidade...*

Esta imagem, publicada pouco tempo depois do final dos combates, foi mais de uma vez citada em textos sobre Angelo Agostini. Ocupa lugar destacado na construção da sua memória. Seria uma prova de que, desde o início da década de 1870, não apenas tinha idéias abolicionistas como trabalhava para a causa através da principal arma que dispunha: a caricatura. Anos mais tarde, na *Revista Illustrada*, ele iria desenvolver essas idéias, se tornando um personagem destacado na campanha pela libertação dos escravos. O comentário de Herman Lima sobre esta estampa é um excelente exemplo desse tipo de interpretação:

“A luta pela Abolição dá inegavelmente aos caricaturistas e em particular a Angelo Agostini as armas mais poderosas contra a monarquia.

Não é possível sequer citar as dezenas e dezenas de charges com que o intrépido combatente da boa causa vergastou, anos a fio, o vergonhoso regime do cativo, tolerado tantos anos pela complacência do governo, atrás das marchas e contramarchas de seus estadistas, no sentido da libertação dos negros.”²

Os horrores da escravidão estariam denunciados em um desenho forte, carregado de um sentimento de revolta que seria a grande marca da atuação de Agostini desde o início. Com desenhos como este, o “intrépido combatente da boa causa”, “vergastou” a terrível instituição da escravidão e o regime monárquico com uma “arma” poderosa. Em outras palavras, seus desenhos teriam um lugar importante na derrocada da monarquia e no processo que teve o termo final no dia 13 de maio de 1888. Esta imagem é para Herman Lima, assim, um tipo de chave mágica de decifração da obra de Angelo Agostini. A principal característica, assim como o sentido fundamental da vida e da obra deste autor estaria resumida nela. Além disso, o autor sustenta a versão de que a caricatura produzida por Angelo Agostini era um instrumento de ação política decisivo, orientado por uma visão do autor já bastante clara e definida desde o início da década de 1870, razão pela qual fora um agente das principais mudanças do tempo. Finalmente, Lima relaciona intimamente a sustentação da monarquia com a permanência da escravidão: atacar um era necessariamente combater o outro. Essa percepção explica a atuação de Angelo Agostini, cujo empenho teria sido o de acabar com a escravidão e mudar o regime político.

Este tipo de associação, de modos variados, aparece na historiografia da guerra do Paraguai. Muitos trabalhos centraram suas preocupação em descrever e analisar a campanha, buscando entender a origem dos conflitos, as razões de sua longa duração, além das conseqüências internas e externas dos combates³. Outra linha de trabalhos

2 Herman Lima. “A escravidão e a monarquia” in: *História da Caricatura no Brasil* – vol. 1. Rio de Janeiro: José Olímpio, pág. 208.

3 Conferir Francisco Doratioto. *Maldida Guerra – nova história da guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Ver também Maria Eduarda Castro Magalhães Marques (org.) *A Guerra do Paraguai 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

viu a guerra como um acontecimento importante para explicar o fim da escravidão e a queda da monarquia⁴. Muitos autores vão buscar os nexos entre essas questões no papel que das forças armadas, destacando as mudanças e a importância política que tal instituição passou a gozar durante aqueles anos⁵. A maioria dos pesquisadores, por motivos diferentes e objetivos também particulares, se apóiam no argumento de que a guerra contra o Paraguai foi um instante de inflexão decisivo na história do Brasil imperial. Tal centralidade aparece na obra de Agostini, que trata majoritariamente dos eventos internos e externos dos conflitos do sul.

Outra linha de estudos tem centrado atenção na iconografia da guerra do Paraguai. Estes estudos começam a questionar interpretações como a apresentada por Herman Lima, ainda que compartilhem alguns dos seus pressupostos⁶. Buscando escapar de uma visão chapada desse tipo de fonte, ora utilizada como simples ilustração, ora tomada como transparência da realidade, tal historiografia investe em desvendar a produção das imagens, mostrando a importância de entender seus autores, técnicas de produção, veículos de divulgação para compreensão dessas fontes. Tem demonstrado interesse em decifrar a dimensão simbólica das imagens da guerra, sua participação e importância nos acontecimentos que tematiza, além de ter o cuidado de investigar as características de cada tipo de imagem, com vistas a dar densidade histórica à iconografia da guerra do Paraguai. No entanto, apesar de avançarem nessa perspectiva, os trabalhos acabam reafirmando a lógica que funda a análise de Herman Lima no que se refere ao trabalho de Agostini. Apesar de serem importantes contribuições na problematização de fontes iconográficas, os trabalhos sobre as imagens da guerra apontam para a necessidade de continuar as pesquisas sobre os jornais de caricatura. Ao invés de falar nos jornais de caricatura e nos caricaturistas no plural, procuro entender as imagens e o personagem Angelo Agostini no singular. Para tanto, procuro cruzar a experiência de Angelo Agostini nos anos dos conflitos com muitas das questões

4 Há dois importantes livros que desenvolvem essa linha de análise. Wilma Peres Costa. A Espada de Dâmocles – o exército, a guerra do Paraguai e a crise do Império. São Paulo: Editora Hucitec / Editora da Unicamp, 1996 e Ricardo Salles. Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

5 Refiro-me especificamente aos trabalhos de John Schulz. O exército na política – origens da intervenção militar – 1850-1894. São Paulo: Edusp, 1994 e de Vitor Izercksohn. O Cerne da Discórdia – a Guerra do Paraguai e o Núcleo Profissional do Exército Brasileiro. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1997.

6 Estou me referindo especificamente a dois livros. Em Imagens em Desordem – a iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870), André Toral enfrenta o problema de forma abrangente. Busca fazer uma análise crítica e comparativa de todos os tipos de imagens feitas no Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai com relação à guerra. Partindo, dentre outras, da afirmação de que foi a primeira guerra, na imprensa da América do Sul, a receber cobertura imagética, busca explicações para este interesse, além de se preocupar com as peculiaridades de cada uma das imagens que dão origem aos temas dos capítulos do livro. No que se refere à imprensa ilustrada, além de apresentar um panorama desse gênero no Brasil e demais países envolvidos nos conflitos, busca desvendar o sentido dessa cobertura, de modo a apresentar um quadro amplo dos jornais de caricatura. Mauro César Silveira, em Batalha de Papel – a Guerra do Paraguai Através da Caricatura, centra sua atenção nas caricaturas da guerra. Desenvolve o argumento de que os jornais de caricatura eram uma arma do Estado Imperial para justificar a ação armada contra o Paraguai. Mais do que participar diretamente da guerra, as caricaturas seriam parte importante do seu manancial simbólico, servindo de instrumento de convencimento da população.

levantadas e trabalhadas pela historiografia que aborda a guerra do Paraguai. Com tal procedimento, buscar-se-á lançar um pouco de incerteza no processo, tanto no que dizia respeito aos planos de Agostini com relação à carreira de desenhista de jornais de caricatura, como no que dizia respeito ao início do empenho abolicionista do autor. Ao mesmo tempo, analisar a maneira como Agostini conferiu sentido à guerra e à sociedade brasileira da época é um exercício que aponta para um conjunto de questões que afloraram com os conflitos.

A imagem do “escravo voluntário”, por várias razões, é um bom ponto de partida. Decifrá-la faz parte dos objetivos do capítulo. Trata-se de uma estampa mais complexa do que um olhar ligeiro pode por vezes sugerir. Ao mostrar o retorno da guerra de um ex-escravo voluntário, Agostini monta uma cena inverossímil, definida por uma série de detalhes que evidenciam um herói de guerra sem pátria. O desenho, assim, aborda uma série de questões, dentre as quais as alforrias feitas com o propósito de reforçar as tropas no Paraguai⁷. O discurso nacionalista criado nos anos dos combates, os problemas envolvendo a instituição da escravidão durante aqueles anos, o sentido e a importância da participação de negros na guerra e, em todos esses temas, o sentido da atuação do Estado durante os anos da guerra são tematizados nesta imagem. A imagem aglutina uma série de questões trabalhadas ao longo dos 5 anos de guerra, e constitui um enigma histórico interessante. Decifrá-lo é também analisar o começo da trajetória de Angelo Agostini como caricaturista no Brasil.

Portanto, ao contrário do que os breves relatos biográficos da vida e obra do artista italiano afirmam, a estampa do escravo voluntário não parece expressar o começo do seu empenho abolicionista, ao menos no sentido de uma ação sistemática que iria dar sentido à atividade de Agostini como caricaturista. Mas ajuda a entender o início de sua carreira, aponta para dilemas e escolhas que fez, bem como questões e conflitos políticos com os quais lidou. As complexas referências que faz, dizem respeito a uma série de tensões envolvendo a relação entre o Estado imperial e a sociedade. O tema da cidadania, das estratégias e formas de dominação, da escravidão, da relação entre o governo e os poderes locais são as linhas mestras da cobertura que os jornais onde Agostini iniciou a carreira fizeram das batalhas no sul. As tensões internas e os problemas políticos gerados pelo longo conflito organizam, de certa forma, o início da carreira de Agostini. Sua formação como caricaturista, o sentido que foi dando ao ofício e parte da visão que criou sobre a sociedade brasileira do período tem direta relação com a luta contra Solano Lopes. Assim, para escapar da apressada interpretação que vê o

⁷ Ver a esse respeito Hendrik Kraay. “Escravidão, cidadania e serviço militar na mobilização brasileira para a Guerra do Paraguai”, in: *Estudos Afro-Asiáticos*, no. 33, setembro de 1998, pp. 117-149.

embrião do abolicionista na imagem citada acima, mas sobretudo para entender o começo da trajetória do personagem desta tese, neste capítulo vou analisar parte das imagens que Agostini produziu sobre a guerra do Paraguai. Sua experiência ao longo daqueles movimentados anos fez com que criasse uma visão sobre o Brasil imperial, bem como foi no decorrer daqueles cinco anos que se fez caricaturista, através de um processo no qual sua formação do caricaturista está intimamente relacionado à guerra do Paraguai e parte das questões que ela suscitou. É por essa razão que desvendar seu sentido é também uma forma de entender esta parte da vida e da obra de Angelo Agostini.

- 2 -

UM DIABINHO MANSO

Uma das mais citadas versões sobre o começo da vida de Angelo Agostini no Brasil foi obra de Monteiro Lobato:

“Esse artista desembarcou com uma pedra litográfica a tiracolo e muita coragem no coração. Olhou e viu em torno um pouco mais que um vasto haras onde se faziam experiências de misturas étnicas. Havia a mucama, a mulatinha, o negro do eito, a negra do angu, o feitor, o fazendeiro, o ‘Jornal do Comercio’, dois partidos políticos, o Instituto Histórico e um neto de Marco Aurélio no trono, a estudar o planeta Vênus pelo telescópio do palácio.”⁸

A passagem é um ótimo testemunho do talento literário do criador da Emilia, e sua conhecida imaginação para inventar boas histórias. É também um bom exemplo da maneira como entendia a história do Brasil, que no século XIX seria um “vasto haras onde se fazia experiências de misturas étnicas”, indicando que a questão racial era central para Lobato⁹. Monta uma cena fantasiosa, na qual funde uma interpretação da história do Brasil no século XIX, na qual destaca a figura de um imperador mais preocupado em estudar os astros – imagem que aparece em muitos desenhos de Agostini - do que governar um Império organizado pela escravidão, responsável por “misturar” os cavalos daquele peculiar haras, o que talvez produzisse raças inferiores, com a presunção de

8 Monteiro Lobato, “A caricatura no Brasil” in: *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1946, pág. 16.

9 A primeira edição de *Idéias de Jeca Tatu*, aonde publicou a crônica “A caricatura no Brasil”, saiu em 1919. Trata-se da compilação de artigos escritos e publicados anteriormente na imprensa. As idéias contidas nesta série de crônicas guarda íntima relação com o argumento defendido por Lobato no único romance que escreveu, *O choque das raças*, publicado inicialmente em 1926 no folhetim de *A Manhã*, posteriormente reeditado com novo título, *O presidente negro*. No romance, faz o elogio dos EUA a partir da maneira que este país lidava com o problema racial. As páginas do folhetim estão recheadas de conteúdo eugenista, de purificação racial, de pureza da raça ariana. Para o criador do Sítio do Pica Pau Amarelo, o Brasil era um país atrasado. O que explicava tal atraso era o problema racial, devia-se portanto ao fato de ser uma nação constituída a partir de “experiências de misturas étnicas.” A relação entre a obra de Lobato e as idéias eugenistas da sua época, bem como a admiração do autor pelos EUA, foram trabalhadas na dissertação de mestrado Paula Arantes Botelho Biglia Habib. “*Eis o mundo encantado de Monteiro Lobato: raça, eugenia e nação*”. Campinas: Departamento de História da Unicamp, 2003.

que o artista italiano viera ao Brasil decidido a enfrentar e mudar aquela realidade, usando para isso uma arma poderosa: a sua pedra litográfica. Apesar de verossímil, a cena deve ser vista com cautela. A primeira atividade no Brasil de Angelo Agostini, ao contrário do que vislumbrou Lobato, não foi na imprensa ilustrada; ele teria conseguido uma colocação de capataz nas obras da ferrovia Mauá, que ligaria a estação Raiz da Serra a Juiz de Fora.¹⁰ Em seguida rumou para a Província de São Paulo, lá chegando bem antes de ser lançado o primeiro jornal de caricatura que contou com sua colaboração: o Diabo Coxo. Na edição do Correio Paulistano do dia 22 de maio de 1862 aparece a primeira informação segura do nosso personagem na imperial cidade de São Paulo:

“Perestrelo e Gaspar

- RETRATISTAS -

Largo da Cadêa, esquina da rua da Tabatinguera

Recentemente chegados e demorando-se algum tempo nesta Capital, encarregam-se de tirar retratos pelos sistemas mais acreditados, como sejam:

Fotografia, Ambrotipia, Melanotipo, Alambastrino, Panotipo, e o novíssimo Alótipo, tanto em moda hoje no Rio de Janeiro.

Encarregam-se também de tirar Vistas para Estereoscópio, ou de qualquer tamanho. E tendo contratado o Sr. Angelo Agostini distinto retratista a óleo, podem mandar colorir a óleo ou aquarela as fotografias, bem como encarregar-se de retratos a óleo de tamanho natural e miniaturas.

(...)”¹¹

O fato simples de a primeira atividade artística de Agostini no Brasil não ter sido ligada à imprensa ilustrada e à caricatura não nega a tese de Lobato. Mas ajuda a questioná-la. O desenrolar dos acontecimentos e da carreira que desenvolveu como caricaturista parece ser a principal, senão a única, referência na qual Lobato se baseou. Ele demonstra ser influenciado por desenhos de Agostini para descrever o Brasil de então. A imagem do Império à época do desembarque de Agostini pode ser facilmente encontrada nas páginas da Revista Ilustrada. Nesse processo, construiu uma versão da vida e da personalidade do artista italiano com base na sua obra das décadas de 1870 e 1880, ou seja, ela é a sua fonte. Se há alguma razão nessa afirmação, é curioso que Lobato interpretasse, por meio da obra de Agostini, a história do Brasil do século XIX pela via racial. A passagem de Lobato é rica para analisar a maneira como ele dá sentido à história pátria por meio de conceitos raciais, mas talvez ilumine pouco a respeito do início da trajetória de Angelo Agostini. Deixando de lado o que sabemos sobre sua carreira, tudo o que resta é a informação de que trabalhou em uma oficina de fotografia, retocando-as e fazendo retratos a óleo. Segundo o anúncio, ele já vinha desenvolvendo

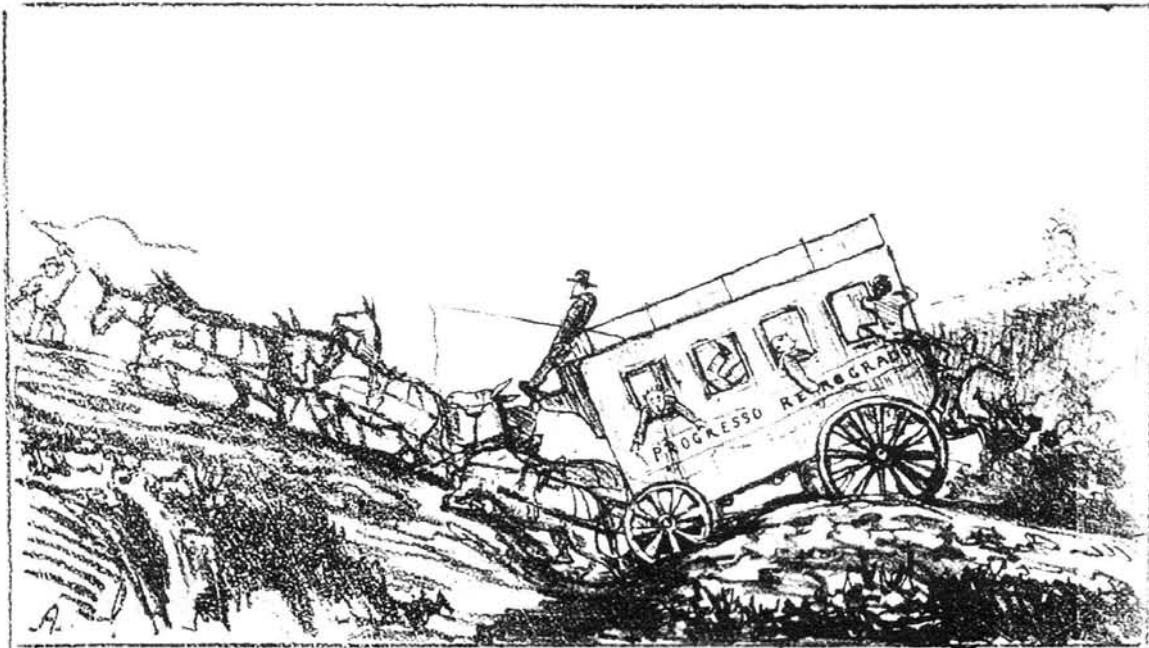
¹⁰ Essas informações estão na monografia inédita escrita por Nelson Carvalho, amigo dos descendentes de Agostini. Não consegui encontrar um exemplar dessa que é a única biografia escrita sobre Agostini. As informações aqui reproduzidas foram retiradas de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Revista Ilustrada (1876 – 1898) – síntese de uma época. Dissertação de Mestrado defendida no Departamento de História da UFRJ. Rio de Janeiro, 1988.

¹¹ Correio Paulistano, 22/maio/1862, pág. 03.

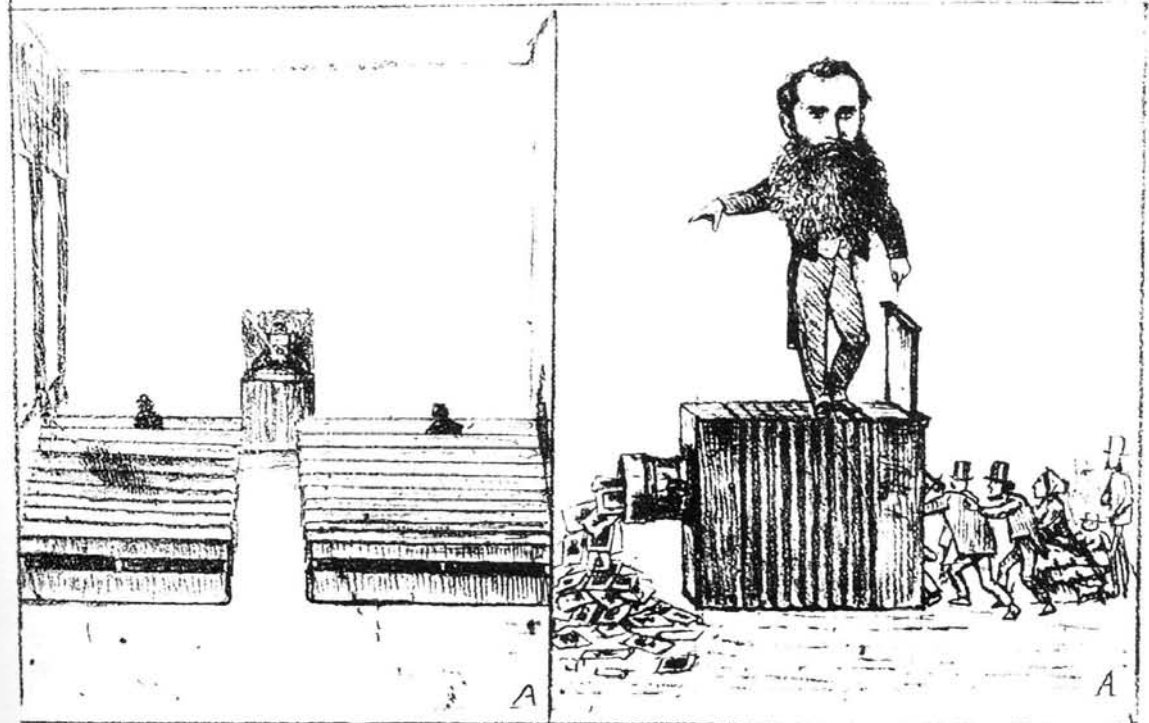
a profissão de pintor retratista havia algum tempo, uma vez que é utilizado o adjetivo “distinto” para qualificá-lo, e seu nome é parte integrante do reclame da nova oficina que se instalava na cidade¹². Quem sabe, naquela altura da vida, Agostini nem mesmo sonhasse em vir a se tornar um caricaturista. Sua incerteza quanto ao futuro é até o momento a única certeza com a qual podemos contar. Assim sendo, cabe cautela na análise dos primeiros traços conhecidos de Angelo Agostini como caricaturista. Seus objetivos e o nível de participação em O Diabo Coxo permanecem uma incógnita, e sua produção entre os anos de 1864 e 1865 deve ser analisada a partir desta premissa.

No dia 17 de setembro de 1864 veio a público o primeiro número do Diabo Coxo. Jornal domingueiro, podia ser assinado na livraria de M. da Cunha, localizada no número 15 da rua Direita. Era impresso na Tipografia e Litografia Alemã, de Henrique Schroeder. O número avulso custava 500\$ réis e uma assinatura referente a 12 números custava 4\$000 réis para a capital e 5\$000 réis para o interior. Foi publicada em duas séries de 12 exemplares. Já no primeiro número, havia desenhos assinados por A. que, deve-se ressaltar, não era o único desenhista da folha. Uma das primeiras imagens de A. chama especial atenção:

12 Sobre a explosão da fotografia na província de São Paulo ver Candido Domingues Grangeiro. As artes de um negócio: a febre photographica - São Paulo: 1862-1886. Campinas: Mercado das Letras, 2000 e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, “Imagens do Oitocentos” in: Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.) Vida Cotidiana em São Paulo no Século XIX – memórias, depoimentos, evocações. São Paulo: Ateliê Editora: Fundação Editora da Unesp: Imprensa Oficial do Estado: Secretaria de Estado da Cultura, 1998, pp. 345-399.



Commodidades de uma estrada de rodagem.



Ultimas sabbatinas.

Febre photographica

A estampa trata da explosão da fotografia na capital da província de São Paulo. Maravilhada com a máquina de retratos, engenho que tornava-se cada vez mais acessível, a população faz fila para “virar” uma fotografia. Mais do que expressar um fenômeno, o desenho unia com particular felicidade as duas atividades desenvolvidas por Agostini então. Naquela altura dos acontecimentos o Diabo Coxo não era necessariamente sua prioridade, como sugerem muitos autores, que não fazem menção às outras atividades que desenvolvia na cidade. Em suas primeiras estampas, chama a atenção o traço ainda rudimentar, de um aprendiz, que contrastava com os quadros que pintava, estes já eram bem elaborados, fruto da técnica desenvolvida de um pintor que tinha formação e alguma experiência. Em comparação a outros desenhos de Agostini, estes que fez no Diabo Coxo, e também os do Cabrião, se destacam pela simplicidade, pela ausência de detalhes que conferiam realismo a suas caricaturas posteriores, definidas por recursos mais sofisticados que davam às cenas aparência mais próxima do retrato do que da caricatura. Os primeiros desenhos são ainda um tanto vacilantes, sem rostos tão bem definidos, nem cenários marcados por profundidade e uma série de detalhes que davam a aparência de real. São desenhos mais próximos da caricatura, no sentido de apresentar deformações de rostos e demais aspectos da fisionomia dos personagens das imagens. Acompanhar sua fase paulista é observar um claro processo de aprendizagem da arte da caricatura, assim como da técnica da litografia. Naquele início de carreira, a imagem era seu campo de atuação, e ele explorava e tematizava sua força naquele instante em um desenho que definia sua própria figura, apesar de não ser ele quem aparece em cima da máquina fotográfica. Assim, este desenho mostra que, além da sua formação de pintor, o trabalho na oficina de fotografia foi uma forte influência na formação do caricaturista. O cotidiano de rostos, poses, criação de cenários para a produção de cada foto constituem uma das escolas nas quais Agostini desenvolveu seu trabalho com a caricatura.

A nova folha era redigida por Luiz Gama e contava ainda com a colaboração de Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, cabendo a Angelo Agostini as ilustrações¹³. Seguindo a praxe da imprensa da época, no primeiro número o jornal apresentou-se aos leitores:

“Sabeis-lo; a origem do ‘Diabo Coxo’ foi a cena que abaixo publico: Encontrei-a escrita, e sem mais explicação, sobre minha mesa de estudo, depois de uma noite de pesadelo horrível.

Lede-a e confessae que a idéia de uma publicação desta ordem ter-vos-ia vindo como a mim.

‘Ergue-te, não vês ali aquele homem tirando a máscara com que se apresenta

13 Sobre o Diabo Coxo ver Antônio Luiz Cagnin. “Foi o Diabo!” in: Diabo Coxo – ed. fac-similar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ao mundo, e deixa agora ver a face nua onde o vício estampa seu selo? Mais adiante, não reparas que a turba aplaude e eleva o homem que do alto lhe cuspira insultos? Acolá os adúladores do rico, e os perseguidores dos pobres? Estudos o coração humano e não estabelececes a diferença entre estes que sentem e palpitam e aqueles que são apenas músculos ociosos, perdidos os sentimentos que distinguem e elevam a humanidade. Equiparas estas almas que sofrem sem consolação a aquelas que nunca sentiram nem sequer uma contrariedade?

Oh! espírito pueril, o estudo desta comédia social te é necessário.

A avareza, o orgulho, a fatuidade, a estupidez ricaça e a pobreza de espírito vive entre a folgança de uma vida de gozos, enquanto que a pobreza que trabalha a consciência, a modéstia, a inteligência morrem entre as dores de uma vida eivada de atrozes provanças.

Dá-me o teu apoio e eu te darei as forças e os meios de os pintar, e de os castigar.

Ergue-te, aqui tens uma vergasta, não os poupe; guerreia desde o literato que ignora tudo e sobre tudo escreve até o potentado que tudo pode e nada faz.

Quem és? quem és? perguntou o moço pálido e abatido.

Chamam-me o 'Diabo Coxo'.

O moço deixou cair a vergasta.

Não quero: qualquer pacto entre mim e tu seria a perdição de minha alma.

Ouve-me, disse em voz rouquenha o negro fantasma. Depois de tantos séculos de luta a que me condenou o teu Deus, vi o meu império destruído e os abismos abandonados de meus súditos, desde o Conde Ugolino até Francesca de Rimini todos desertaram para o mundo que habitam.

A imprensa, maior inimiga dos maus é a única força que encontro na terra para desmascarar e castigar a esses entes criminosos ou ridículos estúpidos ou orgulhosos.

Dizendo essas palavras a disforme criatura cravou o olhar de fogo sobre o pobre moço.

Então?

Nunca! nunca! Disse o moço caindo sem sentidos.'

—*—

Hoje aparece o primeiro número do 'Diabo Coxo' é supérfluo dizer que esse pacto assinamo-lo-nos."¹⁴

O artigo programa apresenta o personagem símbolo da revista¹⁵, seu narrador. Nesse movimento, afirma princípios, aponta objetivos e revela seu procedimento.

14 *Diabo Coxo*, no. 1, 17/set/1864 pág. 01.

15 A necessidade de entender os personagens narradores para compreender esta fonte, e o sucesso das revistas na época, é apontado por André Toral: "Os personagens-símbolo desses jornais merecem atenção. N'A *Semana Ilustrada* era o Dr. Semana, um solteirão que morava com um casal de jovens escravos, sendo o principal "o moleque. (...) Pode-se dizer que o sucesso desses personagens estava na sua identificação com o público, ou com a idéia que queriam que fizessem de seu público: homens cultos, sem ligações espúrias com o governo, independentes, que falam em nome do 'progresso'". Apesar da atenção que dedica à questão, o autor não se aprofunda em sua análise. A história de cada um desses personagens, bem como a maneira como se desenvolvem, revelam suas diferenças, e estas são por sua vez a marca identitária de cada folha. Conferir André Toral, op.cit. pág. 64.

A idéia de criar o semanário teria nascido de um sonho, de uma mensagem em forma de diálogo entre o “moço” assustado e a demoníaca figura que se lhe apresentou. O medo é um dos elementos organizadores do texto, medo que a figura do diabo provoca no moço que sonha, medo que a imprensa satírica deveria provocar naqueles que serão seus alvos. Os leitores, como o moço assustado, são os maiores beneficiados. Basta perder o medo inicial. O sonho seria, assim, uma espécie de presságio. Apesar da terrível aparência, o “negro fantasma” fala em reparar injustiças sociais para garantir um princípio de igualdade expresso no conceito de humanidade. Contra os sentimentos que produzem tal distinção, que dariam forma a uma “comédia social”, se levanta o “Diabo Coxo”. A imprensa, único meio capaz de enfrentar aqueles terríveis inimigos, é no artigo programa uma espécie de tábua de salvação, uma arma cuja força de estudar e revelar a “comédia social” teria a capacidade de transformar a sociedade. Por meio da sátira, da exposição do ridículo e do grotesco que caracteriza os “entes criminosos”, o jornal travará sua luta. É apresentada como uma forma de atuação política definida pela isenção, no sentido de ser uma força política distinta do Estado e seus representantes. Esta seria justamente sua principal faculdade e a razão última da criação daquela folha, que se diferenciaria das demais por tal característica.

A explicação para a criação do semanário é um tanto confusa. Teria sido um sonho que inspirou sua criação. Mas não fora um sonho do autor do texto apresentado como programa, mas de um moço que, após ter o tal sonho, o escreveu e colocou na mesa do redator do novo jornal, que simplesmente o transcreveu. O que mais chama atenção na narrativa do tal moço é o medo que sente do diabo, chegando a desmaiar de pavor. A reação do moço é uma brincadeira com possíveis espantos ante a escolha do personagem narrador. No entanto, apesar da aparência, aquele demônio era justo e tinha intenções nobres, buscava reparar injustiças e se afirmar como um defensor de princípios que visavam combater as desigualdades sociais, que o “teu Deus” afiançava ao combater, por séculos, o sombrio demônio manco. Nesse sentido, ele era um guia mais apropriado para ajudar a criar um semanário. Diferenciar o moço sonhador do demônio e do redator do semanário parece ser uma estratégia para conferir veracidade aos propósitos dos redatores da nova folha. Ao assinar o pacto proposto ao moço que lhes deixou sobre a mesa a narrativa de seu sonho, passam a ser uma espécie de porta-vozes dos princípios encarnados pelo diabo manco.

O “Diabo-Coxo” também apresentou-se pessoalmente aos leitores:

Acceitam-se artigos e desenhos que poderão ser deixados, em carta com direcção á redacção na livraria do sr. M. da Cunha—Rua Direita.

DIABO COXO

Assigna-se na livraria de M. da Cunha—Rua Direita. Preços : Capital 12 numeros 4\$ rs. fóra da Capital 5\$ rs. Numero avulso 500



ANNO I.

JORNAL DOMINGUEIRO.

N. 1

Não ha palacio altivo, nem misera choupana
Cujos *mysterios* fundos não possa penetrar;
Cheguei hoje a S. Paulo,—sentido meu povinho!
—musica está prompta, nós vamos começar.



Sou o Diabo coxo : quem ha que descuega
Na vida social, meu vasto poderio?
Percoito o mundo inteiro, ora pedestre humilde,
Ura adirado aos lombos de um palafrem sombrio

O Diabo-coxo comprimenta aos seus leitores.

Bem vestido, com ar fidalgo, se apresenta aos leitores como um velho conhecido. O texto que acompanha o desenho sugere fortemente ser ele um personagem íntimo do público, que no entanto não havia ainda passado por aquelas paragens. O frontispício da folha, onde um estudante aparece no alto de uma montanha acompanhado do demônio e observando a cidade e ouvindo com atenção suas palavras, é a pista nada sutil para desvendar o que não devia ser um mistério para muitos leitores da revista: o semanário era inspirado em um livro, também intitulado *Diabo Coxo*, do francês Alain-René LeSage, de 1707. O romance é basicamente um diálogo, que se passa durante uma noite em Madri, entre Asmodeu, cognome do “Diabo Coxo”, e um estudante, de nome Cléofas Leandro Perez Zambullo. Um “nicromantico e sábio astrólogo” prendera o demônio dentro de uma garrafa havia seis meses. O jovem Zambullo entrara no quarto onde encontrava-se preso quando tentava escapar de quatro espadachins que o perseguiram com a intenção de matá-lo ou fazê-lo casar-se com uma dama com quem fora surpreendido. É então persuadido por Asmodeu¹⁶ a libertá-lo. Após fazê-lo, recebe uma inesperada, e valiosa, recompensa. Com a velocidade de uma flecha rasgou o céu e, levando consigo o estudante, parou no alto da torre de São Salvador. Deste privilegiado ponto de observação, o demônio fez desaparecerem os telhados dos prédios e casas, artifício que lhes permitia observar seu interior. Começa então a explicar cada situação que flagra, revelando o que seria a verdadeira face da sociedade, com seus ardis, dissimulações, maquinações, intenções, enfim, revela ao jovem Cleofas uma verdadeira “comédia social”. Como no começo do livro, o artigo programa é um diálogo de convencimento. Como o restante do livro, o jornal tinha a intenção de revelar ao moço, e principalmente aos seus leitores, a verdadeira face da sociedade, retirando-lhe a máscara que ocultava-lhe “a avareza, o orgulho, a fatuidade, a estupidez ricaça e a pobreza de espírito”. Mais do que inspirar-se no personagem de LeSage, o jornal imitava-lhe a forma. E o fazia com a intenção de reforçar a relação com o romance, explicitando assim suas intenções.

A recepção do novo jornal pela imprensa foi bastante positiva:

“O Diabo Coxo é uma nova publicação hebdomadária que acaba de aparecer no domingo último e com cujo primeiro número fomos obsequiados pela respectiva redação.

Escrito no gênero da Semana Illustrada, o Diabo Coxo, é um jornal essencialmente para fazer rir.

E há de conseguir o fim que se propõe.

Uma sátira fina e delicada passeia por todas as suas colunas e se compras

¹⁶ Na conversa que antecedeu sua libertação, e com a intenção de convencer Zambullo a fazê-lo, Asmodeu, cognominado Diabo Coxo, assim explicou suas ocupações e características: “faço casamentos ridículos, uno jarretas com pupilas, amos com criadas; e donzelas de dotes rafados com ternos amantes sem real. Eu trouxe ao mundo a devassidão, o luxo, os jogos de azar, a chymica. Também inventei as cavalladas, a dança, a música, a comédia, e todas as modas de França.” Conferir Lesage. *O Diabo Coxo*. Paris: Typographi de Beaulé e Jubin, 1838, pág. 06. Tradução para o português de José da Fonseca.

aqui em desenhos bizarros, acolá em frases gordas de atencioso epigrama e de comedida ironia.

Se continuar assim não é demais que lhe auguremos o melhor sucesso: a sociedade não se magoa com a risada prazenteira dos espíritos que se divertem em fazer-lhe carantonhas à apregoadá sisudez por traz da cortina transparente de gracejo, ao passo que contrae-se com as lamurias pragas dos balofos moralistas que só lhe procuram as úlceras para mais as profundarem (sic).

Seja bem vindo o novo sectário do ridendo castigat mores, a estima pública o acaricie, como nós de todo o coração o fazemos.”¹⁷

O comentário do Correio Paulistano é bastante simpático à nova folha. Ao compará-la à Semana Illustrada, que já fazia sucesso na Corte havia 4 anos, mais do que apresentar o jornal, faz do novo semanário um correlato do semanário da Corte, uma espécie de índice da novidade, do moderno. Chama a atenção que descreve a folha de maneira um tanto diferente do que o próprio jornal o faz, ou seja, procura fazer crer a seus leitores que se tratava de uma folha destinada apenas a fazer rir. Produziria a “risada prazenteira”, que diverte sem atacar, sem atingir. Afasta a folha de qualquer intenção política portanto. O elogio do Correio Paulistano buscava fazer com que o novo jornal fosse aceito. A idéia de haver o riso bom e o mau, o construtivo e o destrutivo, organiza parte do modo como aquelas folhas eram entendidas. A idéia de existir tipos distintos de riso chama a atenção, pois estava relacionada à noção de verdade e imparcialidade associada aos jornais de caricatura. O bom riso, aquele que o cronista do Correio Paulistano afirmava caracterizar a publicação que se anunciava, não ofenderia por não injuriar, não atacaria a honra, não mentiria, em suma. Seu valor estaria justamente nessa virtude, o que faria com que todos pudessem ler sem medo a nova folha.

O elogio do Correio Paulistano guarda semelhança com o argumento com o qual a folha se apresentou. Defendia um conceito de riso fundado em um princípio de verdade. Ao fazê-lo, reiterava estes como valores que deveriam nortear a prática da imprensa e alinhava os dois jornais. É assim um indício de que as duas folhas defendiam posições comuns, o que se torna ainda mais evidente na nota publicada no folhetim de domingo, dia 07:

“Muito de acordo com a opinião madura da minha velha de que há pouco te falei, leitora, creio agora na próxima vinda do Anti-Cristo, a este mundo o melhor de todos quando a pena de folhetinista valeu mais do que a sovela do sapateiro ou o coronel do Marquês que nunca usou sovela.

Já ai chegou a oito dias o seu predecessor – o Diabo Coxo.

A primeira vez confesso que tive medo ao tal sujeito, mas foi coisa de passagem.

17 “Noticiário” in: Correio Paulistano, 07/out/1864, pág. 02.

*É um diabinho agradável aquele, um diabinho manso; conversa, ri, satiriza,
 morde os defeitos à gente sem entretanto, queimar.
 Quem diz lá que o diabo é mau não sabe o que diz, esse tal nunca o tratou de
 perto.
 Vá, veja-o e me diga depois.*

* * *

*N'outra voz. O Diabo Coxo aparece em forma de jornal e promete não cair
 (pelo seu primeiro número) na encharcada vereda do pasquim.
 Ainda bem, já é um progresso para nossa terra possuir uma folha do gosto da
Semana Ilustrada, uma folha dedicada à caricatura, ao gracejo, mas o gracejo
 digno e comedido.
 'Sátiras prestam, sátiras são boas
 Quando nelas calúnia o fel não verte.'
 Disse Bocage no princípio deste século, profetizando a desmoralização dos artigos
 de fundo, que haviam de vir quase juntos com ele à terra.
 (...)”¹⁸*

O folhetinista reproduz, com uma pitada de ironia, parte do artigo programa da folha. Compartilha o medo do demônio que o “moço” do semanário expressou, que logo se dissipa. Ao fazê-lo, no entanto, reproduz uma vez mais a idéia de riso bom expressa na citação anterior. E vai um pouco além. Essa característica significava um índice de progresso, de civilidade. O fato de passar a haver um jornal como aquele na capital da província era um sinal positivo dos tempos. Os princípios sobre os quais se fundara traduziam essa civilidade. Assim, associar o jornal a tais idéias era parte do discurso legitimador da folha.

Há ainda na passagem um conceito de caricatura: é a arte da imitação. Essa forma de concepção fundamenta o riso que produz coisas boas, o riso pregado por Bocage. Imitar é diferente de injuriar. Imitar é diferente de inventar. É uma forma leve e divertida de apresentar os defeitos reais sem ofender. É diferente de caluniar, não é traição. Portanto, a caricatura, assim concebida, serve para apresentar defeitos, serve para criticar, não é apenas uma forma de tornar a vida mais alegre. Mas é uma crítica verdadeira, dado que fundada na imitação¹⁹.

18 Silvío-Silvia, “Conversas à Vapor” in: *Correio Paulistano*, 09/out/1864, pág. 01.

19 Para Aristóteles, uma das origens da poesia é a imitação. Apresenta esta idéia na *Poética*, na parte em que desenvolve o argumento para explicar a diferença entre a Tragédia e a Comédia. A diferença reside, para o filósofo, no objeto de imitação: a Comédia seria caracterizada pela imitação de acontecimentos e pessoas inferiores e ignóbeis que tivessem uma expressão ridícula, ao passo que a Tragédia mostraria os grandes homens e acontecimentos. Assim, por meios opostos, ambos teriam a intenção moral de definir virtudes e vícios, o que deveria ser seguido, ser exemplo e o que tinha de ser criticado, questionado. Conferir Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

A identidade de Agostini com a folha passaria então necessariamente por estes princípios que deveriam ser aplicados à sociedade brasileira da época. A afirmação de tais premissas, por sua vez, parecem próximas daquelas que teria vivenciado na França, quando lá morou e teve as primeiras lições de artes plásticas, e possivelmente também aprendeu a técnica da litografia. Não há maiores informações sobre o período em que viveu na capital francesa. Lá esteve entre o final da década de 1840 até os últimos anos de 1850. Os autores que o influenciaram, bem como sua formação em artes plásticas não foram objeto de estudo de fôlego. Assim sendo, para tentar entender os princípios e ideais que trouxe consigo é preciso observar como ele vai interagir com o contexto que se descortinava no começo da sua vida no Brasil: a guerra do Paraguai. Este foi o principal tema do semanário e servia como uma luva para desenvolver seu programa.

- 3 -

CENAS LIBERAIS

A correspondência oficial das autoridades da província a respeito das medidas necessárias para cooperar com o esforço da guerra ajuda a entender do que tratavam as imagens produzidas por Agostini no Diabo Coxo:

“Novos e talvez mais prontos sacrifícios exige o sentimento de dignidade nacional no momento supremo, em que a bravura dos nossos soldados estaca diante das trincheiras paraguaias.

(...)

Cumpra pois que V. Ex. em execução às terminantes ordens recebidas, levante nesse distrito o maior número de praças que lhe for possível, procedendo, desde logo que esta receber, um recrutamento rigoroso em todos quantos, robustos e fortes, não tiverem as isenções legais, e sem distinções de cores políticas, nem ódios pessoais, que jamais devem desvairam (sic) o espírito da autoridade e amesquinhar assim uma causa eminentemente nacional; comunicando outrossim à esta Repartição quaisquer dificuldades que encontrar na execução de tão terminantes ordens para serem, pelos meios possíveis, removidos.

Finalmente o Governo, tanto geral como provincial, exigem que V. Ex informe quais as pessoas que mais se distinguirem à coadjuvar-lhe no nobre empenho que lhe impõe, assim também aqueles que, por discursos, sugestões e atos, puserem embaraço à pronta e fiel execução de tão urgentes providências, a fim de serem devidamente apreciados os serviços dos primeiros e proceder-se contra os demais conforme os casos e circunstâncias o exigirem.”²⁰

20 Circular no. 3510, Secretaria de Polícia de São Paulo, 12/nov/1866. AESP, “Polícia”, Co 2512.

A julgar por esta e outras circulares distribuídas durante os anos da guerra, o clima político e social na Província de São Paulo não era dos melhores. Passado o primeiro momento da guerra, apontado pela historiografia como um instante em que grande contingente de voluntários se apresentou para servir no Paraguai, quando se acreditava que os conflitos teriam curta duração, as dificuldades apresentadas aliada à incerteza com relação à duração e mesmo o sucesso das operações no Paraguai aumentaram a necessidade de reforços para a região do Prata. Isso fez com que desde o Chefe de Polícia, passando pelos delegados e inspetores de quartelão de cada município se empenhassem em seguir as ordens que chegavam da Corte e eram repassadas, com um claro tom de ameaça, pelo Presidente da Província. Eram inúmeros os entraves com que as autoridades se deparavam. Sem o empenho dos “cidadãos mais considerados” de cada localidade, as ordens emitidas pelos ministros podiam jamais chegar a ser cumpridas. Era preciso, como recomendava a circular, a adoção de critérios os mais objetivos no recrutamento, não deixando que diferenças políticas e pessoais interferissem na escolha. O significado de tal objetividade, no entanto, era bem específico: tratava-se de um discurso patriótico com o objetivo de unir os brasileiros no empenho para limpar a honra nacional ultrajada. Mas a circular sugere que as autoridades locais estavam se valendo da situação de modo a conseguir demandas pessoais: era grande a distância entre a retórica das circulares e a prática. A quase ausência de uma estrutura estatal fazia com que as dificuldades internas fossem um inimigo tão ou até mais temível do que o próprio Solano Lopes.

Mas não era somente da boa vontade dos detentores do poder local que dependia o governo imperial. O medo de servir era uma dificuldade igualmente grande. Como os escravos somente poderiam ir para a guerra com o consentimento de seus senhores, restava às autoridades imperiais recorrer à prerrogativa constitucional do recrutamento forçado. O governo imperial valeu-se ainda de outros recursos. O decreto no. 3371, de 07 de janeiro de 1865, criou o corpo dos Voluntários da Pátria, cujos resultados foram muito aquém das necessidades de homens e teve sua eficácia circunscrita ao início da guerra. Assim, a falta de praças tornou-se um problema crônico das forças aliadas no decorrer dos conflitos. O governo mandou ainda, por meio do decreto no. 3383, de 21 de janeiro de 1865, cerca de quatorze mil guardas nacionais para o *front*, numa medida que causou muita polêmica²¹. Ainda mais delicada foi a decisão tomada em fins de 1866: após tenso debate no Conselho de Estado, o governo imperial determinou, sem ter havido consenso, comprar e alforriar escravos para servir na guerra²².

21 Sobre o recrutamento forçado para a guerra do Paraguai ver Vitor Izecksohn. “Resistência ao recrutamento forçado para o Exército durante as guerras Civil e do Paraguai. Brasil e Estados Unidos na década de 1860” in: *Estudos Históricos*, no. 27, Rio de Janeiro, 2001.

22 Sobre o recrutamento de escravos para a guerra, o debate em torno da questão e suas conseqüências no mercado de escravos no Brasil, ver

Esse conjunto de medidas, tomadas em diferentes momentos, faziam parte de um esforço para resolver um problema que crescia a cada ano da guerra. A partir dele, o tema da cidadania, da relação entre Estado e sociedade e a questão da escravidão se tornavam pautas delicadas. É nesse debate que se inserem os desenhos de Angelo Agostini a respeito da província de São Paulo.

A correspondência das autoridades policiais da província de São Paulo, em resposta a circulares como a citada acima, revela muitos problemas que as autoridades tinham que driblar:

“A este acompanha os recrutas seguintes: João Moreira de Oliveira muito nas circunstâncias, não obstante declarar ter um dedo da mão esquerda esquecido (sic) e o peito quebrado, em virtude do que mandei examinar, e junto V Ex. achará o atestado do Dr. [ilegível], pessoa competente tanto pela sua perícia, inteligência, como pela [ilegível] honradez que o caracteriza; Cristino Moreira da Silva, que nada pode alegar que legalmente lhe sirva de isenção; José Procópio Gomes dos Santos, que também queixou-se de doença, única circunstância que a ser verdade o poderia isentar do serviço militar, por cujo motivo mandei igualmente examinar e pelo atestado junto verá V. Ex. que nada sofre, e por consequência sem nenhuma isenção.”²³

A carta, enviada ao Chefe de Polícia da província, o Dr. Daniel Acioli de Azevedo, pelo delegado de Taubaté, busca mostrar que os recrutas que enviou estavam “nas circunstâncias” de servir, remetendo inclusive laudo de um médico atestando a “saúde” de dois dos recrutados. É um indício que merece atenção. A ausência de outras isenções legais possíveis, como ser casado, ter filhos ou ser viúvo com filhos, fez da alegação de doenças argumento largamente utilizado. Depois de capturados, restava a João Moreira de Oliveira e José Procópio Gomes dos Santos tentar convencer as autoridades de que não estavam com saúde para o serviço da guerra. Parece razoável imaginar que, além de não terem vontade, não tinham muita condição de servir, dado o excessivo cuidado do delegado em afirmar a condição física dos recrutas. O que interessava ao delegado era cumprir as ordens enviando o maior número possível de homens, mesmo que estes não cumprissem os requisitos mínimos para se tornarem bons soldados.

A alegação de doença era apenas um dos argumentos mobilizados pelos recrutados. Após ser capturado, era preciso apresentar as garantias de que o prisioneiro cumpria as demais exigências legais. O primeiro recurso de um recruta devia ser recorrer ao seu padrinho, a sua rede de proteção, caso houvesse. Em seguida cabia o argumento legal, aparentemente mais fácil de ser contornado pelas autoridades locais:

Hendrik Kraay. “Escravidão, cidadania e serviço militar na mobilização brasileira para a guerra do Paraguai” in: *Estudos Afro-asiáticos*, no. 33, setembro de 1998, pp. 118-149.

23 Carta do delegado de Taubaté ao Chefe de Polícia da Província. São Paulo, 14/dez/1866. AESP, “Polícia” Co 2512.

“Com este serão entregues a V. Ex. os recrutas seguintes: 1º. João Leite Miranda que não obstante ser casado está muito e muito nas condições exigidas pela lei, não só porque não vive com a mulher e não lhe presta auxílio algum, como porque é moço forte e robusto e muito vadio, sem ocupação útil e até dado à valentão; 2º. Inocêncio Francisco de Oliveira que não tem coisa alguma a alegar em seu favor e pela presença do mesmo V. Ex. verificará; 3º. Felipe da Costa, recrutado pelo sub-delegado do [ilegível], é africano livre e eu suponho não estar nas condições por esse motivo, mas consultando ao Dr. Juiz de Direito desta, ele me disse não obstante esse motivo que o remetesse, quanto ao mais está muito no caso, no entanto a respeito V. Ex. fará o que for de justiça; 4º. João Lopes de Oliveira (vulgo João Lipo) está exatamente na mesma condição do primeiro, portanto rogo a V. Ex. que não atenda a algumas queixas que o mesmo apresentou no interrogatório que junto remeto, com os dos outros, porque são inexatas. Fico na diligência e providenciando por todos os meios possíveis e até empregando dinheiro para o fim de obter quanto antes mais alguns recrutas e voluntários e por conseguinte espero que V. Ex. solícito e patriótico como se tem mostrado me coadjuvará em tudo que depender da repartição de que V. Ex. é muito digno chefe.”²⁴

A ênfase na condição para servir de João Leite Miranda chama a atenção. Apesar de legalmente impedido de servir, por ser casado, o delegado faz questão de mostrar e exaltar as vantagens do recrutado. Mesmo sendo casado, era homem forte, robusto e saudável, podendo vir a ser um bom soldado. O argumento central era a alegação de ele ser “vadio” e “valentão”, o que invalidava o fato de ele ser casado, tornando-o desse modo um recruta perfeito: além de um possível bom soldado, seria um vadio a menos na cidade. A idéia do recrutamento como forma de controle social era uma das principais alegações das autoridades para escapar dos critérios legais e cumprir as determinações do governo imperial. João Leite Miranda provavelmente não tinha a quem recorrer, o que o tornava alvo fácil das autoridades, desde que fosse capturado.

O caso de Felipe da Costa é ainda mais curioso. Trata-se de um africano livre, que do ponto de vista legal não era escravo nem homem livre, e estava sob a tutela do Estado. O governo imperial lançara, em 06 de novembro daquele ano, um decreto que previa a “alforria” desses negros trazidos ilegalmente para o Brasil após a proibição do tráfico e interceptados pelas autoridades para servir no Paraguai. Mas, a julgar pela carta do delegado de Taubaté, ou bem a notícia ainda não alcançara aquela cidade, ou havia dúvidas a respeito do procedimento a ser tomado. Por isso o delegado faz um esforço para justificar o envio, buscando respaldo legal na opinião de um Juiz de Direito. Sua condição de africano livre era particularmente delicada. Por essa razão, foi-lhe recomendado que enviasse o dito africano livre, transferindo a responsabilidade de fazer “justiça” ao Chefe de Polícia. A documentação não informa o destino de Felipe da Costa.

24 Carta do delegado de Taubaté ao Chefe de Polícia da Província. São Paulo 11/dez/1866. AESP, “Polícia”, Co 2512.

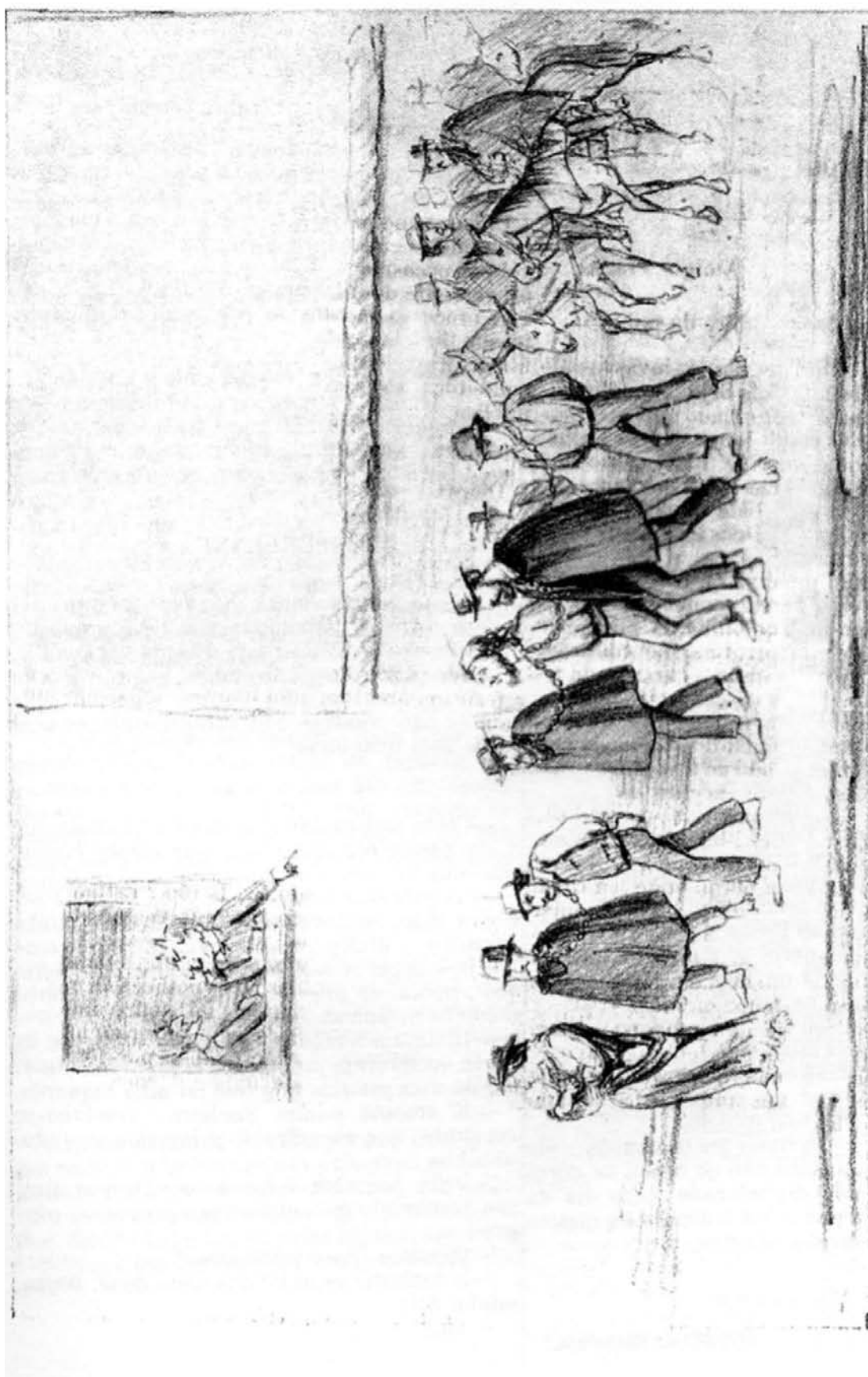
João Lipo devia ser um homem astuto, razão pela qual o delegado alertou o Chefe de Polícia. Os argumentos de que se valeu provavelmente eram fortes, por isso mesmo não deveriam ser ouvidos. O delegado não pede, mas roga para que não fosse levado em consideração o depoimento do recrutado. Ele deve ter apresentado isenção irreprochável para si próprio e quem sabe para outros recrutados, comprometendo desse modo a lista enviada pelo delegado de Taubaté. O procedimento adotado para o envio de recrutas fica claro em cartas como esta. Depois de capturados, eram submetidos a interrogatório para se confirmar a condição legal para o serviço militar. Quando necessário, era feito exame com um médico para atestar a boa saúde do recrutado. Havia, para ambos os lados, uma margem de manobra bastante elástica para se atestar a condição para servir desses homens. O que vinha previsto como condição no texto da lei, condições que estabeleciam antes uma ordem de prioridades de modo que, no limite, quase todos eram obrigados a servir²⁵, podia ser manipulado pelas autoridades. De modo semelhante, muitos dos capturados deviam conseguir se safar, a julgar pelas súplicas e o cuidado que os delegados tinham em apresentar as condições para servir dos homens que enviavam. Era travada uma disputa de interesses em torno da questão da isenção, fazendo com que as autoridades lançassem mão de argumentos relativos à índole e comportamento dos recrutados para anular possíveis dispensas, ou mesmo jogavam com aspectos nebulosos da lei, como no caso do africano livre Felipe da Costa.

No contexto da guerra do Paraguai o recrutamento forçado, um dos instrumentos de controle social no império do Brasil²⁶, passava a ser uma necessidade cuja urgência fazia com que o perfil usual dos recrutados tivesse que ser alargado. Não somente os considerados vadios, bêbados e valentões eram alvo do recrutamento, mas também homens que, na lógica social do período, ocupavam um lugar mais elevado na hierarquia social poderiam ser capturados e levados para servir no Paraguai. O recrutamento forçado, um dos maiores temores de grande parcela da população livre e pobre do Brasil imperial, não alcançava uma parcela da população, que no entanto via-se ameaçada ante as dificuldades apresentadas pela guerra do Paraguai.

A guerra movimentou de forma intensa a vida dos habitantes da Província de São Paulo, sendo um tema que interessava a todos. Aquele era um excelente momento para pôr em questão não somente os acontecimentos e conseqüências da guerra, mas também a própria sociedade brasileira:

25 As mulheres e os escravos não podiam ser recrutados. Entre os homens livres, a preferência recaía nos solteiros, depois nos casados sem filhos, casados com filhos e finalmente viúvos com filhos.

26 Sobre o recrutamento forçado como forma de controle de homens livres pobres ver Peter Beattie. "The tribute of blood – army, race and nation in Brazil – 1864 –1945". Duke University Press: Durham e London, 2001.



SCENAS LIBERAES.

Entrada de recrutados na capital. Que escandalo !....

De uma janela o personagem “Diabo Coxo” aponta e comenta com seu inseparável companheiro Sr. Thomaz a chegada de um grupo de recrutas à capital. O sentido destes narradores se revela na cena. Tem a função de apontar defeitos daquela sociedade. O espetáculo dos recrutas entrando na cidade revelaria a verdadeira face daquele mundo escravista. Os narradores, assim, são uma espécie de filtro moral, que revelam em cenas cotidianas um sentido profundo. A postura que apresentam, a aparente passividade dos personagens narradores, que ostentam um sorriso brejeiro e observam a cena tranqüilamente, contrasta com o resto da imagem e com a legenda. Apesar de classificar como um escândalo, a postura dos narradores indica que aquele devia ser um acontecimento corriqueiro. A cavalo, os recrutadores parecem calmos, em palestra aparentemente animada. Os prisioneiros, algemados pelo pescoço, vem a pé e descalços. Após a primeira longa jornada, iriam ser submetidos à aprovação das autoridades da província e em seguida encaminhados para a Corte, de onde finalmente seriam embarcados para o teatro das operações²⁷.

Este desenho, no entanto, sugere que tais pessoas não eram recrutas ideais e ainda que o recrutamento forçado fosse uma forma de conseguir homens, não o era necessariamente para conseguir soldados, o que comprometeria o sucesso das operação no Paraguai. O que chama mais atenção na cena montada por Agostini é, contudo, o fato de eles aparecerem acorrentados pelo pescoço. Não é por acaso que a imagem lembra os escravos fugidos após serem capturados. A associação entre recrutamento forçado e escravidão domina a imagem sem que sequer um negro apareça. Aliás, está é a sua força. Mostra uma inversão de papéis: homens livres sendo “escravizados” para a guerra. A imagem fica ainda mais forte se levarmos em consideração que, do outro lado, os escravos estavam protegidos do recrutamento, a mão do Estado não os alcançava, o que seria um tipo de contra-senso, ou contradição. A análise do contexto da guerra tinha direção precisa: expressar a idéia de que a escravidão dominava e contaminava as relações sociais daquela sociedade. Essa contaminação, naquele contexto, acontecia por ser o recrutamento uma prática abusiva do Estado, que em nome da guerra se arvorava o direito de escravizar homens livres. A ironia daquela “cena liberal” estava no fato de que o Estado se tornava agente de um outro tipo de escravização. O que era uma prática restrita ao domínio privado, nos anos da guerra se tornava prerrogativa do governo imperial, um tipo de intervenção considerada pela revista como ilegal e, o que era o mais importante, ilegítima.

27 Um dos mais graves problemas enfrentados pelas autoridades policiais era o transporte de praças para a guerra. A região dos conflitos era de difícil acesso, não havia rotas diretas até o teatro das operações, o que elevava sobremaneira os custos e acarretava em muitas perdas humanas, sobretudo por doença, antes que esses homens tivessem a chance de disparar um tiro. A esse respeito ver Vitor Izecksohn. “Resistência ao recrutamento para o Exército durante as guerras civil e do Paraguai. Brasil e Estados Unidos na década de 1860” in: *Estudos Históricos*, no. 27, Rio de Janeiro, 2001.

Nesta, como em outras cenas criadas por Agostini, a reação dos capturados não é tematizada. O que parece ser uma delicada e difícil negociação entre governo e recruta, negociação nem sempre vencida pelo governo, não é um elemento constitutivo das imagens. Ao contrário, tais sujeitos aparecem como vítimas indefesas da tirania de um Estado escravista. Há um contraste entre a imagem que ora analiso e a documentação de polícia. Nesta, as “vítimas” demonstram conhecimento das leis e astúcia em desenvolver estratégias para, a partir das brechas e falhas do texto legal, conseguir a sonhada isenção. O foco das imagens, desse modo, estava na ação do Estado e o significado de tal ação²⁸. O Estado pautava sua atuação pelas desigualdades sociais definidas constitucionalmente, que tinham por princípio moral “escravizar” homens e mulheres, adotando instrumentos distintos de acordo com a circunstância.

Finalmente, para completar a cena, vem logo na frente, sem algemas e embalando cuidadosamente uma criança no colo, uma mulher, também a pé e descalça. É uma figura destacada na imagem, que dá dramaticidade à cena. Ela, provavelmente, é esposa de um dos homens que a seguem. Verdade que não se pode olhar essa imagem como expressão da verdade sobre a prática do recrutamento, mas chama a atenção a semelhança com os argumentos e descrições das cartas dos delegados de polícia:

“Nesta data remeto a V. Ex. os 4 recrutas, constantes da lista que junto acompanha, pois é o que até agora tenho podido conseguir a custa de muitas diligências empregadas, porque acham-se todos tanto os designados, como os solteiros nas circunstâncias de serem recrutados, refugiados pelas matas desde a malfadada revista que o Comandante Superior havia de levar ao conhecimento de V. Ex., seu resultado; por isso tem se tornado ainda mais dificultoso tais diligências, por isso que nem guardas nacionais para este serviço se acham; mais fico continuando de comum acordo com o Comandante Superior nas diligências, que espero tirar mais algum resultado.

Dos recrutas que aí vai, vão três que são casados mais [ilegível] um deles servirão com suas mulheres, um deles já foi 15 anos que está apartado da mulher, o que tudo V. Ex. melhor se informará pelos interrogatórios que junto este acompanha (...)”²⁹

O delegado de Paraibuna, com sua escrita um tanto confusa, revela a dificuldade de conseguir homens nas condições ideais para o serviço da guerra. Aqueles se encaixariam nas prerrogativas legais, bem como nas exigências físicas, – homens livres solteiros e os designados da guarda nacional – estavam refugiados, sendo até mesmo difícil arranjar homens para auxiliar na caça de recrutas, em razão da “malfadada revista” do Comandante Superior, como elucida o delegado na sua carta. Para conseguir driblar

28 Para Hendrik Kraay, “A Guerra do Paraguai ilustra os limites da ação do estado nas sociedades escravocratas.” Esse limite era definido por uma linha que demarcava a sua ação e a autoridade dos senhores, linha esta que o autor afirma não foi ultrapassada. Conferir Hendrik Kraay. op.cit. pág. 137.

29 Carta do delegado de Paraibuna ao Chefe de Polícia da Província. São Paulo 06/dez/1866. AESP, “Polícia”, Co 2512.

essa dificuldade, estavam recrutando homens casados, que às vezes iam acompanhados de suas esposas para o *front*. A cena montada por Agostini, assim, não parece muito distante do que estava acontecendo na província de São Paulo. No entanto, mais do que revelar uma verdade, de “imitar” uma cena cotidiana naqueles tempos de guerra, a imagem confere um sentido para a prática do recrutamento. O principal elemento da cena que constrói é a mulher que segue na frente com seu filho no colo. Não somente porque não está algemada, mas porque no desenho é a única figura que se destaca. Sem a proteção do marido, não lhe restaria outra opção que não seguir com ele. Além do mais, era desejável para o governo imperial que mulheres seguissem para o local dos confrontos, podendo exercer uma série de funções em uma guerra caracterizada pela longa duração. Na figura, o destaque que recebe serve para dar o tom da crítica: o escândalo que caracteriza o espetáculo assistido de camarote pelo “Diabo Coxo” e seu Tomaz estava em grande medida associado à sua figura. Sem algemas, afinal ela não poderia ser legalmente recrutada, e sem a proteção do marido e do Estado, ela é um símbolo de uma perversa e violenta forma de intervenção do governo imperial na vida dos cidadãos livres do Império do Brasil.

* * *

Muitas das questões e problemas enfrentados pelas autoridades para conseguir homens e mulheres para servir na guerra são tematizados na imagem de Agostini, assumindo no entanto um significado bem distinto daquele que está na documentação oficial. De certa forma, imagens como a de Agostini buscavam dar sentido à prática do recrutamento forçado, associando a mesma a ilegalidade e violência. Isso, em resposta a um discurso nacionalista que organizava o discurso oficial. Na edição do Correio Paulistano do dia 09 de agosto de 1865, foi publicado um texto tratando juntamente dessa questão:

“Tem-se estendido por toda a província, tomando vulto no ânimo do povo, um boato que não se firma em sério fundamento, mas que vai espalhando um receio que pode ter conseqüências desagradáveis.

Estamos atravessando uma quadra melindrosa; de provações e incômodos é o tempo, mas as coisas não tocaram ainda o ponto do alarma.

A guerra pede soldados, hão de ir os que estão no caso de pegar em armas, porém o povo em massa não há de sair para combater um inimigo forte sim, mas de nenhum modo invencível.

Não se trata ainda de suspensão de garantias, não se há de curar disso de certo, enquanto os últimos recursos de que podemos dispor não baquearem aniquilados por uma catástrofe que nenhum indício pressagia e com o qual é até desatino contar-se.

O que se diz é que as forças que estão em campanha não bastam; o que se está a apregoar desde muito é que as filas de nossos batalhões pedem reforços numerosos

e com os quais se possam colocar em pé de infundir respeito. Espera-se que os Brasileiros não se hão de poupar a todos os sacrifícios que a pátria pede em troca do desagravo de seus brios, dos brios de todos os seus filhos. Há exageração, entretanto, no que se diz a respeito dos meios de que os poderes do Estado vão lançar mão para acudir às precisões da atual luta em que nos vemos empenhados. A guarda nacional há de destacar inevitavelmente e assim é necessário. Isso, porém, não quer dizer que hão de ser chamados corpos inteiros, não: os batalhões de cada localidade fornecerão contingentes para a formação de corpos que marchem para o teatro da guerra. Esses contingentes serão tirados, consoante as determinações da lei, por meio de conselhos designadores. Abrir-se-há o recrutamento pela província. Não serão recrutados os que tiverem isenções legais, os que possam opor à designação motivos justos que os ponham a salvo de assentar praça. O governo não quer lançar os meios extremos. O governo quer o que todos nós queremos; o pronto restabelecimento do nosso pundonor ofendido. Trata-se de uma coisa séria: vai nisso o nosso orgulho de nação e de povo, que preza os foros de civilizado e livre.

“(…)”³⁰

O texto saiu poucos meses antes da figura de Agostini analisada acima e certamente foi encomendado pelo governo ao diário que tinha contrato para dar publicidade à sua correspondência oficial. Portanto, não somente pode-se, mas deve-se ler este editorial como sendo o discurso oficial do governo da província. A razão de ser do texto é tentar frear um temor que parecia estar generalizado: o de que as garantias individuais seriam suspensas. Mas os temores não se limitavam ao medo do recrutamento forçado. Também diziam respeito à segurança da sociedade, no sentido de que a guarda nacional não seria extinta por completo. Da mesma forma, o respeito à lei é afirmado como um princípio inviolável, a despeito de haver o cuidado explícito de afirmar que “ainda” não seriam tomadas medidas extremas, o que sugere que, em pouco tempo, se a população não colaborasse, elas se fariam necessárias. Finalmente, há uma tentativa de exaltar os ânimos para angariar mais voluntários dispostos a defender a honra, os brios nacionais maculados, de modo a manter a soberania de um país que afirmava ser civilizado e livre.

Travava-se na imprensa uma verdadeira disputa a respeito do que era a nação brasileira. Honra nacional, civilização, liberdade estavam na pauta do debate político provocado pela guerra do Paraguai. A desconfiança da população em relação ao governo fica clara no texto publicado no Correio Paulistano, que mereceu comentário na primeira página da edição do Diabo Coxo de 12 de agosto de 1865:

30 Correio Paulistano, 09/ago/1865.

DIABO COXO

Acceptam-se artigos e desenhos que poderão ser deixados em carta nesta typographia. Não se restituem artigos e desenhos.

SÃO PAULO

Assigna-se n'esta typographia a 5\$000 por 12 numeros para a capital; e 6\$000 para fóra. Numero avulso 500.

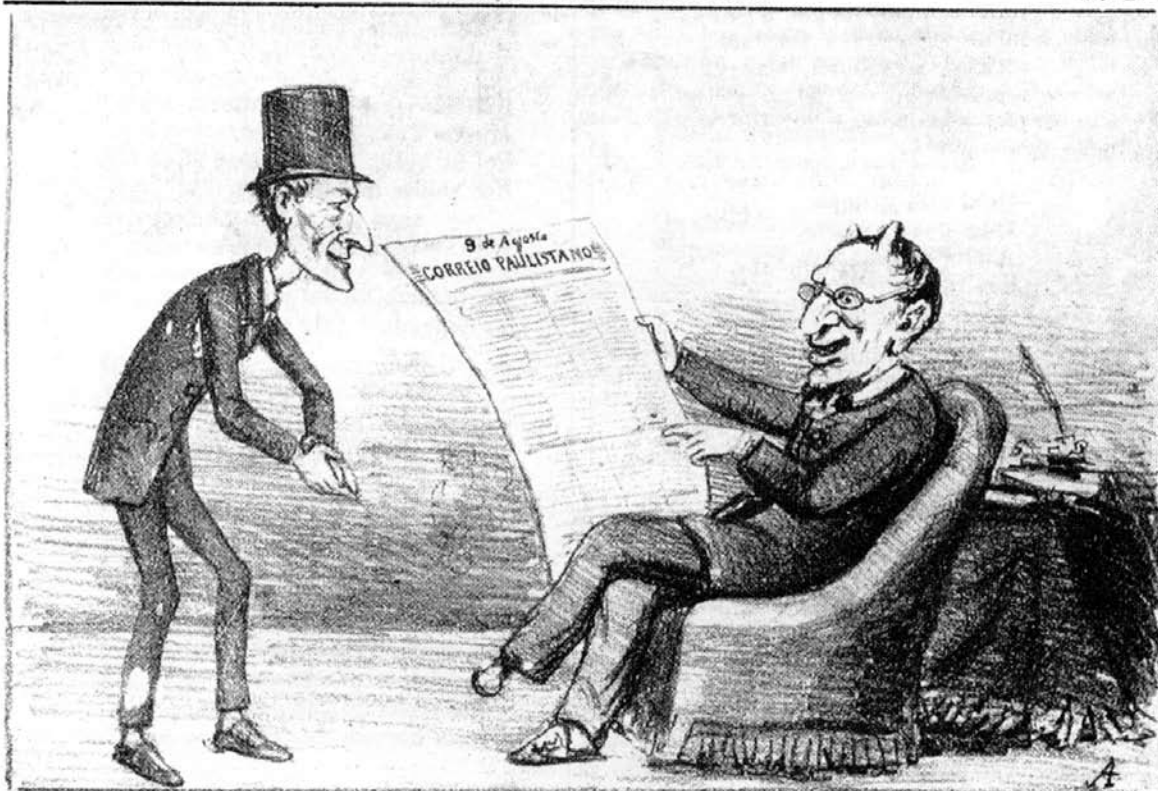
12 DE AGOSTO



SERIE II.

JORNAL DOMINGUEIRO

N. 4.



—Então o que diz o *Correio Paulistano*, illustrissimo senhor?

—Diz ao publico de S. Paulo, que não creia em boatos falsos; que socegue; que a patria precisa de soldados e muitos, para debellar o inimigo, porém o povo em massa não hade partir porque não é preciso: repete-lhe que esteja tranquillo, que socegue, etc. etc.

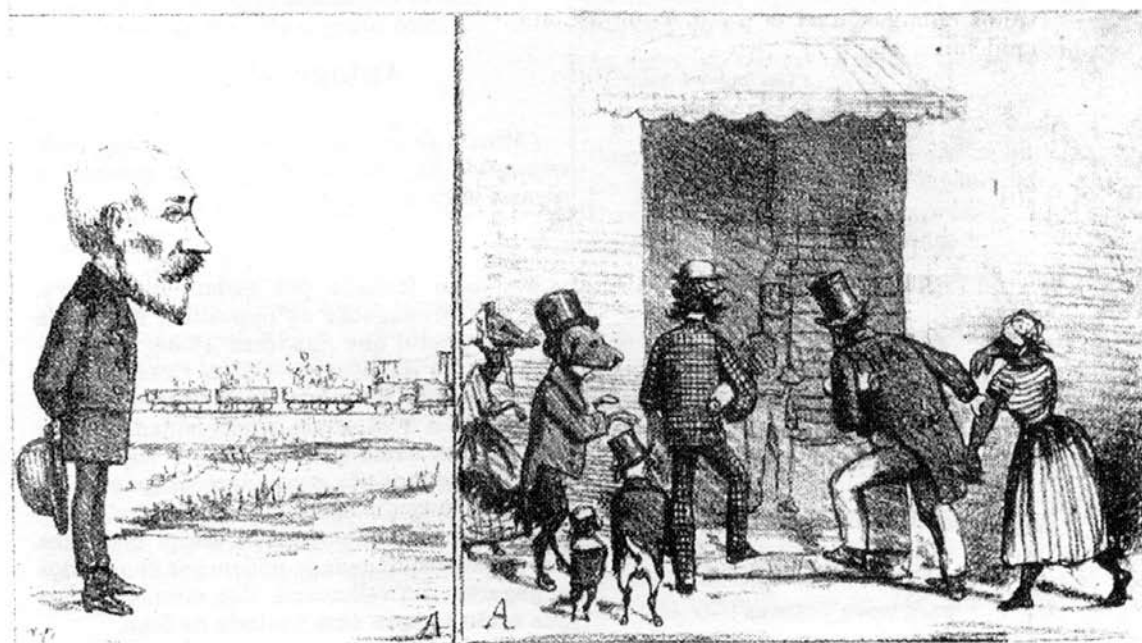
— Ora é boa recommendação! socegados estamos nós ha muito tempo!

Mais uma vez os narradores do semanário aparecem para comentar, com ironia, os acontecimentos da guerra. O sentido do comentário do Dr. Thomaz ao resumo que seu mestre lhe apresenta do editorial do jornal inverte sua intenção. A recomendação expressa no diário de que “o povo não há de partir em massa”, que visaria sossegar a população e estimular seu patriotismo, ganha novo sentido. A pátria estaria “sossegada”, parada, inerte frente à situação. Faz uma crítica jocosa ao andamento das operações, à falta de uma ação e mesmo de uma estrutura eficaz para defender a pátria. Por essa razão, por esse “sossego”, a população estaria temerosa, pois seria obrigada, mesmo contra sua vontade, a resolver o problema. A julgar pela documentação da polícia da província, ela vinha, desde o início dos combates no Paraguai enfrentando dificuldades para conseguir mais reforços para a guerra, de tal forma que a ironia do desenho de Agostini devia ser evidente para os leitores da revista.

A necessidade de acabar com “boatos” estava relacionada à maneira pela qual eram conseguidos reforços para as tropas. A busca incessante de voluntários e recrutas gerava situações inusitadas:



Caça de patriotas para voluntarios involuntarios.



O constructor de voluntarios Santistas.

Um estrangeiro que se vai ao palacio representar contra os canicidios illegaes, acompanhado dos seus cães de raça. E o sr. R. M. que tambem vai pedir providencias, contra a influencia das bolas sobre o destino das familias.

A cena da parte de cima da página, que mostra a captura de “voluntários”, além de permitir o trocadilho da legenda, quer polemizar com o esforço do governo em acabar com o boato de que as garantias individuais seriam suspensas. Se pode ser lida como verossímil, não deve ser entendida como expressão da verdade. Mais do que divertir os leitores, o desenho possivelmente acirrava os ânimos e alimentava o boato e, desse modo, o clima de incerteza e medo que pairava na província de São Paulo. A sugestão que faz é a de que haveria um número razoável de “involuntários da pátria”, de sujeitos contabilizados como voluntários mas que seriam na prática recrutas. A distinção entre esses tipos de praça seria, então, bastante tênue o que torna as já pouco confiáveis estatísticas da guerra ainda mais imprecisas. Alterar as estatísticas seria uma maneira de estimular o patriotismo, ao mesmo tempo uma forma de dissimular a violência do recrutamento. Mais uma vez, o Estado estaria indo além das suas atribuições, razão pela qual era motivo de sátiras. A imprecisão em torno do termo “voluntário”, apontada no desenho de Agostini, ajuda a entender parte da imagem que inicia este capítulo. A ambigüidade do termo certamente informa a designação que Agostini utilizou para aquele ex-escravo. Sugere que suas glórias, e o orgulho que ostentava ao regressar do Paraguai e se espantar com a cena da mãe sendo açoitada no tronco eram um tipo de ironia organizada pela idéia de que aquele “voluntário” pouco verossímil não tinha lugar naquele mundo escravista.

Na estampa citada acima, a questão tinha outro significado. Era uma forma de denúncia, reforça a idéia de que as garantias individuais, que o texto publicado no Correio Paulistano afirma estarem garantidas, o que faria do Brasil um país “livre e civilizado”, podiam já estar sendo violadas:

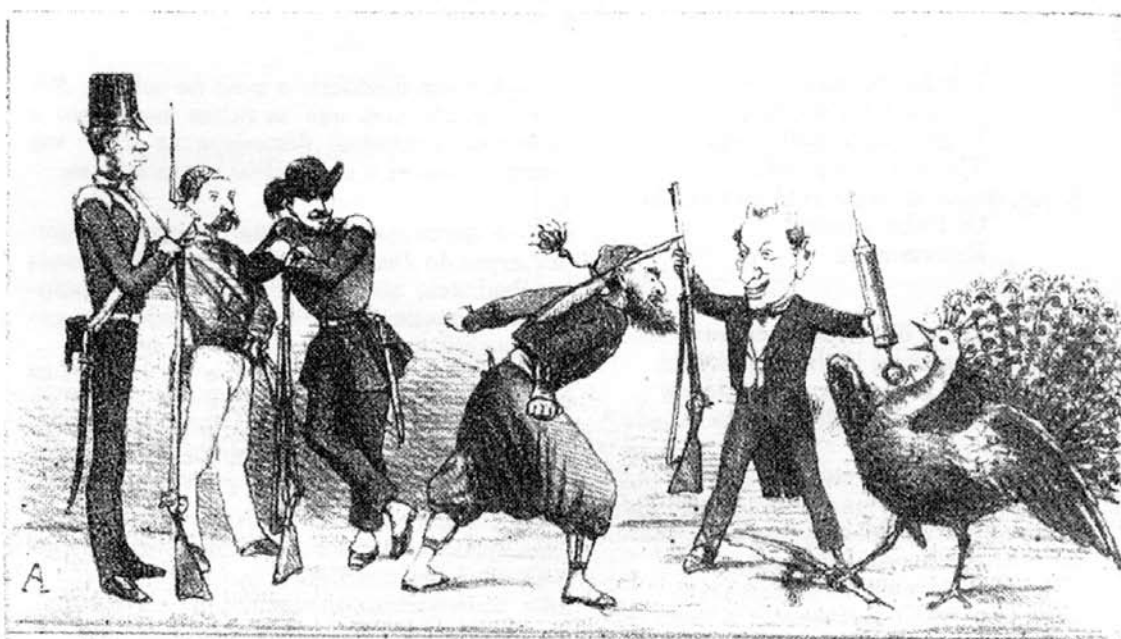
“Com este será entregue a V. Ex. o Voluntário Desertor deste município João Ferrar d’Oliveira cujos sinais constam da guia que o acompanha, o qual foi [ilegível] por este juízo e no auto de perguntas declarou ser desertor de Voluntário da Pátria.”³¹

O texto é um pouco posterior à polêmica do Correio Paulistano. Chama a atenção a denominação “Voluntário Desertor”. Confrontada com a imagem dos “voluntários *involuntários*”, faz pensar que podia haver um tipo de voluntário que se alistou sem muita vontade de defender a honra da pátria. Ou ainda, pode ser um voluntário arrependido. Nesse caso, parece que o caminho não tinha volta. É difícil descobrir o sentido exato da denominação e qual era o caso de João Ferrar d’Oliveira. Contudo, sua história ajuda a pensar que o desenho de Agostini, ainda que deva ser analisado como um exagero, uma caricatura, não era completa invenção, tampouco apenas um

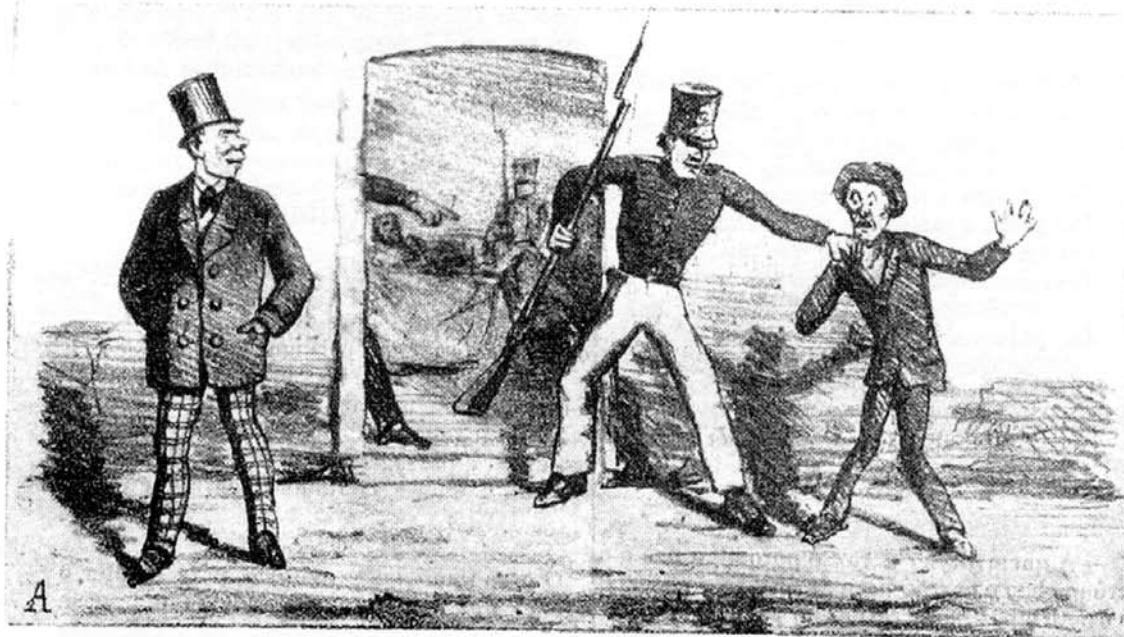
31 Carta do delegado de Taubaté ao Chefe de Polícia da Província, 03/dez/1866. AESP, “Polícia”, Co 2512.

feliz trocadilho. Seja como for, os desenhos apresentados até aqui, lidos junto com os documentos da polícia, ajudam a entender um pouco mais o clima que vivia a província de São Paulo nos primeiros anos da Guerra do Paraguai. Via de regra, parecia haver um esforço concentrado para conseguir novos soldados e um esforço igualmente grande dos possíveis soldados para não servir.

Os desenhos de o Diabo Coxo comentam também o critério de seleção daqueles que iriam servir na guerra.



Cada qual em seu lugar. — Deixem as pennas e pegue cada um no seu instrumento.



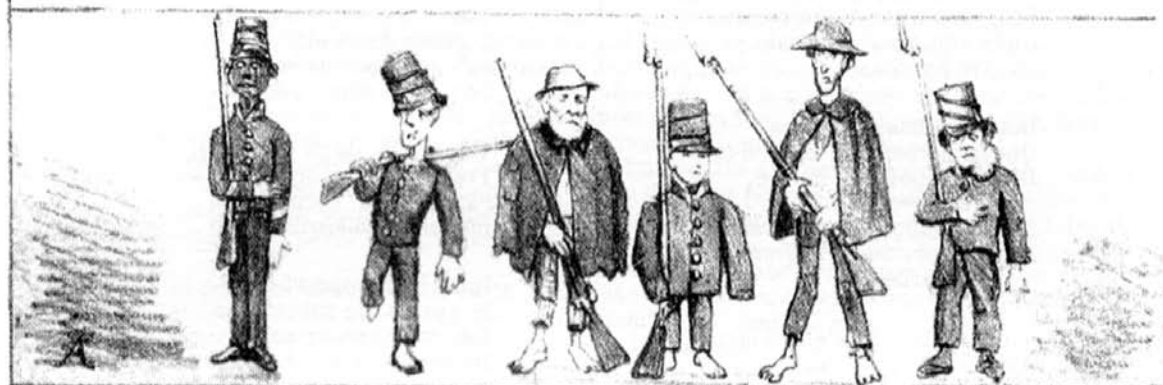
—Marche para o quartel. sr. malandro.
—„Pelo amor de Deos, sr.; leve antes aquelle surrão de saude, que mofa do governo e da lei.
—Aquelle foi declarado incapaz de servir e v. mc. não.

O que chama a atenção na parte de baixo da estampa é a desproporção entre o homem declarado “incapaz de servir”, do guarda nacional e do “malandro” que está sendo requisitado. Ambos parecem ter mais condição de servir na guerra e ambos ostentam um indisfarçado sorriso. A denúncia do homem pequeno, fraco e franzino é respondida de imediato: “aquele foi declarado incapaz de servir”. A crítica que é feita tem muitos sentidos. Um primeiro e mais evidente se refere às redes de proteção em ação na província. Mesmo aparentando estar em condições ótimas para se juntar às tropas no Paraguai, o homem com cartola devia ser alguém importante, ou ter a proteção de alguém importante, o que o tornava imediatamente “incapaz de servir”. De modo semelhante, o guarda nacional parece no desenho estar protegido, sendo o recrutamento a forma como essa “proteção” era garantida. Finalmente, o elemento mais significativo do diálogo, que explica o sentido que era conferido ao debate em torno do recrutamento forçado é revelado na fala do “malandro”. O homem “cheio de saúde” “mofa do governo e da lei”. Este desenho expressa claramente a idéia de que o Estado, por sua vez, agia de modo ilegal para não confrontar os poderes locais. Como aparece mais de uma vez nas cartas das autoridades da província aqui analisadas, a estratégia seria atribuir qualidade de “malandro”, ou “vadio” a cidadãos desprotegidos. A tensão entre o poder local e a prerrogativa do Estado de intervir na vida das pessoas aparece com força. No caso específico, aparece como uma crítica aos princípios que regiam a lógica do recrutamento. A escravidão, como já foi discutido anteriormente, era na opinião dos redatores da revista o elemento central das desigualdades daquela sociedade. Era a base sobre a qual os poderes locais se constituíam. Desse modo, o limite da ação do Estado, no caso particular da guerra do Paraguai, ia além da impossibilidade de recrutar escravos. Os mecanismos de proteção, na versão da revista, estavam girando com força, impedindo que muitos fossem para a guerra, como quer denunciar a imagem. Segundo o desenho, não eram critérios de qualidade que regiam a escolha dos recrutas; seguiam para a frente de batalha aqueles que não tinham uma proteção forte. E parece que, neste caso, ou bem o Estado era conivente, ou bem não tinha poder para alterar a situação.

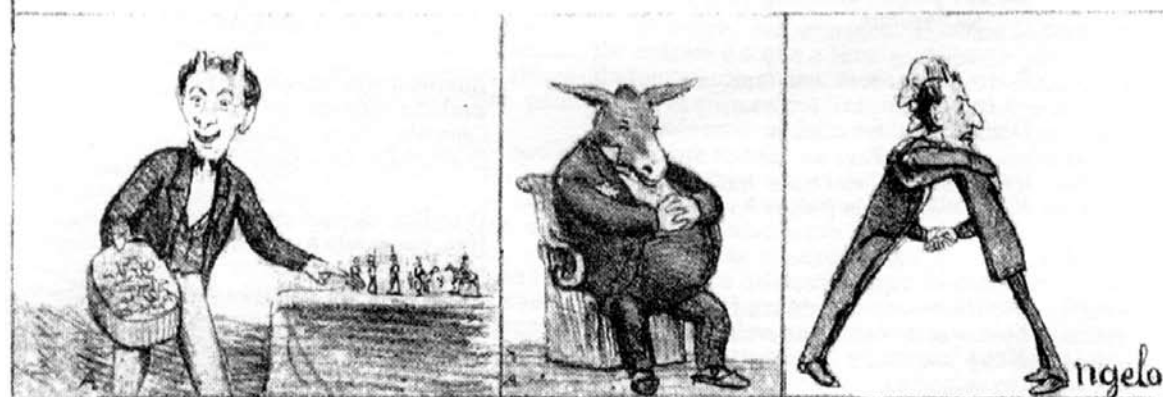
O sentido da crítica deste desenho pode ser melhor compreendido com uma imagem publicada no mesmo Diabo Coxo:



Barbaros paraguayos! Aqui vos trago uma cohorte de voluntarios, para libertar-vos



Specimen dos designados da Guarda Nacional.



O Diabo-Coxo offerece de festas ao governo um batalhão de soldadinhos de chumbo para auxilia-lo na guerra do Sul.

A patria tanto serviu,
Que a commenda con-
(seguiu.

O Diabo e o Thomaz: des-
pedem-se.

Trata-se da última página da última edição do Diabo Coxo. Com o fim da segunda série, o semanário não voltaria mais a circular. Mas chama mais atenção o destaque dado à guerra do Paraguai. Quase toda a página é dedicada a ela. Além do desenho central, em que aparecem designados da Guarda Nacional, estando todos fora da condição de servir no exército ou na província, o que mais interessa é a imagem que inicia a página. Mais uma vez, aparecem “voluntários” em situação estranha, acorrentados, desanimados, assustados. Na frente, um negro, numa alusão direta à escravidão. Na outra ponta, um recruta branco é castigado no tronco. Era essa tropa que iria libertar os “bárbaros paraguaios”. As idéias de civilização e liberdade organizam o desenho, que mais uma vez inverte o sentido das coisas. Onde estaria a barbárie? A resposta parece evidente e serve também como crítica ao andamento dos combates. Naquela altura, a guerra já não parecia fácil de ser vencida. A forma como teriam sido reunidas as tropas, fruto de uma sociedade escravista, organizada pela lógica do favor pessoal, criaria um exército incapaz de combater qualquer inimigo. Além de não nutrirem sentimentos patrióticos, tendo sido coagidos a servir, também não teriam condições físicas para tanto. A dificuldade inicial da guerra estaria então explicada. Era a forma como vinha sendo feita a seleção de recrutas e guardas nacionais.

Finalmente, há um detalhe muito significativo. Na imagem aparece pela primeira vez um negro. Destacado no desenho, sua escolha para montar a cena não parece casual, sendo o elemento que lhe confere sentido e força. O negro, que poderia ser tanto um ex-escravo recrutado, como um escravo libertado para a guerra, representaria a barbárie brasileira. A escravidão, instituição fundamental da sociedade brasileira, seria responsável pelas dificuldades enfrentadas nos conflitos contra Solano Lopes e por todos os problemas internos que a guerra gerara.

A maioria das figuras feitas por Angelo Agostini naquele primeiro ano de guerra dizia respeito à formação das tropas brasileiras, compostas, segundo os desenhos, por recrutas “voluntários” e “involuntários”. A precariedade do exército nacional, formado em sua maioria por homens despreparados e não por soldados profissionais³² e as dificuldades iniciais enfrentadas pelo governo imperial serviam de motivo para que o periódico formulasse críticas à organização da sociedade brasileira. No entanto, não se pode deixar de perceber que há da mesma forma um movimento de crítica ao andamento da guerra e não a seus fins. Se há a afirmação de uma barbárie brasileira, ela é também construída a partir de um consenso relativo ao inimigo enfrentado.

32 A adoção de critérios profissionais para a carreira militar era um demanda anterior à guerra do Paraguai. Desde pelo menos 1850 um grupo de militares reivindicava a mudança nos critérios da carreira militar. John Schulz, em *O exército na política – origens da intervenção militar – 1850-1894*. São Paulo: Edusp, 1994, analisou a questão da relação entre política e exército no século XIX e começo do XX.

Isso parece indicar que o jornal lidava com a idéia, amplamente difundida pelo governo geral e provincial, da honra nacional maculada.

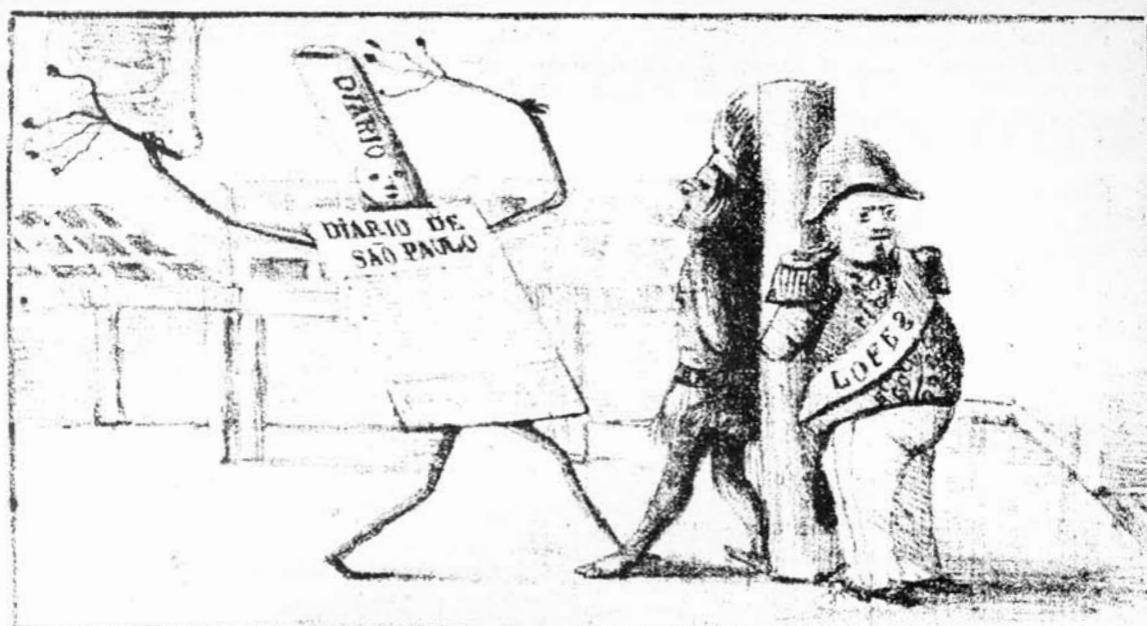
Na ótica da revista, portanto, era preciso vencer a guerra. O que se criticava não era o seu motivo, tampouco a necessidade de enfrentar um inimigo que ousara invadir o território brasileiro. O problema é que o estado de guerra e a ação do Estado naquele momento expunham, de maneira especialmente forte, certas desigualdades sociais características de uma sociedade escravista. Apesar de o discurso das autoridades querer se diferenciar do Paraguai, opondo aquele país ao Brasil através da afirmação da liberdade e a civilização como princípios e características da sociedade brasileira, ao construir seus desenhos, Angelo Agostini e os redatores do Diabo Coxo defendiam que havia mais semelhanças entre os dois países do que o discurso do governo queria fazer crer. As idéias de liberdade, cidadania e nação organizam a pauta do jornal. Esta pauta ganhava o valor de princípios morais, de tal modo que os acontecimentos e temas abordados são vistos segundo a afirmação desses valores morais que deveriam nortear o debate político. Este era o sentido do jornal, sendo do mesmo modo este o significado da cobertura que fez da guerra. Ainda que o número de imagens com negros fosse pequeno, é a escravidão que dá sentido àquelas “cenas liberais”, de uma tal forma que a guerra se tornou, naquele semanário, uma forma de debater e enfrentar o problema.

Tal afirmação de princípios morais, que condenava a escravidão e a organização daquela sociedade, era um compromisso assumido claramente por Agostini na última imagem da folha. Era esta a fonte das irregularidades atribuídas ao Estado. Os personagens “Diabo Coxo” e “Sr. Thomaz” se abraçam formando a letra A, inicial de Angelo. Mais do que revelar sua identidade, se responsabiliza pela autoria dos desenhos da folha. Mesmo que tal assinatura não signifique necessariamente que havia uma intenção de desenvolver carreira no ramo, ela ao menos significa que Agostini se identificava com os conteúdos do jornal, iniciando assim um longo percurso que faria dele um dos mais importantes nomes da imprensa ilustrada brasileira oitocentista.

- 4 -

A VERDADEIRA IMPARCIALIDADE

Após o fim do Diabo Coxo, Angelo Agostini ficou nove meses afastado da imprensa ilustrada, período que deve ter dedicado à atividade de pintor-retratista. O Cabrião apareceu no final de setembro de 1866, trazendo no primeiro número estampas sobre a guerra do Paraguai:



A verdadeira imparcialidade não tem limite.



Entre a cruz e a caldeirinha.

Nesta imagem, Solano Lopes e o índio, um dos símbolos românticos da nacionalidade brasileira adotado pelos caricaturistas, estão amarrados no tronco recebendo açoites do Diário de São Paulo. Como um feitor impiedoso, aplica o mesmo castigo no Brasil e no Paraguai. Depois da capa, é a primeira imagem publicada no semanário. Nela, o principal tema e o mais ferrenho opositor do novo jornal são apresentados sem meias palavras. O modo como irá ser travado o embate entre o semanário e o diário, bem como o sentido que será dado à guerra, explicam em grande medida a nova publicação ilustrada que, como foi já tratado neste capítulo, agitou a imperial cidade de São Paulo.

Sendo um dos cartões de visita do jornal, apresenta ainda nesta sátira o conceito de imparcialidade com o qual opera, oposto ao que é atribuído ao Diário de S. Paulo. Em nome dela, o diário malhava impiedosamente ambos os lados do conflito. A “imparcialidade” da folha teria então o mesmo sentido do castigo imposto aos escravos; era desse modo injusta, arbitrária e violenta. Ao associar tal princípio com a escravidão, e comparar a folha a um feitor de escravos, usando para isso uma das mais cruéis faces da instituição, defendia para si um perfil diverso. E sugere, de modo nada sutil, ser o Diário um jornal escravista, uma marca que contaminaria de maneira indelével tudo o que fosse escrito em suas páginas. De outro lado, por oposição, o Cabrião seria uma folha anti-escravista, e do mesmo modo essa visão organizaria sua cobertura da guerra e demais assuntos que por ventura viesse a tratar. A questão da imparcialidade, portanto, era central, na visão da revista, para definir um jornal. Em busca da “verdadeira imparcialidade”, as duas folhas se opunham e definiam suas feições.

O escritório do Cabrião, onde eram vendidos os números avulsos e podiam ser feitas as assinaturas, ficava na rua do Rosário, no. 20. A oficina de litografia de Henrique Schroeder cuidava da parte gráfica. O número avulso custava 500\$ réis, a assinatura anual para a capital saía por 17\$000 e para o interior, 19\$000,00. Também era publicado aos domingos. No seu “Cavaco”, assim definiu-se:

“(...)

O Cabrião promete ser sisudo, todas as vezes que não lhe fizerem cócegas nas ilhargas. Dirá a verdade com franqueza, e se uma ou outra vez escorregar pelo declive da mentira (do que Deus o livre), procurará apoiar-se nos braços da Boa-fé – madrinha de muito patife conhecido e por conhecer.

Dirá em prosa e verso o que vir e ouvir em todas as praças, escritórios e boticas, onde se corta a aba dos casacos, com o louvável intento de não confundir-la com as vassouras de lã e seda, de que usam as damas, para varrer os passeios.

(...)

Não falará muito mal dos vinagres e beatas, e dirá sempre bem das moças. Será imparcial e de uma imparcialidade à prova de interesse...

Atacando as trincheiras do vício, lançando por terra o monstro da hipocrisia, fará tremular o estandarte da virtude. Trará benção para o patriotismo, e zumbirá sem piedade os depreciadores dos brios nacionais.”³³

Em claro tom de ironia, o “Cavaco”, brincando, apresenta os temas mais importantes que seriam abordados: religião, política, nação, além dos acontecimentos cotidianos. O texto se refere ao “Cabrião” na terceira pessoa. Mesmo não fazendo menção direta, nem explicando o personagem narrador, assume que é ele o responsável pela revista. O Diabo Coxo nasceu de um sonho, de uma inspiração. Seu personagem narrador era uma espécie de encarnação dos princípios que os redatores defendiam. Uma espécie de filtro moral através do qual iriam mostrar a sociedade. Neste caso, o “Cabrião” é o responsável pela folha. A ele é atribuída uma existência concreta. Essa maneira de apresentar o personagem terá conseqüências diretas no modo como a folha vai se portar.

O personagem, acompanhado sempre de “Pipelet”, seu inseparável amigo, saiu das páginas do folhetim de Eugene Sue, Os Mistérios de Paris, publicado originalmente no Journal des Débats, entre 19 de junho de 1842 e 15 de outubro de 1843³⁴. Obteve grande sucesso junto ao público francês e de outros países, entre os quais o Brasil. No Brasil, começou a ser publicado em português a partir do dia 01 de setembro de 1844 no folhetim do Jornal do Commercio. As partes publicadas no periódico foram ganhando a forma de livro antes de a história acabar, o que denota o grande sucesso que obteve junto ao público brasileiro que já lia avidamente o romance em edições francesas. Rodolfo, o herói disfarçado de operário que se mistura às “classes perigosas” parisienses, mas é denunciado por suas mãos brancas e bem cuidadas, se depara com toda sorte de acontecimentos ao lado de personagens como a Flor de Maria, o Chourineur, além de Mme. Pipelet, seu marido e o Cabrion. No romance, o pintor fora um dos inquilinos da hospedaria onde o casal Pipelet trabalhava. Com cerca de sessenta anos, “enorme nariz, respeitável gordura, e cara larga do molde e da cor dos *bonecos quebra-nozes* do Nuremberg”³⁵, Alfredo Pipelet, sempre referido como o guarda-portão, era um homem melancólico. A razão de sua tristeza tinha nome: Cabrião:

“Bastante mal me fez... foi meu perseguidor e meu verdugo por muito tempo... mas agora desprezo...”

Os pintores! acrescentou voltando-se para Rodolfo, são a peste de uma casa... sua bacanal e sua ruína.

33 “Cavaco”. Cabrião, no. 1, 1866.

34 Sobre Eugene Sue e os Mistérios de Paris ver Marlyse Meyer. Folhetim: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

35 E. Sue. “O Sr. Pipelet”, Os mistério de Paris, in: Jornal do Commercio, 01/out/1844, pág. 01.

Tiveste em casa algum pintor?

*Ah! sim senhor; um tivemos! disse o sr. Pipelet com acrimônia, um pintor que de mais a mais se chamava Cabrião.*³⁶

O mal quisto pintor fora um dos hóspedes do casal Pipelet. De tanto infernizar a vida dos demais hóspedes, e sobretudo do Sr. Pipelet, chegou a receber dois aluguéis para sair da hospedaria. Assim o fez, mas não deixou de atormentar a vida de Alfredo, que tinha verdadeira ojeriza de artistas pintores, a quem chama de monstros. Todas essas informações estão no capítulo VII da quarta parte do folhetim, quando os personagens que irão dar vida ao semanário do qual Agostini fazia parte são apresentados ao público. São peças acessórias do romance, mas se encaixavam como uma luva aos propósitos do hebdomadário. Com uma pequena adaptação, os inimigos do romance tornaram-se amigos no jornal de caricatura. Juntos, passam a perseguir, a serem verdugos de todos aqueles que lhes “fizerem cócegas”. O pintor, após desembarcar no Brasil, mudou seu alvo e passou a atormentar o Presidente da Província, algumas lideranças liberais de uma facção oposta àquela que defende, o Chefe de Polícia, chefes conservadores, estudantes de direito, tornando-se assim “a peste” de muitas casas.

O sentido deste narrador era incomodar, cutucar, fazer uma sátira que incomodava, objetivo que de fato alcançou. Sua imparcialidade não estava em malhar da mesma forma tudo e todos, mas em tomar uma posição, assumir um lado no debate político. Para André Toral, este personagem era muito semelhante ao “Dr. Semana”, de Henrique Fleiuss. Ambos eram brancos, solteiros, independentes, acompanhados de um empregado ou escravo. Ambos visariam o progresso, não tinham filiação partidária e intentavam “denunciar os descabros da política brasileira”³⁷. O argumento é curioso, uma vez que faz desaparecer a especificidade de cada jornal, marcada justamente em seus personagens símbolo. O autor não aprofunda seu argumento, nem menciona a inspiração de cada folha, ou o contexto em que cada uma nasceu e se desenvolveu. Se é feliz em identificar uma retórica comum em alguns jornais de caricatura, acaba superdimensionando essa retórica como o único elemento definidor de cada personagem e de cada periódico. Ainda que o *Cabrião* e a *Semana Ilustrada* tenham trocado gentilezas quando do aparecimento da folha paulista, isso não significa que os personagens eram iguais, ou muito semelhantes entre si. Compartilhando de um mesmo gênero de imprensa, cada um guardava uma marca identitária própria.

Observando com atenção o “Cavaco” do *Cabrião*, a diferença com relação ao argumento de Toral ganha substância. Afinal, o personagem promete ser sisudo, a não ser que lhe façam “cócegas”. Ele defende um ponto de vista um tanto impreciso. Não

36 idem. *ibidem*.

37 André Toral. *op.cit.* pág. 64.

fornece maiores detalhes a respeito do que pode lhe causar “cócegas”. Desse modo, ainda que na época tenha sido considerado semelhante ao “Dr. Semana”, sua postura é bastante distinta. O “Cabrião” será justamente o jornal mais claramente identificado com um partido político dentre todos os que contaram com o lápis de Agostini. Ao falar em “cócegas”, fazia referência à diferença, à briga política interna da província de São Paulo. Opositor declarado do partido conservador, o que definia a folha era sua ligação com uma facção do partido liberal paulistano. Ainda que disfarçasse essa característica ao se apresentar ao público, faz questão de dar uma primeira estocada nos conservadores no desenho citado pouco acima. Portanto, apesar da indisfarçada ironia, apresenta um motivo para suas pilhérias. Aqueles que lhe incomodarem de algum modo, serão alvo do jornal. Ainda que o sentido do que venha a ser as tais “cócegas” possa ser motivo de debate, as piadas veiculadas no jornal eram uma resposta, não um ataque desprovido de motivo. Por isso, ao apresentar seus objetivos, faz questão de ressaltar que os textos e desenhos do periódico significavam o revide de uma ofensa, ou seja, eram uma resposta a certas agressões que correspondiam a ações e princípios sociais específicos. Aquilo que estivesse, na ótica dos redatores, errado, era uma agressão, fazia “cócegas”, e merecia revide.

Na seção “Gazetilha” do mesmo primeiro número, continuou apresentando seu personagem narrador:

“(…)

NATURALIZAÇÃO – À exemplo do Cabrião, e à instância deste, Mr. Pipelet, súbdito francês, naturalizou-se brasileiro. Está no gozo de todos os direitos políticos de cidadão do império, e breve pretende entrar no exercício de seus direitos de votante, guarda nacional, testa de ferro, e outros.”

Se no “Cavaco” o uso da terceira pessoa era uma forma sutil de afirmar a existência real do “Cabrião”, na passagem acima a brincadeira é levada ainda mais longe. E a partir do número seguinte, desenvolve este recurso narrativo contando a “História do Cabrião”, desde a França até desembarcar em terras brasileiras. O “Cabrião” é um pintor, é o responsável por fazer os desenhos da folha e tem como princípio organizador incomodar, mexer com as pessoas. Mas não qualquer pessoa: elas estão especificadas no “Cavaco”. O que se deduz da apresentação da folha, portanto, é que, ao apresentar o “Cabrião” como alguém que tinha existência real, as cenas que compõem o jornal mostrariam situações verdadeiras, reproduzidas com precisão. Retratariam cenas que o personagem presenciou ou participou, com exceção daquelas de caráter mais marcadamente caricatural, onde esqueletos ganham vida, pessoas tomam forma de animais, e tudo o mais que a imaginação pudesse criar.

A participação de Agostini nesta folha é um tanto controversa. Merece ser analisada em detalhe. Um episódio envolvendo o semanário, a polícia, estudantes de direito, caixeiros portugueses e algumas apresentações teatrais em abril de 1867 ajuda na definição do lugar do nosso personagem na folha, bem como o significado dela na cidade. Uma crônica publicada no Cabrião no dia 07 de abril a respeito do comportamento dos estudantes de direito durante apresentações teatrais gerou tensão na cidade. Após um controverso episódio entre os estudantes e redatores do semanário³⁸, os mesmo estudantes se envolveram em nova confusão com caixeiros portugueses na noite de 10 de abril de 1867. O Chefe de Polícia, o Dr. Daniel Acioli, instaurou um inquérito para apurar os fatos e definir responsabilidades. Além de ouvir alguns estudantes e caixeiros, também convocou os redatores do Cabrião e seu desenhista, que depôs no dia 12 daquele mês:

“Aos doze dias do mês de Abril do ano do nascimento do nosso senhor Jesus Cristo de mil oitocentos e sessenta e sete nesta Imperial cidade de São Paulo, em a Repartição de Polícia, perante o Meritíssimo Chefe de Polícia Doutor Daniel Acioli de Azevedo, compareceu Angelo Agostini de Almeida, de idade de vinte e cinco anos, solteiro, profissão de pintor retratista, súbdito italiano, filho de Antonio Agostini, e de Rachel Agostini de Almeida.

Perguntado se presenciou os acontecimentos de sete e dez do corrente?

Respondeu que como testemunha ocular viu que em virtude de um artigo do ‘Cabrião’ contra o corpo acadêmico se originara um pronunciamento na noite de sete no teatro público, indo terminar na rua do Jogo da Bola em casa do Doutor Reis. Na noite de dez depois do espetáculo saiu um grupo de estudantes em direção à rua do Rosário e deram vivas ao corpo acadêmico e morras ao ‘Cabrião’ em frente a uma padaria no canto da rua Boa Vista, saiu-lhes ao encontro um grupo de portugueses, segundo ouviu na ocasião, travando-se uma luta na qual foram parte pessoas de um e outro lado.

Perguntado se está disposto, como desenhador do ‘Cabrião’, a apresentar estampas alusivas aos acontecimentos, dos dias sete e dez que continuem a comprometer a serenidade do animo público?

Respondeu que é um instrumento da redação, não fará senão o que ela mandar, ficando livre o conhecer (sic) quando nisto sofre o público sossego, sendo certo que ele respondente, tem um contrato, de palavra, com a redação, contrato esse que lhe cumpre respeitar.”³⁹ (grifo meu)

A preocupação que o Chefe de Polícia demonstrou com as futuras publicações do Cabrião, já manifestadas no auto de perguntas de Américo de Campos e Antonio Manoel dos Reis, é um indício da importância política da folha. O semanário era visto

³⁸ Segundo Antonio Manoel dos Reis, no dia 07 de abril um grupo de estudantes de direito, indignados com sua crônica do Cabrião do mesmo dia, se dirigiu à redação do semanário e, não encontrando ninguém, seguiu para a rua do Jogo da Bola, onde residia Reis. Ouve uma briga e desse embate, resultou a prisão do Sr. Jovita Correia do Lago, genro de Reis, por suposta agressão aos estudantes. A esse respeito ver Diário de S. Paulo, 1º/4/1867, pág. 02.

³⁹ “Auto de Perguntas feitas a Angelo Agostini de Almeida”, 12/abr/1867, AESP, “Sumário de Culpa”, “Processos Policiais – 1866-1867”, Co 3214.

como uma ameaça à tranquilidade pública. Sem tomar partido explícito do outro lado, e talvez até mais preocupado em atacar os acadêmicos do que apoiar caixeiros portugueses, o jornal era visto como um foco potencial de futuros conflitos. Não parece necessário informar que o responsável pela revista não empenhou a palavra dada. A história se encaixava como uma luva no perfil e nas intenções do semanário. Além do mais, ele próprio era parte importante dos acontecimentos, interessando-se assim por divulgar uma versão que lhe fosse favorável.

Mas é a forma como Agostini definiu seu lugar no periódico, de simples “instrumento da redação”, que chama mais atenção no depoimento. Deve ser analisada com cuidado, em vista da situação em que Agostini fez a declaração. A expressão deve ser entendida como uma forma de dissimular, uma maneira de Agostini eximir-se de responsabilidades passadas e futuras sobre as estampas que fez ou viria a fazer sobre o caso em questão. Apesar da situação, a passagem pode ser lida de maneira literal, significando que o engajamento de Agostini na folha era menor do que por ventura se supõe⁴⁰. Mesmo que a descrição tenha sido uma estratégia de Agostini, esta se baseava em um argumento que lhe pareceu verossímil, que julgou ser crível para o Chefe de Polícia. Tão crível que teria a força de isentá-lo de qualquer responsabilidade, garantindo-lhe tranquilidade para continuar suas atividades na cidade. Ao se definir como uma espécie de técnico, alguém capaz de reproduzir e gravar imagens no papel por meio da litografia, Agostini se lançava no terreno da ambigüidade. Por outro lado, ele assinava seus trabalhos. É, desse modo, difícil crer que ele não concordasse com o sentido deles. Mesmo assim, se apresentou ao Chefe de Polícia como alguém distinto, e distante, das intenções políticas do jornal. Essa tensão, que aparece de modo particularmente explícita no auto de perguntas de Agostini, é um elemento central de sua atuação como caricaturista. A dissimulação do personagem no que se refere ao seu trabalho no Cabrião, e de modo nem sempre tão evidente em outros jornais em que irá trabalhar, se traduz em um dilema que merece ser acompanhado de perto. Há uma sutil tensão entre intenção, autoria e dissimulação por meio dos personagens símbolo dos periódicos que caracterizam os jornais de caricatura. Essa tensão me parece ser um dos elementos centrais das folhas, lançando os desenhos de Angelo Agostini para o terreno sempre perigoso das ambigüidades. A noção de sátira política nos jornais de caricatura estava em grande medida organizada por esta característica, definida pelos personagens narradores de cada folha.

40 Conforme foi trabalhado no primeiro capítulo desta tese, as poucas e imprecisas referências que restaram sobre a atuação de Agostini na imprensa ilustrada de São Paulo atribuem ao caricaturista papel central e fundamental nas duas folhas nas quais colaborou. Ver, a esse respeito, Délio Freire dos Santos. “Primórdios da imprensa caricata paulistana: o Cabrião” in: Cabrião: semanário ilustrado editado por Angelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis. 2 ed., São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

Há um outro detalhe que merece atenção, que lança um pouco de luz sobre a biografia do nosso artista do lápis. Ele assina o depoimento com o nome Angelo Agostini de Almeida. O último sobrenome é do seu padraсто, o jornalista Antonio Pedro Marques de Almeida⁴¹. Se de um lado o sobrenome ajuda a entender como ingressou na imprensa paulista, permite ainda analisar o passo seguinte de Agostini. Nosso “desenhador” muda-se para a Corte ainda no final de setembro de 1867, logo após sair o último número do Cabrião. No Rio de Janeiro publicou alguns trabalhos em O Arlequim, jornal caricato que deixa de circular no final daquele ano, para dar lugar a A Vida Fluminense, uma sociedade formada por Almeida, Castro e Angelo. Deixando de lado o sobrenome Almeida, Angelo Agostini passa a ser sócio do padraсто, além de desenhista da folha na qual publicou o desenho citado no início deste capítulo. Apesar de se definir nos últimos meses que passou em São Paulo como um “instrumento da redação”, a continuação de sua história sugere que ele já tinha diante de si um horizonte no qual a imprensa ilustrada ocupava lugar de destaque. A ambigüidade com que se definia no final do período que passou em São Paulo ajuda a entender as incertezas que marcam sua trajetória naquela Província. Oscilando entre a atividade de pintor retratista, que exercia desde antes de ingressar no jornalismo, e a atuação nos jornais de caricatura paulistanos, foi consolidando um perfil como caricaturista definido a um tempo por uma posição política, para a qual a experiência dos anos da guerra teve papel fundamental, e uma postura profissional que fez de Angelo Agostini um dos principais nomes da imprensa ilustrada brasileira oitocentista. Essa tensão, que sofreu transformações com o tempo, faz parte da trajetória de Agostini desde o começo, e ajuda a avançar no estudo do personagem e das questões com as quais se deparou.

Anos depois, Agostini apresenta versão um tanto diversa sobre o começo de sua carreira:

“Foi comigo [Agostini] que Américo de Campos estreou na imprensa em 1866 no jornal ilustrado Cabrião. Compreendemo-nos imediatamente. Ambos de caráter firme e, pode-se dizer, temperado como o fino aço, empreendemos um gênero de publicação então pouco conhecido e que não deixava de ser um tanto arriscado.

Era nosso companheiro também o dr. Antônio Manoel dos Reis, boa pessoa, mas algum tanto carola e que acabou por deixar a redação depois de algumas discussões calorosas comigo, por eu andar pintando uns padres no jornal e o S. Pedro com cachimbo na boca o que muito divertia o Américo que tomava

41 Nelson Werneck Sobre tratou brevemente do assunto: “Pela mão do padraсто, Antônio Pedro Marques de Almeida, percorreu a imprensa paulista, em que o lápis litográfico como arma de combate era desconhecido.” Não informa sua fonte e apresenta versão um pouco diversa da defendida nesta tese. Constitui, de qualquer forma, mais um indício da importância do padraсто no início da carreira de Agostini. Conferir: Nelson Werneck Sodré. “A Imprensa do Império” in: História da Imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, pág. 234.

*barrigadas de riso.*⁴²

Além de classificar Antonio Manoel dos Reis de “carola”, atribui a si a autoria da revista. Na sua versão, foi Américo de Campos quem estreara com ele na imprensa, não o contrário⁴³. Talvez ele estivesse fazendo referência à estréia, na imprensa ilustrada, mas ainda assim a afirmação de Agostini parece um tanto exagerada. Apesar de não crer que ele estivesse mentindo – parece mais provável ele ter dissimulado para o Chefe de Polícia do que para os leitores da *D. Quixote*, a passagem dos anos e o desenvolvimento da carreira talvez tenham contribuído para ele aumentar sua importância naquela revista. Curiosa a referência que faz àquele “gênero de publicação”. Associa o perigo de fazer aquele tipo de jornal ao pouco conhecimento que o público tinha em São Paulo na época. Assim, sugere que a forte reação à folha devia-se também à falta de familiaridade, que resultaria em incompreensão, do sentido do jornalismo desenvolvido pelo *Cabrião*. Como se o público, e o governo da província, não estivessem prontos para os jornais de caricatura. No início do século XX, Agostini já se tornara um nome importante da imprensa ilustrada, e da mesma forma o gênero já se consolidara no Brasil. O público, após tantos anos, já estaria preparado para entender os jornais caricatos, sendo que atribui a si parte dessa educação.

Unindo a versão do depoimento dado ao Chefe de Polícia com o relato autobiográfico, resta-nos um meio termo. Agostini não era apenas um “instrumento da redação”, tampouco era o principal responsável pela folha. Devia ter de seguir determinações de Américo de Campos e dar vida a algumas idéias de Antonio Manoel dos Reis. Mas tinha sim participação direta na criação de muitos dos desenhos que assinava, sendo assim possível atribuir-lhe a autoria de muitos deles. Este jogo de versões, produzidas em temporalidades distintas, faz crer que o lugar de Agostini em *O Cabrião*, e o seu destino como caricaturista, era algo que se constituía, se definia naqueles anos, nos quais sua opção pela imprensa ilustrada foi se consolidando.

De modo semelhante, o episódio narrado acima ajuda a entender o significado da folha. A confusão sugere que ela incomodava. *O Cabrião* sempre esteve cercado de grande polêmica, a maioria das quais travada com uma folha conservadora, o *Diário de S. Paulo*. As diferenças políticas entre os dois eram bem conhecidas do público. *O Cabrião* não perdia oportunidade para criticar o *Diário de São Paulo* na pessoa de seu diretor e este, por sua vez, chegou a denunciar o jornal à polícia em razão de um

42 *D. Quixote*, no. 113, 27/jan/1900, apud. Afonso A. de Freitas. “A imprensa paulista” in: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* – vol. XIX, São Paulo, 1914, pág. 510.

43 Américo Basílio de Campos nasceu em Bragança Paulista em 1838. Formou-se na Faculdade de Direito de São Paulo em 1860. Em 1865 assumiu a direção do *Correio Paulistano*. Além de não ter estreado no *Cabrião*, Américo de Campos já era um nome importante na imprensa paulista, uma vez que dirigia o principal diário da capital da província. Sobre Américo de Campos e o *Correio Paulistano* ver Antonio Barreto do Amaral. *Dicionário de História de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1980 e Afonso A. de Freitas. “A imprensa periódica de São Paulo” in: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* – Vol. XIX. São Paulo: Typografia do “Diário Oficial”, 1915.

desenho publicado no no. 6 do Cabrião, que satirizava o dia de finados⁴⁴. O Dr. Candido Silva, argumentando em nome da moral pública, defendia a idéia de que o desenho ofendia a religião católica, merecendo portanto punição prevista no art. 279 do código criminal do império⁴⁵. O “Processo Cabrião”, como ficou conhecido, arrastou-se por pouco mais de um mês, sendo cada passo do inquérito objeto de nota na imprensa, inclusive das partes envolvidas. Os responsáveis pela revista foram ouvidos, e ao final o Cabrião foi declarado inocente. O caso expressa as grandes diferenças entre as folhas e a importância atribuída ao semanário, visto como um elemento potencialmente perigoso⁴⁶. De outra feita, o estudante Antero Ferreira D’Avila entrou na justiça contra o semanário. Segundo a sua exposição de motivos, teria sido caluniado e injuriado nos números 41 e 47 da folha, que foram anexadas como prova ao processo. Neste caso o veredicto foi favorável ao estudante, que perdoou o réu com a condição de ele pagar os honorários de seu advogado e se retratasse publicamente. Em apenas um ano de existência, o periódico envolveu-se em muitos episódios conflituosos, que chegaram a ser resolvidos na polícia ou na justiça. Fato inédito entre os jornais que contaram com a colaboração de Agostini. Era, desse modo, uma folha polêmica, organizada pelo conteúdo político que apresentava. Era sobretudo por tomar partido de uma facção do partido liberal da província de São Paulo que as disputas apareciam. Sua “imparcialidade”, nesse sentido, estava relacionada a esta característica, de maneira que é uma folha que precisa ser entendida como parte de um projeto político bem determinado, localizada portanto no centro uma série de conflitos envolvendo algumas das principais lideranças políticas dos partidos liberal e conservador da província de São Paulo.

* * *

A maneira como tratou da guerra do Paraguai, mais uma vez, constitui um caminho interessante para entender este momento da trajetória de Agostini:

44 No primeiro número da segunda série do Diabo Coxo foi publicado um desenho muito semelhante ao que provocou o “Processo Cabrião”. Na ocasião, não houve nenhum problema.

45 O artigo 279 trata do crime contra a “moral pública”. Diz o artigo: “Ofender evidentemente a moral pública em papéis impressos, litografados ou gravados, ou em estampas e pinturas que se distribuírem por mais de 15 pessoas, e bem assim a respeito destas que estejam expostas publicamente à venda.” A pena máxima prevista em caso de condenação era 6 meses de prisão, multa correspondente à metade do tempo mais a perda das gravuras ou do valor correspondente a elas. No caso em questão, a disputa judicial deve ter sido travada em torno da palavra “evidentemente”. Há um claro lugar de incerteza em torno na palavra, essencial para a definição do crime em questão. Ver Antonio Luiz Ferreira Tinoco(org.). Código Criminal do Império do Brasil anotado. Ed. Fac-sim. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003, pp.500-501.

46 Sobre o “Processo Cabrião” ver Raimundo de Menezes. História da história de São Paulo. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1954.



Cabrião:—Então meu doutor que tem? Está tão triste?
Doutor:—Que queres, *Cabrião*; indigitam-me como au-
thor dos teus dias e amolam-me a paciência.
Cabrião:—Socege doutorzinho, lembre-se do prover-
bio: — *Uns comem os figos, outros rebenta-lhe a bocca.*

Uma doze de jalapa.



Expedição para Matto-Grosso.

O foco inicial da cobertura da guerra, como aconteceu no Diabo Coxo, era o recrutamento forçado e o debate em torno do envio de Guardas Nacionais designados. Apesar de a província de São Paulo não ter sido das que mais forneceu praças, ainda assim o tema monopolizou um primeiro instante da cobertura que o Cabrião fez da guerra. Depois de um ano de conflitos, os problemas e a incerteza com relação ao fim dos combates estavam cada vez mais agudos. O desenho acima trata dos percalços da viagem de praças para o sul, em uma referência a uma das maiores dificuldades que o governo imperial enfrentou nos anos de guerra⁴⁷. Não havia rotas prontas e seguras, de modo que, além de muito custoso financeiramente, o percurso era feito em condições precárias. Muitos não chegavam ao destino, vítimas de doenças e outros problemas decorrentes da jornada, outros desembarcavam fatigados, sem condição de começar a lutar. O desenho faz uma espécie de previsão para aqueles que conseguissem chegar ao Mato Grosso: todos, inevitavelmente, se tornariam esqueletos. O medo de servir na guerra dizia respeito a uma série de obstáculos que teriam de ser vencidos, as batalhas eram somente uma delas. Imagens como essas, claramente feitas em tom jocoso, se inspiravam no, e alimentavam, o medo de servir no Paraguai. Estavam, assim, fundadas no problema do recrutamento forçado.

John Schulz, no livro O exército na política, faz uma espécie de periodização da guerra. Teriam sido cinco fases: avanço paraguaio; contra-ataque em direção a Humaitá; cerco à fortaleza de Humaitá; colapso do Paraguai e caçada a Solano Lopes. Apesar de bastante genérico, é um esquema útil aos propósitos deste capítulo. Em 1866 a guerra estaria na segunda fase. O tratado da Tríplice Aliança já havia sido firmado em primeiro de maio de 1865. Os acontecimentos da guerra, apesar de poderem ser caracterizados como “contra-ataque em direção a Humaitá”, não eram nada favoráveis às tropas aliadas. Em Uruguiana, episódio que ficou famoso por contar, em seu desfecho, com a presença do Imperador em pessoa, as dificuldades dos aliados ficaram evidentes. A falta de uma estratégia definida e de uma autoridade unanimemente constituída, com divergências constantes entre os generais brasileiros e argentinos, tornava o avanço lento e custoso.

47 Desde o princípio da guerra as autoridades tiveram que enfrentar sérios problemas logísticos. A comunicação entre o governo e os comandantes era um dos mais sérios, e serve como um indicativo preciso da precariedade do transporte de praças. Em carta ao Barão de Inhaúma de 14 de novembro de 1867, Afonso Celso, na qualidade de ministro da Marinha, abordou a questão: “Ainda ontem pelo ‘galgo’ recebi cartas e ofícios de V. Exc anteriores ao que me vieram pelo paquete chegado a 4. Quase sempre as partes oficiais dos Srs. Mitre e Caxias são nos entregue muitos dias depois de terem sido publicadas pelos nossos jornais que as traduzem das do Rio da Prata. V. Ex. compreende o inconveniente de uma tal ordem de coisas.” Se o transporte de cartas, ofícios e demais documentação oficial era precário, causando prejuízos graves, o problema aumentava muito quanto ao transporte de pessoas. Em carta confidencial ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros, Afonso Celso tratou do assunto em 14 de janeiro de 1868: “No intuito de ter o Governo, como V. Ex. mais rápidas e regulares comunicações da esquadra do Rio Paraguai, foi instituída pelo ministério a meu cargo a linha bimensal de paquetes ora existentes, mas a quarentena que estes são presentemente sujeitos no estado oriental por causa da invasão do cólera morbus transforma o serviço falhando (sic) o fim proposto.” Conferir, respectivamente, “Carta de Afonso Celso ao Barão de Inhaúma”, 14/nov/1867 e “Carta de Afonso Celso ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros”. 14/jan/1868. “Correspondência Oficial - confidencial e reservados expedidos pelo gabinete do Ex. Sr. Conselheiro Afonso Celso de Assis Figueiredo”, BN, Manuscritos, loc. 4,2,15.

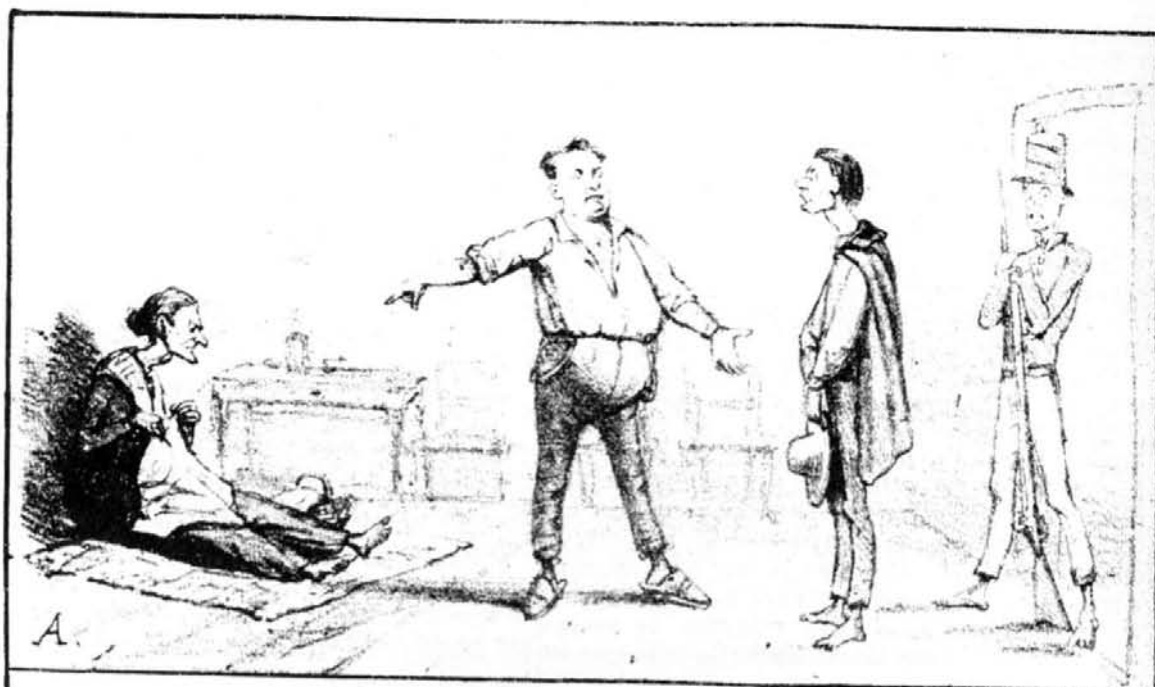
No primeiro ano dos combates, havia um esforço desordenado e pouco eficiente. Tendo sido surpreendidos por Solano Lopes, os brasileiros demonstraram despreparo e falta de estrutura para cuidar de seu extenso território. Ao mesmo tempo, o esforço do governo imperial em despertar o sentimento patriótico e conseguir reunir tropas para combater no Paraguai não sobreviveu após um primeiro impulso, em um instante em que acreditava-se que a guerra seria curta. O Brasil fazia um esforço grande para mandar mais reforços, mas estes, quando conseguiam chegar, além de despreparados, não tinham um comando eficiente. A isso também fazia referência o desenho acima. As dificuldades ficam mais evidentes se olharmos a correspondência oficial da província:

“Logo que esta receber, chame V Sa. à presença todos os inspetores de quartelão dos diferentes distritos da sua jurisdição e lhes determine que no prazo improrrogável de 15 dias lhe apresente cada um deles ao menos um recruta perfeitamente idôneo para o serviço da guerra, ou da marinha, isto é, não só sem enfermidade, como sem defeitos dos que inabilitam para tal serviço. V Sa. se dirigirá à cada uma das localidades do seu distrito para que por sua parte promova e fiscalize o estrito cumprimento desta ordem, remetendo-me imediatamente a gente aprovada. Para a fiel e pronta execução desta ordem deverá V Sa., sem perda de tempo, substituir os inspetores de quartelão que não propuserem (sic) a energia necessária para darem-lhe imediato cumprimento no prazo designado. Serão considerados serviços relevantes à causa do país os que a tal respeito prestarem tanto [ilegível] e seus inspetores, como também os cidadãos mais considerados do seu distrito que por sua vez, acudindo ao apelo da causa pública, queiram ajudar ao governo na apresentação de recrutas além dos exigidos aos quartelões.

(...)”⁴⁸

Na circular emitida pelo presidente da província de São Paulo, o liberal José Tavares Bastos faz questão de ressaltar a urgência da ordem que emitia. Sua determinação, e a premência da “causa pública”, é apresentada na forma de uma ameaça àqueles que não se empenhassem para cumprir a ordem no prazo determinado. Ao mesmo tempo, estimula os “cidadãos considerados” de cada localidade a contribuir, o que seria reconhecido pelo governo. A lógica da ação política do período aparece com força no texto e revela um esforço de driblar as dificuldades encontradas com os detentores do poder local com o oferecimento de troca de favores. Essa abordagem não visava atingir apenas os grandes detentores de poder de cada distrito, também queria atingir os pequenos poderes locais. A estratégia do governo era a de fazer a guerra ser vista como uma oportunidade de escalada na hierarquia de poder. Ao mesmo tempo, ela podia ser utilizada como forma de barganha imediata com as autoridades de cada lugarejo. A tensão entre interesse público, do Estado portanto, e demandas privadas dá o tom do documento. E é justamente esse o ponto sobre o qual Agostini centra sua atenção:

48 Circular enviada aos subdelegados de polícia senhor J. T. Tavares Bastos, Presidente da Província de São Paulo em 13/abr/1867. AESP, “Correspondência Reservada do Governo com funcionários da Província” (1866-1868), Eo 0908, pág. 26 e 27.



INSPECTOR DE QUARTERÃO.—Se não quer ir para S. Paulo assentar praça, hade casar com minha tia.
RECRUTA.—Só se Vmc. me der um mez para pensar.



SUBDELEGADO.—Mau caro, nós estamos precisando de gente. Se os solteiros fogem para o matto, não ha remedio se não vir a cama dos casados. As ordens que tempos são apertadas!

O desenho trata de uma dimensão da guerra do Paraguai que não despertou muito interesse da historiografia. Os conflitos no Sul apresentavam-se, de formas variadas, como uma oportunidade para solucionar demandas privadas. Machado de Assis, em Iaiá Garcia, abordou o mesmo ponto:

“— As [notícias da guerra] de ontem não animaram nada, continuou a viúva depois de um instante. Não creio na paz que o López veio propor. Tenho medo que isso acabe mal.

— Pode ser, mas não dependendo de nós...

— Por que não? Eu creio que é chegado o momento de fazerem todas as mães um grande esforço e darem exemplo de valor, que não creio perdidos. Pela minha parte trabalho com meu Jorge para que vá alistar-se como voluntário; podemos arranjar-lhe um posto de alferes ou tenente; voltará major ou coronel. Ele, entretanto, resiste até hoje; não é falta de coragem nem de patriotismo; sei que tem sentimentos generosos. Contudo, resiste...

— Que razão dá ele?

— Diz que não quer separar-se de mim.

— A razão é boa.

*— Sim, porque também a mim custaria a separação. Mas não se trata do que eu ou ele podemos sentir: trata-se de cousa mais grave, - da pátria, que está acima de nós.”*⁴⁹

O diálogo mostra um belo espetáculo de dissimulações motivado por um pedido de Valéria a Luís Garcia. A viúva recorre ao velho amigo da família pedindo-lhe que aconselhasse Jorge a ir lutar no Sul. Luís Garcia, não convencido do desprendimento de Valéria, muito menos de seu empenho patriótico, busca, com cuidado, saber as verdadeiras razões daquele estranho pedido. Logo fica sabendo que Valéria queria afastar o filho da Corte por longo período porque o jovem estava enamorado de uma moça que ela não aprovava. Jorge, da sua parte, sabendo dos motivos da mãe, lança mão de um argumento forte, apoiado por Luis Garcia. Valéria então retruca: a pátria “está acima de nós”. A guerra, apesar de ser um recurso extremo, uma vez que oferecia risco à vida do rapaz, se apresentava como uma oportunidade perfeita para acabar com o indesejado namoro. Os conflitos pareciam cada vez mais longe de encontrar um termo final, informação que os leitores de Machado conheciam muito bem. O diálogo é travado pouco depois da derrota em Curupaiti⁵⁰ em 22 de setembro de 1866. A distância, a longa ausência e as atribuições na guerra seriam, no cálculo de Valéria, mais fortes que os sentimentos de Jorge. Além do mais, poderiam conseguir para ele uma posição

49 Machado de Assis, *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1988, pág. 24

50 A batalha na posição fortificada de Curupaiti, que fica nas margens do Rio Paraguai, foi considerada a maior derrota das forças aliadas na guerra. O impacto no *front* e no país foi grande, aumentando uma impressão que crescia à cada dia, e é apresentada no romance de Machado, nas revistas ilustradas e em muitas outras fontes: aquela seria uma guerra longa e sem previsão. Sobre a batalha em Curupaiti, ver Francisco Doratioto. “A guerra de posições” in: *Maladita Guerra – nova história da guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 195-308.

de alferes ou tenente e, ao final, retornaria com os louros da vitória, como coronel, quiçá um general, e teria as portas abertas para uma carreira política⁵¹. Ao final, o ardil de Valéria triunfou, e “assim foi que de um incidente, comparativamente mínimo, resultara aquele desfecho grave, e de um caso doméstico saía uma ação patriótica”⁵².

Ainda que tenham significados muito distintos, a ironia do narrador de Iaiá Garcia e o desenho de Agostini apontam para um tipo comum de questão sobre a guerra⁵³, na qual eram demandas domésticas, e não a causa pública, que moviam a ação de muitas pessoas no que se referia à guerra do Paraguai. De modos variados, ela se apresentava como uma oportunidade interessante para dar solução a problemas particulares. O discurso patriótico e a crescente necessidade de praças para lutar contra Lopes tinham naquela sociedade traduções as mais variadas. Podia servir aos propósitos de uma viúva como Valéria, ao mesmo tempo em que permitia que pequenas autoridades tivessem a chance de resolver problemas pessoais. Se no livro de Machado a “ação patriótica” de Jorge é causada por um ardil de sua mãe, formando uma bem armada alegoria a respeito da pátria e patriotismo naquele contexto, no desenho de Agostini é a “causa pública” o elemento que está em questão. Em ambos os casos, o interesse público e o da nação são motivo de uma piada evidente, e episódios muito localizados servem para formulação de um princípio mais amplo. Os dois exemplos, finalmente, são pontuados por um tipo de negociação organizada pelos interesses pessoais dos personagens, sendo o interesse da nação parte de argumentos mobilizados em prol de causas privadas.

Na cena montada na primeira imagem, o inspetor de quartirão, o personagem que usa tamancos, faz uma barganha com o recrutado. A velha tia devia ser um problema. A brincadeira gira em torno do poder que a prerrogativa do recrutamento forçado lhe conferia. Trata-se de uma cena bastante caricatural, mas a lógica que informa a graça da piada sugere que inspetores de quartirão, além de ameaçados, tinham também o poder de ameaçar e conseguir favores com isso. Nada mais distante do interesse comum, da “causa pública”. A ameaça da circular do presidente da província também provocava, pelo que sugere a imagem, resultados inversos aos pretendidos. Ou, quem sabe, era

51 O impacto da guerra do Paraguai nas forças armadas brasileiras foi grande, merecendo atenção especial de alguns pesquisadores. As dificuldades iniciais tornaram evidentes a fragilidade do exército brasileiro, que precisava ser aumentado e, na ótica dos oficiais, mais valorizado politicamente. A antiga demanda por profissionalização passou a reverberar com mais força no governo, aumentando muito o prestígio e a importância dos oficiais nos anos de duração dos conflitos. Ver, a esse respeito, John Schulz. O exército na Política: origens da intervenção militar 1850 – 1894. Edusp, 1994 e Vitor Izecksohn. O cerne da discórdia – a guerra do Paraguai e o núcleo profissional do Exército brasileiro. Rio de Janeiro: Biblioteca do exército, 1997.

52 Machado de Assis. op.cit., pág. 45.

53 Iaiá Garcia foi inicialmente publicado como folhetim no jornal O Cruzeiro, entre 01 de janeiro 02 de março de 1878. Ganhou a forma de livro pela primeira vez em abril daquele ano. Mais de dez anos separam os desenhos de Agostini do romance de Machado de Assis. Essa é uma das diferenças fundamentais entre ambos. Além das peculiaridades próprias de cada tipo de discurso, a intenção era particular. Um buscava explorar significados da guerra na história recente do país. Partia portanto de um conhecimento sobre o desenrolar dos acontecimentos, ao passo que os desenhos de Angelo Agostini são marcados por uma forte, e crescente incerteza a respeito do andamento da guerra.

essa a forma como rodavam as engrenagens políticas da época. A graça é construída sobre essas sutilezas. Chama a atenção, na anedota, a resposta do recruta, que naquelas circunstâncias, depois de capturado e sendo homem livre pobre e solteiro, estando na melhor das condições para servir, possivelmente não regatearia em casar com a tia do inspetor de quartelão, conseguindo assim sua proteção. O regateio pode ser entendido como uma estratégia do recrutado, com a intenção de ganhar tempo para tentar escapar e fugir para o mato. A imagem tematiza exatamente este tipo de negociação, vista como umas das responsáveis pelos atos ilegais cometido pelo governo para reunir praças para lutar na guerra. Esse tipo de questão, ou barganha, aparece também, ainda que de modo bem mais indireto, nas cartas dos delegados que acompanhavam o envio de recrutas. O desenho, assim, busca apontar uma incongruência entre o discurso oficial e a prática do recrutamento forçado, atribuindo um significado a esta prática. Integra um debate sobre o sentido das instituições do império que faz, na perspectiva defendida pela revista, com que o inspetor de quartelão seja visto como corrupto, empenhado em adiantar seus interesses particulares, não em defender a “causa pública”. É no debate em torno da definição desse conceito que a imagem ganha sentido histórico específico. E essa “causa pública” nada mais é do que o ponto de vista da revista, e uma maneira de tentar criar identidade com o público.

A cena que segue logo baixo na página completa a primeira. Durante a noite, um subdelegado de polícia, com o auxílio de dois guardas nacionais, invadem a casa de um homem casado, com filho pequeno, para recrutá-lo. Aparentando tranqüilidade, prepara a corrente que vai ser usada no homem que está sendo puxado por um dos guardas. Enquanto um inspetor de quartelão se vale do seu poder para resolver um problema pessoal, fazendo da sua prerrogativa de recrutador um argumento forte em uma negociação privada, o subdelegado recruta um homem com isenções claras, razão pela qual não estava foragido naquela altura dos acontecimentos. Ele seria uma espécie de compensação, uma vez que não há nesta cena nenhum espaço para negociação. Se por um lado há a forte sugestão de que as garantias individuais não estavam mais resguardadas, o que provocaria uma espécie de anarquia social criada pelo poder público, por outro há a afirmação de que o princípio fundamental que regia a sociedade era responsável por tal situação. Em outras palavras, que aquele era um modo de proceder normal dentro da lógica política vigente. Era preciso, portanto, ou bem fugir para o mato, ou ter com o que e saber como negociar a proteção de alguma autoridade.

Não seria portanto outro o motivo que levou o delegado a invadir a casa daquele pobre homem, em uma atitude também digna de nota. Afinal, a casa era o lugar de poder privado do homem que era recrutado⁵⁴. O Estado não poderia intervir em seu espaço daquela forma, do mesmo modo como não podia intervir na relação entre senhores e escravos. Assim, um outro sentido para a “causa pública” estava aí definido. De um lado, havia um ideal a ser perseguido, que seriam a aspiração do público, resumida no programa da revista; de outro, havia a realidade da relação entre Estado e sociedade, e o termo “causa pública” é usado no semanário como uma ironia ao discurso oficial. Essa ambigüidade do termo na folha ajuda a defini-la, ao mesmo tempo que é uma chave de leitura importante para os desenhos. O que eles querem dar a entender, portanto, é que a prática do recrutamento forçado na província de São Paulo seguia um princípio equivocado. Em outras palavras, ainda que tais cenas tivessem uma inspiração na realidade, e o modo como o narrador da revista é construído quer fazer crer que cenas como aquelas eram um retrato dos acontecimentos, elas estavam construindo um sentido para a relação entre poder público e sociedade. Enquanto um homem livre e solteiro ia conseguir se livrar do recrutamento barganhando com o inspetor de quartirão, um homem casado, com filho, ia para a guerra em seu lugar.

O desenho permite mais uma interpretação. Aquele homem casado, com filho, podia estar se sentindo seguro com relação ao recrutamento em razão das suas claras isenções, tendo se recusado assim a estabelecer qualquer tipo de negociação com o delegado. Por isso estaria em casa, dormindo tranqüilamente junto com a família. Por essa razão, talvez fossem os alvos mais fáceis, ou preferenciais, de delegados, subdelegados e inspetores de quartirão que precisavam apresentar, em prazo curto, o maior número possível de homens para a guerra. Essa tranqüilidade, no entanto, beira a ingenuidade. Não estava de acordo com o restante das imagens publicadas na revista, nem com os relatos de fugas para o mato para tentar fugir do recrutamento. Tal inverossimilhança reforça a idéia de que a suposta “imparcialidade” de imagens como esta refletem seu sentido retórico. São uma maneira de dar sentido amplo a situações específicas. Tais eventos se tornam argumentos contra uma organização política fundada em uma lógica que fazia com que a “causa pública” passasse necessariamente pelo interesse privado.

⁵⁴ Segundo Peter Beatiae, em uma sociedade patriarcal como era a brasileira do período, a casa era um lugar inviolável, sendo o espaço de proteção do homem. Conferir Peter Beatiae. *The tribute of blood – army, race and nation in Brazil – 1864 –1945*. Duke University Press: Durham e London, 2001.

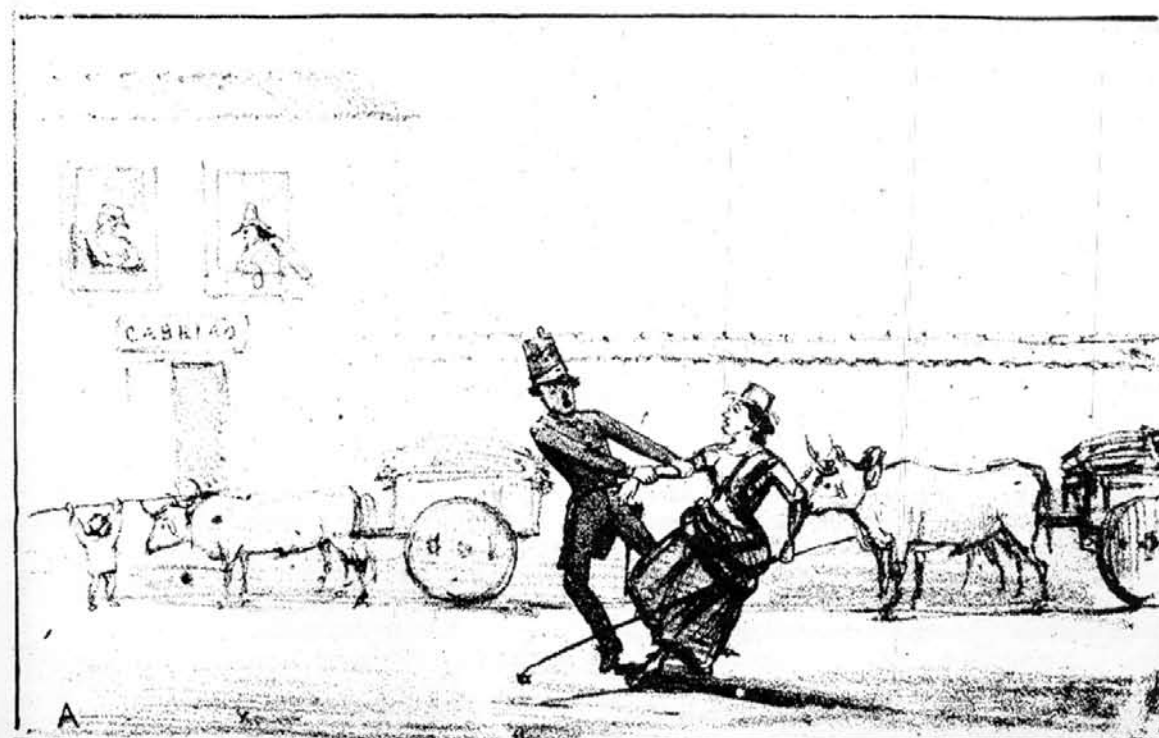
Essas imagens, desse modo, conferem um sentido à prática do recrutamento baseado no que seria um desvio na conduta das autoridades locais. Buscam argumentar que este seria o princípio fundador desses poderes. Procuram mostrar a ilegalidade das práticas do recrutamento, mas que tal ilegalidade estaria no fundo sendo criada pela lógica da ação política naquela sociedade. Pretendem insinuar que a guerra provocara, ou tornaria mais explícito um tipo de corrupção que, no limite, estaria de acordo com a lógica política da época. Ela moveria uma ampla rede de poderes e interesses locais. Esse movimento, além de, na visão da revista, ser uma ameaça à honra nacional, trazia toda sorte de problemas e conflitos sociais, expressos por uma prática cada vez mais distante da lei:



A moda.

Com que se parece.

(O Cabrião espera que, desta vez, as moças não se hão de zangar, pois que foi escolhida a mais bella das aves para termo de comparação.)



Ora dá-se !... pois Vmc. não vê que sou mulher ?

GUARDA.—Não quero saber, mulher não puxa carro de lenha ; venha para o quartel, e na inspecção hademostrar suas isenções.

PIPELET.—Vio-se aquella ? !...

CABRIÃO.—O que deviam fazer era recrutar os malditos carros, que amolam-nos e escangalham-nos os ouvidos.

PIPELET.—Apiadissimo.

A situação agora é bem diferente. Não se trata de uma diligência na calada da noite, feita em uma residência de um homem que, aos olhos das altas autoridades da província, podia perfeitamente passar por um recruta legal, desde que fosse apresentado da forma certa. Tampouco mostra um inspetor de quartirão tirando vantagens de sua prerrogativa de recrutador. Temos um espetáculo público, tão barulhento como o som dos carros de boi, cujo “chio” na cidade fora recentemente proibido por uma postura aprovada pelo presidente da província, e que devia perturbar a tranqüilidade dos paulistanos. A imagem, no entanto, é bem mais barulhenta. Mostra uma mulher sendo presa para que sua condição para recrutamento fosse avaliada. A legenda esclarece a situação: o recrutamento se devia à atividade que ela desenvolvia. Se era capaz de tocar carros de boi, seria perfeitamente recrutável. O fato de ser mulher, talvez a maior de todas as isenções, não era levado em consideração. E vale observar que, por estar tocando o carro de boi, há uma forte sugestão de tratar-se de uma mulher que perdeu o marido para a guerra, tendo por esse motivo que assumir suas atividades.

É o paralelo entre a imagem deste recrutamento incomum com o som dos carros de boi que resume toda a cena montada no desenho. Antônio Manoel dos Reis, um dos redatores da revista, era também secretário da câmara municipal. Foi quem assinou o edital, publicado no Correio Paulistano de 15 de março de 1867, informando que a execução da postura municipal proibindo o chio dos carros de boi na cidade havia sido prorrogada por mais 15 dias. O guarda nacional não estava prendendo a moça em razão da postura contra o barulho dos carros de bois que trazia. A denúncia da imagem, um exagero evidente, tinha significado claro: sugere o total descontrole das autoridades no serviço do recrutamento em razão do empenho exagerado dos guardas nacionais, que buscavam conseguir o maior número possível de recrutas para desse modo se livrar da guerra.

O problema da convocação, ou recrutamento de guardas nacionais para servir no Sul não era exclusivo da província de São Paulo. Uma circular emitida pelo Barão Homem de Melo, que fora recentemente presidente da província de São Paulo e que tomou posse como presidente da província do Rio Grande do Sul em janeiro de 1867 ajuda a entender as tensões em torno do assunto, e conseqüentemente a imagem em foco:

“Exmo. Sr. – Cumpre que em relação à designação da Guarda Nacional para o serviço da guerra, V. Sa. fique na inteligência do seguinte:

Todos os cidadãos brasileiros qualificados Guardas Nacionais são obrigados à defesa do país, para cujo fim podem ser designados.

Excetuam-se unicamente os que se acham inabilitados por moléstia, e os que não tiverem a altura do estalão que se houver estabelecido.

Para a designação deve observar-se a seguinte ordem:

1º. Os solteiros.

2º. Os viúvos sem filhos.

3º. Os casados sem filhos.

4º. Os casados com filhos.

5º. Os viúvos com filhos.

Nenhuma dessas classes, porém, está isenta do serviço de corpo destacado, com exceção única dos que se acharem compreendidos nos artigos 14 e 15 da lei no. 602 de 19 de setembro de 1850.

(...)

A lei apenas estabelece a graduação que se deve observar na designação, e que cumpre ser respeitada.”⁵⁵

As especificidades e hierarquias definidas legalmente para o recrutamento e para designar guardas nacionais aparecem mais uma vez como um tema controverso, o que explica a circular. Era preciso reafirmar o complicado critério que estabelecia a tão sonhada isenção. Esses critérios, como sugerem as imagens de Agostini e a correspondência da polícia da província de São Paulo sobre recrutamento eram bastante elásticos, tornando o assunto particularmente delicado. Era também através das brechas e lugares nebulosos da legislação que aconteciam as negociações em torno do recrutamento. Era dessas incertezas e suas conseqüências que o desenho de Agostini tratava.

A imagem da moça com o carro de boi sendo recrutada pode ser melhor compreendida à luz de um episódio que aconteceu em Bananal, no dia 13 de dezembro de 1866. Entraram na cidade quatro homens armados com trabucos e espingardas, descalços e sem nenhuma identificação de autoridade. Passando em frente à delegacia de polícia foram imediatamente presos. No inquérito instaurado pelo delegado, que constou de um interrogatório e outras investigações, descobriu tratarem-se de guardas nacionais que, por ordem de seu comandante, estavam “na diligência de prender designados”⁵⁶. Por “descuido”, segundo afirmou o delegado, não carregavam consigo qualquer ordem escrita que comprovasse a história. Ao final, depois do interrogatório, o delegado decidiu que os quatro homens deveriam seguir caminho e continuar sua jornada.

⁵⁵ Barão Homem de Mello. “Circular aos comandantes da Guarda Nacional”, “Correspondência oficial do governo do Rio Grande do Sul com o governo imperial”, 18/fev/1867. BN, manuscritos, Loc. 6.1,30.

⁵⁶ Carta do delegado de Bananal ao Chefe de Polícia da Província. São Paulo, 14/dez/1866. AESP, “Polícia”, Co 2512.

No auto de perguntas que estava junto com a carta enviada ao Chefe de Polícia, os fatos podem ser melhor compreendidos. Todos contaram a mesma história. Foram designados, sob pena de prisão, como guardas nacionais para proceder a uma diligência e escolta de “designados” pelo Tenente Francisco Gabriel Guimarães e pelo Alferes Francisco Ribeiro Barbosa. Depois de quatro dias conseguiram prender dois homens, encaminhados então para a fazenda do Comandante Superior Tenente Coronel José D’Agenor Valentim, onde foram presos em troncos. As explicações pareceram verossímeis ao Capitão Francisco Ramos de Paula, delegado da cidade. Por isso, depois de esclarecidos os fatos, inclusive relativos às armas que carregavam, foram liberados e puderam voltar para suas casas.

Vários detalhes chamam a atenção nesta história. Primeiro o empenho do delegado em investigar o ocorrido e informar em detalhes ao Chefe de Polícia. Todos os quatro presos contaram exatamente a mesma história, tomando o cuidado de mencionar os nomes dos oficiais superiores responsáveis pela diligência da qual participaram. Eram provavelmente importantes autoridades locais e a simples menção de seus nomes lhes garantiria passe livre, como de fato aconteceu. Finalmente, o aparente descuido dos homens ao atravessar a cidade armados, sem roupas condizentes com a missão que executavam, tampouco com documentação que pudessem apresentar à autoridade local, merece atenção. Não deviam estar muito preocupados em mostrar qualquer papel ou roupa da guarda nacional uma vez que estavam em uma diligência para capturar recrutas. Isso devia ser um motivo forte o suficiente para sua aparente displicência. Ao mesmo tempo, a preocupação do delegado em relatar o ocorrido ao Chefe de Polícia parece ter a mesma explicação: trata-se de uma diligência para recrutamento para a guerra, e isso era de interesse das autoridades da província – o que sugere que qualquer assunto relativo à guerra deveria ser informado às altas autoridades da província.

A história de José Valentim Francisco da Silva, Joaquim Marcondes de Oliveira, Clorentino (sic) José Maciel e Manuel Silvério Teresa, os dois primeiros trabalhadores da roça, o terceiro jornaleiro e o último carpinteiro e jornaleiro, todos casados, revela tensão e incerteza no serviço do recrutamento. Havia duas possibilidades: ou uma proteção garantiria o privilégio de caçar, ou o melhor era correr para o mato o quanto antes. A ação de guardas nacionais à paisana como a dos quatro homens citados acima devia gerar um clima tenso e de incertezas na província. O limite entre caçar e ser caçado era tênue, e provavelmente dependia do sucesso de cada diligência. Cenas como aquela provavelmente não eram comuns em tempos de paz. Da mesma forma, os guardas nacionais deviam ser pessoas conhecidas em suas cidades, de maneira que

isso explica a ação imediata do delegado de Bananal.

É com essa incerteza que a imagem de Agostini brinca. A sátira tratava de um procedimento que gerava distorções tão ou mais barulhentas do que o som estridente de um carro de boi. E eram cometidas à vista de todos, no meio da cidade, em plena luz do dia. O desenho de Angelo Agostini leva ao limite um tipo de tensão provocada por episódios como o dos quatro homens que entraram armados em Bananal. Tematiza a ação dos guardas nacionais no serviço do recrutamento e lança desconfiança sobre sua atuação. Seu desenho politiza a questão de uma maneira direta, podendo, e devendo, ser entendido como uma crítica ao Chefe de Polícia e ao Presidente da Província, que seriam os promotores daquela situação.

As imagens analisadas fazem parte de um debate interno da província que se explica em grande medida pelo racha no partido liberal paulista, como ficará mais evidente em outras estampas publicadas no Cabrião. O Correio Paulistano de 23 de março de 1867 publicou um quadro com o número de contingentes enviados da província de São Paulo para a Corte entre abril de 1866 e março de 1867. Apresenta o número, as datas em que marcharam e a “natureza das praças”. Além dos voluntários, da Pátria e do Exército, que somavam juntos somente 154 praças, dos “recrutas”, formando a grande maioria com 588, dos “designados”, com 146, dos “para a marinha”, 40, havia também os “substitutos”, com 196 praças. É a segunda categoria em números, superando inclusive os “designados” da guarda nacional. De um total de 1124 praças que no período saíram da província de São Paulo, os “substitutos”, um tipo de praça que aceitava mudar de lugar com um designado em troca de uma soma em dinheiro⁵⁷, foram uma contribuição importante.

Em carta confidencial ao Quartel General da Marinha, Afonso Celso, Ministro da Marinha, manifestou sua preocupação com a questão:

“Convindo estabelecer regras sobre a admissão dos substitutos oferecidos pelos recrutas ou designados, que por esse meio pretenderem libertar-se do serviço da marinha de guerra, declaro a V. Exa. que para ser aceitos, devem eles seguir as seguintes condições:

1ª. Idade maior de 18 anos e menor de 40.

2ª. Robustez necessária para a vida do mar, verificada pela junta de saúde da repartição.

3ª. Conhecimento da profissão marítima, pelo menos igual ao do substituto.

4ª. Documento de estarem isentos do serviço militar, apresentando os que forem estrangeiros declaração de seus cônsules, por onde provem estar livres e desembaraçados de compromissos que os iniba de contratar.”⁵⁸

⁵⁷ Sobre a questão dos substitutos ver Hendrik Kraay. “Escravidão, cidadania e serviço militar na mobilização para a Guerra do Paraguai” in: Estudos Afro-Asiáticos, no. 33, setembro de 1998, pág. 123.

⁵⁸ “Carta de Afonso Celso ao Quartel General da Marinha”, 20/out/1866. “Correspondência Oficial - confidencial e reservados expedidos pelo gabinete do Ex. Sr. Conselheiro Afonso Celso de Assis Figueiredo”, BN, Manuscritos, loc. 4,2,15.

Os critérios e regras para o recrutamento forçado, a designação de guardas nacionais, a utilização, ou não, de escravos na guerra e demais assuntos pertinentes à formação das tropas brasileiras para lutar no Paraguai eram assunto delicado e complexo. Além daqueles que viam na guerra uma excelente oportunidade para tirar alguma vantagem pessoal ou financeira, havia ainda muita desinformação, ou confusão com relação às regras para arregimentar forças para servir na região do Prata. Afinal, envolvia uma questão das mais delicadas: a liberdade, conforme apontou Afonso Celso ao usar o termo “libertar-se” para definir o sentido dos substitutos. Portanto neste, e demais meios de engrossar os contingentes para lutar contra Lopes, o que estava em questão era o limite da intervenção do Estado na vida dos cidadãos brasileiros.

Por isso era um assunto cercado de muita polêmica:



Lith. de H. Schroeder.

—Que diado de tramaio é esta *Pipelet*?
 —Estou apanhando passaros para o meu viveiro de substitutos. E' lcz o da designação dos guardas, e eu preparo-me para enriquecer.
 —Enriquecer como? Estás doudo?
 —A cousa é simples, apanha-se o augueitinho por uma tutameia e depois impinge-se a substituição por tres ou quatro tantos mais ao filado, que tem a corda ao pescoço e quer safar-se com os d-dos, embora fiquem os auneis.
 —Mas, com os tresentos! Isto é uma infamia!
 —Isso lá não sei! O tal pregador de moral, muito magro e um pouco feio, que conhecemos bem, fez muita cousinha neste gosto, ganhou muito boas cobres e ninguém por isso o metteo no chilindro.

No desenho, o personagem “Pipelet” tenta capturar em sua armadilha mais um “substituto”. O diálogo entre os personagens não deixa margem para dúvidas. O truque era bastante simples: atraía um “substituto” com uma quantia em dinheiro e conseguia o triplo ou mais com alguém já capturado para o serviço da guerra. O “Cabrião” repreende a “tramóia” de Pipelet, que se defende com o argumento de estar se espelhando em um conhecido “pregador moral”. O papel de cada um dos personagens da revista fica claro neste desenho. Enquanto “Pipelet” descobre e reproduz certos atos, o “Cabrião” exerce a função de sensor. Um age, reproduzindo parte dos acontecimentos, o outro confere sentido aos mesmos. Um completa o outro e confere sentido à cena. Assim, “Pipelet” não demora em apresentar a descrição física do tal pregador, homem conhecido no meio jornalístico paulista:



—Vocês são capazes de engulir esta pilula?
—Ora é bôa! Muito maiores já temos nós chuchado.



Um conto de réis! Um conto de réis! Um conto de réis! Não ha mais quem lance!
Um conto de réis! Eu bato. Um conto de réis! Uma, duas, tres. Pam!...

Esta estampa foi publicada no mesmo número em que saiu a cena do guarda nacional recrutando a mulher com o carro de boi. Ajuda a explicar aquela imagem: como lembrou “Pipelet” no desenho de 18 de novembro, era “tempo da designação dos guardas”. Aquele que recrutava a mulher devia estar se sentindo em apuros, dado que o mercado de substitutos andava com a cotação nas alturas, como sugerem os dois desenhos acima. Uma maneira de um guarda nacional se livrar do serviço da guerra era capturar recrutas, o que fizeram em grande número, ou apresentar um “substituto”. É disso que trata a imagem acima. Segundo os números publicados no Correio Paulistano, não foram poucos os que conseguiram escapar da guerra com tal expediente. No entanto, apesar de ser um recurso legítimo, o que os desenhos de Agostini insinuam é que havia uma prática ilícita no processo, que pessoas estavam se beneficiando desse recurso para tirar dinheiro de guardas nacionais, em mais um tipo de negociação que interpunha o interesse da nação a uma demanda pessoal. A acusação torna-se ainda mais grave por ser dirigida ao Dr. Candido Silva, diretor do Diário de São Paulo, folha conservadora, como pode-se perceber pela tartaruga pendurada no cinto, símbolo dos saquaremas.

As diferenças políticas entre os periódicos eram bem conhecidas do público, e já foram apresentadas neste capítulo. A imagem foi publicada durante a maior briga envolvendo as folhas: o “Processo Cabrião”. Motivado por uma estampa de Agostini que satiriza o dia dos finados, estava organizado em torno do debate religioso, foco central das diferenças entre estes jornais. Por esse motivo Candido Silva está vestido como um jesuíta no desenho. A diferença entre as duas folhas estava especialmente forte naqueles meses, tornando a denúncia publicada em forma de pilhéria uma arma para desqualificar um adversário político forte. A crítica atingia uma série de questões. Além de buscar conseguir o lucro com o desespero e a desgraça alheia não poder ser visto como uma prática cristã digna de nota, também seria aquela uma atitude antipatriótica. Ao invés de fazer esforços no sentido de ajudar a formar tropas qualificadas no Paraguai, a ação do adversário político do Cabrião seria uma maneira de lucrar com a guerra.

O ano de 1867 foi um momento particularmente delicado da guerra. Os aliados argentinos praticamente se retiraram para conter as revoltas latentes nas províncias de Corrientes e La Riojas. As tropas, após vencer a primeira etapa da luta, encontravam-se em região pantanosa, com grandes dificuldades para seguir a campanha. O governo imperial acabara de impor um comandante conservador em pleno gabinete liberal. O Marquês de Caxias, ao longo do seu primeiro ano como comandante em chefe das forças aliadas, tomou medidas visando reorganizar o esforço de guerra, paralisando

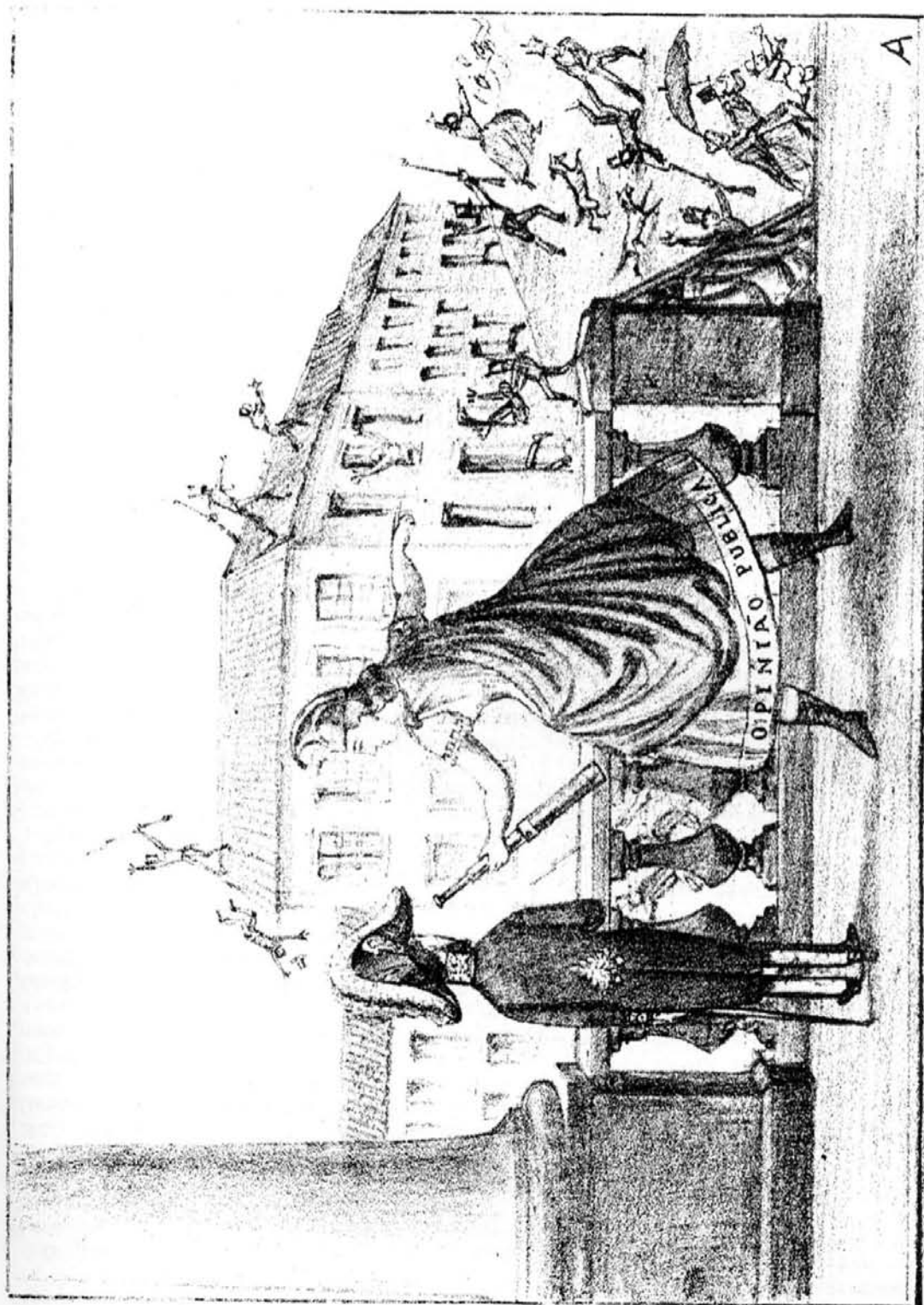
as operações por incômodos 13 meses⁵⁹. O longo período em que as forças ficaram paradas acirrou ainda mais o clima e as expectativas em torno do conflito. Foi nesse instante que Agostini publicou o desenho. Desse modo, o momento era delicado tanto no que se referia à guerra, quanto aos recentes acontecimentos internos da província, em particular com relação ao conflito entre as duas folhas.

É preciso, assim, manter uma boa dose de desconfiança com relação à versão apresentada por Agostini. Seus desenhos integram um delicado jogo na imprensa paulistana a respeito dos problemas internos da província associadas à guerra do Paraguai. Nelas, as partes envolvidas, e o semanário era uma delas, travavam uma luta em que sentidos políticos são atribuídos à guerra e às suas conseqüências na província de São Paulo. Aos poucos, com a constatação de que o desfecho da guerra estava longe de chegar, o tema e o objetivo dos desenhos alteraram-se. Um primeiro e mais evidente sinal dessa mudança foi na conotação política que passaram a ter. Desloca o foco para alvos específicos, como o diretor do Diário de São Paulo, ou o presidente da província, que, em 1866, era José Tavares Bastos. Apesar de ser membro do partido liberal, fazia parte de uma facção distinta da defendida pelo Cabrião. Havia naquele momento um racha no partido, cujos desdobramentos seriam a queda do gabinete liderado pelo deputado Zacarias de Góis e Vasconcelos em 16 de julho de 1868, dando fim a um longo período em que os liberais estavam no poder⁶⁰. A guerra, nesse sentido, em particular no que se referia aos atos relativos ao recrutamento forçado, servia de motivo para o embate político direto. Havia uma disputa de interesses e poder em marcha no partido liberal, e as caricaturas de Agostini se revelavam uma arma no sentido de denunciar práticas não condizentes com os princípios dos chamados liberais históricos.

Aos poucos, portanto, os personagens dos desenhos ganharam rostos mais bem definidos e conhecidos do público. Ainda que as estampas publicadas no Cabrião tenham mantido a forma de tematizar o recrutamento a partir de figuras anônimas, ou retratando alguns personagens genéricos, como um inspetor de quartelão, um subdelegado de polícia, um tipo de guarda nacional, elas passaram a ser também dirigidas a pessoas bem determinadas.

59 Sobre o ano de 1867 ver Francisco Doratioto. op.cit e Vitor Izecksohn. op.cit.

60 As razões para a queda do Gabinete Zacarias de Góis e Vasconcelos são controversas na historiografia. Oliveira Viana, em 1925, já apontava a centralidade deste evento na definição dos rumos da política e do império brasileiro. Para ele, o “golpe de 1868” foi um dos principais fatores do “processo de desintegração do processo monárquico”. Esse tipo de interpretação rebateu em trabalhos mais recentes, que buscaram dar sentido a este movimento político analisando as conseqüências da guerra do Paraguai, tendo na figura do Marquês de Caxias um dos seus principais personagens. Pela primeira vez na história do Império do Brasil, as pressões de um militar tiveram conseqüências políticas importantes, o que para alguns autores é um momento crucial na consolidação do poder político das forças armadas brasileiras que, anos mais tarde, seriam responsáveis pelo golpe que deu fim à Monarquia no Brasil. Sobre esse assunto, ver Oliveira Viana. O Ocaso do Império. Brasília: Senado Federal, 2004, pág. 27, Wilma Peres Costa. op.cit e John Schulz. op.cit.



Exm. snr., sou a soberana dos paizes constitucionaes, aquella ante quem se curvam as proprias trontes co-
roadas. Venho chamar vossa attenção para as scenas de arbitrio e violencia que tendes á vista, praticadas á titulo
de recrutamento. Cumpre impor aos beleguins o inteiro acatamento á lei e á justiça, para que não carregueis com
a responsabilidade de taes actos.

De costas, dialogando com a “opinião pública”, aparece um personagem especialmente caro ao jornal. O homem baixinho, com chapéu estilo Napoleão, era o presidente da província José Tavares Bastos. Na cena, não faz menção de pegar a luneta que lhe é generosamente oferecida para observar em detalhes as “cenas de arbítrio e violência”. Parece ostentar uma pose indiferente, de quem sabe o que está acontecendo, mas não pretende fazer nada a respeito. Há alguns detalhes do desenho que merecem ser observados. Primeiramente, o espetáculo do recrutamento é apresentado de forma especialmente violento. O índice dessa violência é definido sobretudo nos alvos, e menos nos atos. A segurança das famílias, em plena luz do dia, é ameaçada, causando caos na cidade. Não é mais a gente simples, mesmo aqueles com isenções legais, os alvos dos recrutadores, mas as famílias da capital da província. Na cena, enquanto um pai, com a esposa e o filho, é perseguido, uma mulher indefesa tenta escapar ao mesmo tempo em que um homem se joga de cima de uma casa. Do outro lado do mesmo telhado, um homem quase é apanhado por um guarda nacional, enquanto um é retirado pela janela de casa, além do que é arrastado pela rua. A cena é montada de tal forma a mostrar um verdadeiro caos na cidade, onde as “liberdades individuais” estariam suspensas, transformando-a num lugar pouco seguro para qualquer cidadão comum.

Diante de um cenário tão complicado, a “opinião pública”, uma figura feminina, que usa o que parece ser um barrete frígio, com sua luneta na mão quer alertar a autoridade máxima da província, “para que não carregueis com a responsabilidade de tais atos”. A cena e a legenda são carregadas de sentido retórico. O exagero das perseguições em oposição à figura um tanto patética, e completamente imóvel, de Tavares Bastos compõe esta sátira. O contraste da atitude do presidente da província com a prática do recrutamento é o elemento definidor da função da “opinião pública”, e do Cabrião, sua legítima representante na cidade. Mais do que revelar uma verdade, de expressar o sentimento de temor da população, quer evidenciar que o presidente da província tem ciência do que estava acontecendo. Ao se apresentar como “a soberana dos países constitucionais, aquela ante quem se curvam as próprias frentes coroadas.”, por representar, e refletir, a vontade do povo, se atribui um lugar de isenção e de mediação no debate político. Sua presença sugeria que as “cenas de arbítrio e violência” eram responsabilidade do governo da província, particularmente do seu presidente. Se o personagem símbolo do Diabo Coxo foi definido por sua função moral, fazendo da imprensa ilustrada uma espécie de tradutora da real natureza dos atos, acontecimentos e pessoas, ou seja, tinha como fim revelar a verdade da vida social aos leitores, o “Cabrião”, com sua característica de ser aquele que molesta, incomoda e provoca a ira daqueles com quem se envolve, seria uma espécie de guardião de uma verdade compartilhada pelo

público. Ao definir que seu lugar estava entre o público e a autoridade política, seria uma garantia de que a vontade popular chegaria às autoridades públicas. Intermediando essa relação, não buscava revelar verdades à população, como fazia seu demoníaco colega, mas garantir que sua voz chegaria ao poder público.

Por essa razão, a “opinião pública” estaria acima do Estado Imperial. Seria soberana, com autoridade maior do que da própria realeza, cujo poder provinha a um tempo da “Graça de Deus e da unânime aclamação dos povos”⁶¹. Com tal autoridade, apresenta-se diante do presidente da província, que demonstra indiferença, sugerindo que ela, a “opinião pública”, não era nem ouvida, tampouco respeitada na província. Ao fazê-lo, travava ainda outro nível do debate político. Defendia a idéia de que o poder deveria ser a expressão da vontade popular, deveria não apenas ouvir, mas fazer valer a “opinião pública”.

Era esse o sentido das referências republicanas da imagem. Uma nação que se afirmava civilizada e livre deveria seguir estas premissas, deveria saber ouvir a população e em nome dela exercer seu poder. Os desatinos que o personagem “opinião pública” queria mostrar a Tavares Bastos eram cometidos justamente porque aquela sociedade não era regida pelos princípios da liberdade e da civilidade. Em outras palavras, as barbaridades aconteciam por ser um país monarquista, organizado pela instituição da escravidão. A idéia que quer passar, portanto, era a que não era nem a “causa pública”, nem a opinião pública que definiam o Estado brasileiro. Assim, a escolha de tal personagem para dialogar com Tavares Bastos indica os princípios defendidos pela revista. A guerra e as tensões por ela provocadas na sociedade faziam daquele um momento privilegiado para a afirmação desse tipo de idéia. A forma que toma nesse desenho é reveladora de uma auto-imagem dessa imprensa que, ao afirmar a soberania da “opinião pública”, uma figura construída a partir de idéias de liberdade e civilidade da república francesa, seria ela, assim como os princípios que representava, uma espécie de encarnação da própria imprensa ilustrada. Imprensa que, com uma luneta na mão, seria capaz, de forma objetiva e justa, de ver e julgar os acontecimentos.

O outro personagem do desenho, o presidente da província, além de demonstrar indiferença em relação aos apelos da “opinião pública”, aparece de costas para o leitor e com uma estatura bem inferior ao de sua companheira de cena. Ele provavelmente não era muito alto, dado ser este o principal elemento de sátira explorado pelos desenhos em que aparece na revista, mas no caso em questão a desproporção de altura parece ser especialmente explorada. Tavares Bastos é apresentado como a antítese da “opinião

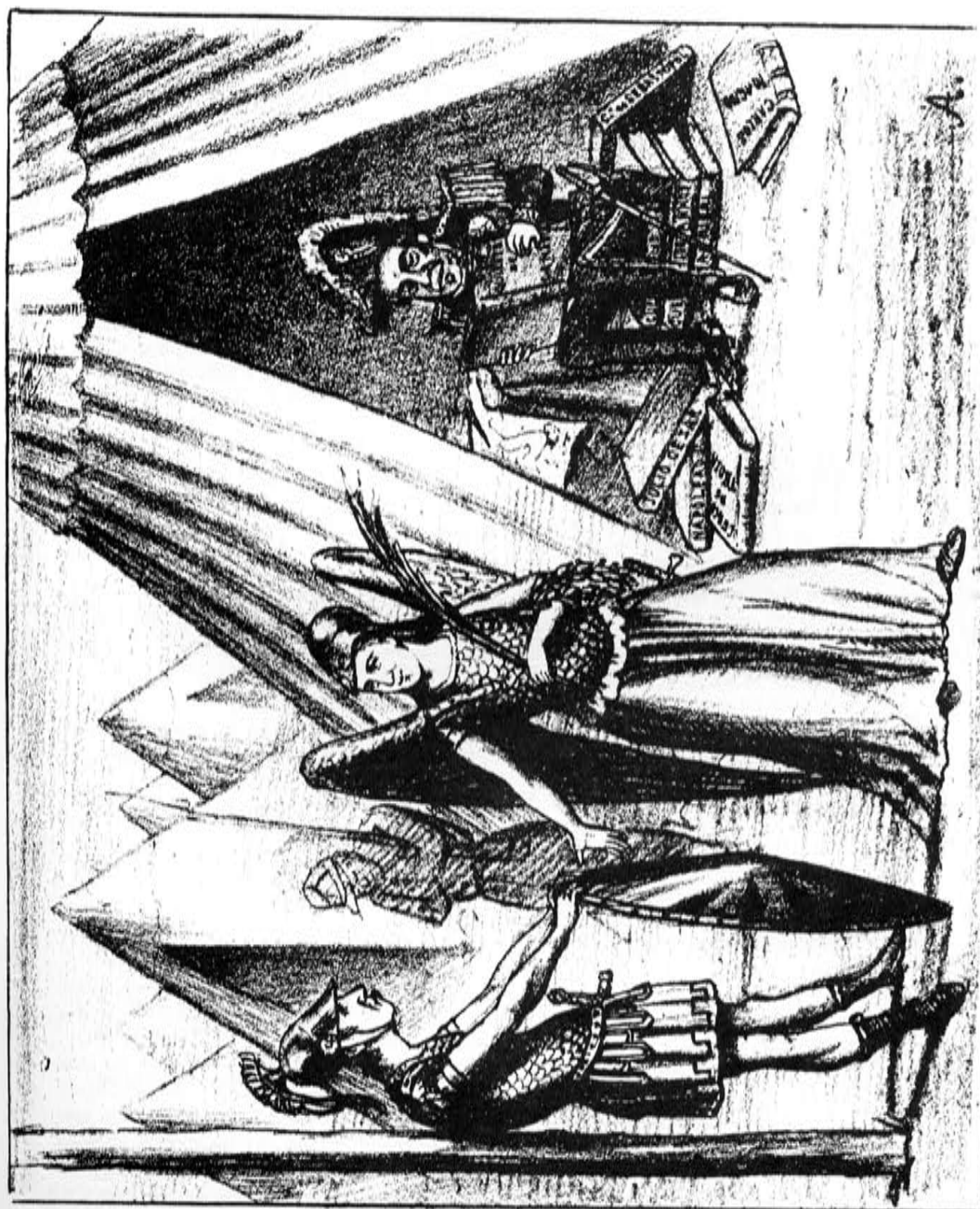
61 *Constituições Brasileiras – vol. I – 1824*. Octaviano Nogueira (org.). Brasília: Senado Federal e Ministério da Ciência e Tecnologia, Centro de Estudos Estratégicos, 2001, pág. 79.

pública”, o que ganha sentido forte por se tratar de um liberal. Assim, a imagem integra o debate em torno de um partido liberal rachado, um tema recorrente na revista. O semanário se apresenta como porta-voz da vontade popular ao mesmo tempo em que seria também portador, ou defensor dos verdadeiros princípios liberais. Estes, por seu turno, seriam a expressão de uma verdade que estaria acima de qualquer outra por ser legitimada pelo público, pelo povo. O princípio visaria, assim, melhorar a vida das pessoas, que não seriam capazes de ação própria, de voz própria. Aqueles que sofrem as atrocidades e injustiças não tem voz, são apenas exemplos mobilizados para defender um ponto de vista e afirmar os princípios políticos resumidos na figura da “opinião pública”.

O nº. 04 do Cabrião, de 22 de outubro de 1866, traz um desenho mostrando a marcha para o sul. Nele, os praças rumam à pé para a guerra, e são representados como esqueletos. É uma alusão às dificuldades de transporte para o Sul⁶², aos muitos desafios a serem contornados antes mesmo de começarem a lutar. É uma imagem que tematiza e reforça o medo de lutar no Paraguai. Como está, o cenário das imagens também caminha para o sul. O teatro da guerra começa a aparecer nos desenhos. As cenas da província são aos poucos mescladas com imagens dos acampamentos, mapas da região dos combates e personalidades da guerra passam a assumir papel destacado. As tropas também são tematizadas, bem como algumas fortalezas que foram cenário de batalhas importantes.

Em meio a tais imagens, a mudança no comando das tropas brasileiras não passou despercebida pelos redatores do Cabrião

62 Sobre as condições de transporte de praças para a guerra ver Vitor Izecksohn. op.cit.



VICTORIA.—Se a causa vai assim meu Marte, jestou vendo que quando deixarmos a campanha estaremos de cabelos brancos !
 MARTA.—Que queres minha filha ? ! O general não decidiu-se ainda ; está instruindo-se nos livros... agora mesmo lá está elle agarrado ao D. Quixote ; ainda lhe falta ler a historia de cento e tantos heróes !
 VICTORIA.—Os soldados brasileiros são valentes, e eu tenho grande desejo de acompanhá-los aos combates... mas se a amolação continua... raspo-me...

Logo após a batalha de Curupaiti, considerada a maior derrota das forças aliadas na guerra, o Marquês de Caxias assumiu o comando das tropas brasileiras. Durante o ano em que Caxias assumiu o comando, o Cabrião não perdeu oportunidade de satirizar sua figura. A longa duração de uma guerra prevista inicialmente para ser breve passa a ser o foco central dos semanários e diários. No caso da folha de Agostini, a culpa, ao longo do ano de 1867, é atribuída inteiramente ao Marquês de Caxias. É mostrado como uma figura patética, sem ação. Ou ele aparece afiando uma a uma as espadas, ou está lendo histórias de guerras e grandes heróis, ou simplesmente verificando se as tropas estão com as mãos limpas. Esses desenhos servem para construir a idéia de que havia indecisão no que se refere aos ataques, que não havia ordem de recomençar os combates desde a entrada de Caxias, uma importante liderança conservadora na guerra. Seriam, assim, um retrato de uma guerra que revelaria a falta de preparo da nação brasileira, e uma crítica aos conservadores. O que para alguns poderia ser visto como um esforço de Caxias para reestruturar as tropas, treinar os soldados, e construir condições para que se desenvolvessem ataques mais eficientes, no semanário seria uma atitude exagerada, fruto de uma mistura de incompetência e excesso de preocupação com detalhes⁶³. Tal atitude é recoberta de sentido político, associando à figura do importante general conservador a idéia de lentidão e pouca ação. A partir desse instante da guerra, a figura de Caxias passa a ser utilizada nos semanários de Agostini de maneira intensa, para conferir sentido político aos movimentos, ou falta deles, dos combates. Na imagem, tal situação é ridicularizada pelo inimigo:

63 Sobre Caxias na guerra ver Francisco Doratioto.op.cit.



Como o General, que aos cinco annos foi exilado, conserva os valiaes do Exercito Brasileiro em po bre immobidade, o manioso General Paraguarya divertisse em tirar vistas photographicas do arquipelago.

No teatro da guerra, portanto, a situação seria tão ou mais séria do que na província. A urgência para conseguir mais recrutas, tematizada à exaustão pela revista, é confrontada com a cena de uma guerra parada. Com informações sempre pouco precisas e desencontradas vindas dos campos de batalha, imagens como a de Agostini deviam acirrar os conflitos na província, alimentando um sentimento não patriótico. Aliada às imagens mostrando o empenho dos guardas nacionais para não servir, ou ainda imagens de estudantes de direito ostentando “uma cartinha de recomendação para o Chefe”⁶⁴, podem ter tornado o clima ainda mais tenso na província. Aquela guerra, segundo os desenhos analisados, estaria contribuindo para destruir a imagem do país frente às nações da América do Sul. O sorriso que aparece estampado no rosto de Solano Lopes indica isso. Se o ditador Paraguaio não era visto com bons olhos, sua figura era utilizada como um espelho do Brasil. Ele ri do despreparo de seus inimigos.

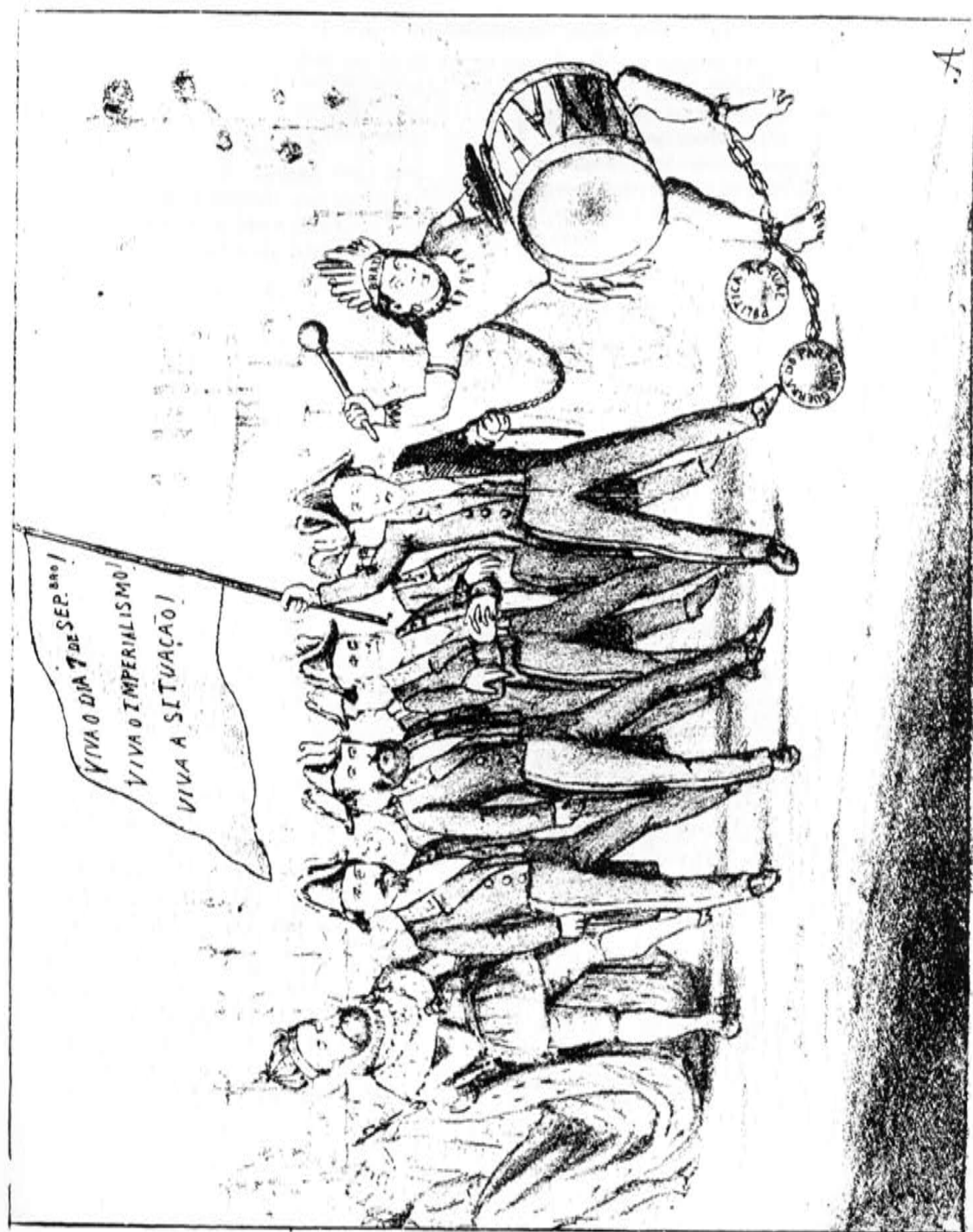
A história que pode ser contada a partir dos desenhos de Angelo Agostini era, portanto, amplamente desfavorável para o Brasil. Enquanto o caos reinava na província de São Paulo, a guerra estava parada, o que parava todo o país, anunciando uma crise política e social sem precedentes. Há dois desenhos em que esse sentido fica ainda mais evidente:

64 *Cabrião*, no. 30, 28/ abr/1867.



Extenuado de forças, sempre envolvido nas lutas dos partidos, eis a posição do Brasil em relação á guerra do Prata.

A figura do índio-Brasil aparece enfraquecida ante o inimigo. Seguindo a lógica que orientou os desenhos sobre a guerra, o motivo dessa situação era interno. O Brasil aparece isolado, na beira de um abismo e lutando contra suas próprias forças políticas: os saquaremas e os progressistas. Do outro lado, a fortaleza de Humaitá, considerada estratégica para o sucesso da guerra, permanece em perfeita tranquilidade. O maior inimigo a ser vencido, portanto, era o próprio país, ou aqueles que o governavam. Afinal, como era incansavelmente tematizado, na versão da revista a “causa pública” atendia a interesses domésticos, o que não contentava à “opinião pública”. Os interesses divergentes faziam com que não houvesse uma unidade:



Festejos do dia 7 de Setembro.

O Brasil terá consciência do papel que representa?

A mesma questão aparece neste desenho, cujo foco é deslocado, no qual os problemas causados à província de São Paulo e as disputas políticas internas assumem uma proporção maior. O desfile de 07 de setembro reforça e amplia o significado da imagem anterior, criando a idéia de que uma grave crise política e social estava em curso. Naquela imagem, o Brasil estava em situação ruim frente à guerra do sul. No segundo desenho, era a guerra e a política um peso que atrasava o país. Ao longo do ano de 1867, os desenhos vão tratando de assuntos de interesse mais amplo, no sentido de deslocar a atenção apenas dos problemas que a guerra trouxe para a província. Esse movimento cria a idéia de que a crise se tornava mais aguda, especialmente porque seria ignorada pelo imperador e o gabinete liberal de Zacarias de Góis e Vasconcelos, ainda no poder.

O desenho que mostra a marcha para o Sul, portanto, vai ao encontro do desfile de 07 de setembro. Da mesma forma que os praças estavam mortos ou quase mortos antes mesmo de chegar ao campo de batalha, a guerra arrastaria o país para uma crise sem precedentes. Com o desenvolvimento da guerra, ou sua paralisia, a nação era arrastada para um grande buraco. A guerra se tornava um problema aparentemente sem solução, cujos desdobramentos seriam cada ano mais graves para a província e para a nação brasileira. A construção dessa idéia por parte dos jornais de caricatura em que Angelo Agostini colaborou na primeira fase de sua carreira em São Paulo revela um tipo de significado para a guerra contra o Paraguai que começava a extrapolar um sentido crítico mais específico, ligado aos problemas de uma estrutura social viciada, descolada dos valores de liberdade e civilidade que o discurso do governo cansava de arvorar para si. Por essa razão a guerra passava, nas páginas do semanário, a ser vista como uma ameaça séria à nação brasileira.

* * *

As estampas e textos publicados no Cabrião não deviam estar agradando o governo da província. Em setembro de 1867, o sr. Henrique Schroeder, proprietário da oficina de litografia que imprimia o semanário, foi chamado à delegacia em cumprimento a ordem expedida pelo Chefe de Polícia através de ofício reservado encaminhado ao delegado. Em nota intitulada “Devassa Curiosa”, o Correio Paulistano do dia 19 de setembro informou que o sr. Schroeder respondeu a perguntas sobre os projetos do jornal, a respeito do proprietário da folha, seus redatores e seu desenhista, além fornecer outras informações. A razão das perguntas e da intimação não foram reveladas:

“Que quererá dizer isto?

*Acaso estamos em véspera de um golpe de Estado contra as garantias constitucionais?”*⁶⁵

Na edição do dia 21 de setembro, a mesma folha continuou a noticiar os acontecimentos envolvendo o semanário e o sr. Chefe de Polícia. A “devassa ‘inquisitorial e curiosa’” teria rendido um “volumoso relatório concernente ao ‘Cabrião’”, que fora enviado ao ministro da justiça, “de quem espera-se medidas enérgicas para fazer calar aquela folha”⁶⁶. O jornal seguiu com a nota e concluiu:

“Decididamente: o ‘Cabrião’ é a ‘asa negra’ da esclarecida e pujante administração policial do sr. dr. Acioli de Azevedo.

*É a sai ‘caipora’; o baixio de seus naufrágios; seu ‘moinho de vento’”*⁶⁷

No final daquele mês o Cabrião encerrou suas atividades. O empenho do Chefe de Polícia, a despeito da reação do Correio Paulistano, parece ter triunfado. Seja em razão do tratamento que o semanário deu aos violentos acontecimentos de 10 de abril, seja em função da forte oposição que fez ao presidente da província, o liberal Tavares Bastos, tudo indica que o Cabrião jornal, a exemplo do “Cabrião” personagem de Eugene Sue, era uma presença que incomodava. Certamente o tratamento que deu à guerra do Paraguai foi um dos pontos centrais que determinou seu fim. A guerra era também um dos pontos nodais das disputas políticas da província naqueles anos, conforme vimos nos desenhos do Cabrião. Assim, o impacto da folha não deve ter sido pequeno, dada a reação das autoridades. Não arrisco dizer que esta reação, bem como o fim do Cabrião, foram os motivos da mudança de Agostini da capital da província de São Paulo. Mas foi, certamente, uma experiência determinante na vida do nosso personagem e nos rumos que passou a dar à sua carreira como caricaturista.

65 Correio Paulistano, 19/set/1867, pág. 02.

66 Correio Paulistano, 21/set/1867, pág. 01

67 .idem.

- 5 -

O ESCRAVO VOLUNTÁRIO

O último número do Cabrião foi publicado no dia 29 de setembro de 1867. Em julho Agostini ausentou-se de São Paulo, conforme noticiou o Correio Paulistano⁶⁸. É possível que tenha viajado para o Rio de Janeiro, para onde se mudou no começo de outubro. Na Corte manteve a atividade de pintor de retratos e de paisagens, com ateliê no primeiro andar do número 52 da rua do Ouvidor, conforme consta nas edições de 1869 e 1870 do Alamank Laemmert. Do ofício de desenhista, não se afastou nem por um mês. Colaborou com alguns trabalhos n' O Arlequim⁶⁹ entre os meses de outubro e dezembro de 1867, ou seja, imediatamente após chegar à capital do Império. Apesar de pequena, a participação de Agostini neste jornal foi muito importante. Os desenhos foram publicados pouco tempo antes da extinção da folha, que se transformou em A Vida Fluminense no início de 1868, conforme foi anunciado:

“O Arlequim, querendo corresponder dignamente ao valioso auxilio que lhe tem sido prestado pela população nacional e estrangeira do Império, e tendo reunido um núcleo de artistas e redatores, escolhidos entre os mais habilitados e distintos desta corte, resolveu aumentar o seu formato e número de páginas, e como sejam outros os seus planos futuros deliberou também mudar seu título, que será de ora em diante

A Vida Fluminense

Para agradar a todos os paladares, A Vida Fluminense será uma folha joco-séria, publicará retratos, biografias, caricaturas, figurinos de modas, músicas, romances nacionais e estrangeiros, artigos humorísticos, crônicas, revistas, etc.”⁷⁰

O motivo alegado para a mudança é a alteração do perfil do periódico, que ganha número maior de páginas, alarga o espectro de temas e tipos de trabalhos e, o que era a principal novidade, passava se designar uma folha “joco-séria”. No entanto, apesar desta explicação, o fato é que O Arlequim desaparece, dando lugar a um jornal completamente diferente. Certamente uma das principais novidades era o desenhista. Agostini, no entanto, era dessa vez mais do que um colaborador. Integrava a sociedade organizada com o nome Almeida, Castro e Angelo. Almeida, sobrenome que utilizou para assinar o depoimento ao Chefe de Polícia de São Paulo e que na edição de A Vida Fluminense de 12 de fevereiro de 1870 apareceu novamente em uma notícia a respeito de

68 Correio Paulistano, 07/jul/1867, pág. 02.

69 O Arlequim teve vida curta. Apareceu em 1867, tomando o lugar do chamado Bazar Volante, que existia desde 1864. Esse tipo de mudança era comum entre os jornais de caricatura. Quando chegavam ao seu fim, muitos deles anunciavam a seus leitores a mudança de nome. Logicamente que muitas outras coisas mudavam em cada folha.

70 A Vida Fluminense, no. 1, 04/jan/1868.

uma enfermidade que afastou “o nosso sócio e desenhista Angelo Agostini de Almeida” por algum tempo de sua atividade, era neste caso o de seu padrasto, o jornalista Antônio Pedro Marques de Almeida⁷¹. Este fato é um indício de que a mudança de Agostini para o Rio de Janeiro foi motivada por este projeto. Há notícias de que retornou algumas vezes a São Paulo no início de 1869, mas foi no Rio de Janeiro que permaneceu até sua morte, desenvolvendo uma importante carreira como desenhista e dono de revista. Este foi um momento muito importante em sua vida. Assumiu o ofício de caricaturista de modo mais comprometido, buscando desenvolver carreira na imprensa. A Corte era um meio mais rico para progredir no ramo, tanto por oferecer maior público, e talvez até considerado mais qualificado, como por ter mais jornais, mais tipografias e oficinas de litografia. No Município Neutro certamente ganharia mais visibilidade, caso viesse a ser bem sucedido na carreira. Este parece ter sido o cálculo de Agostini.

A designação de “joco-séria”, mais do que um elemento importante na construção da identidade da nova folha, é uma pista para entender a trajetória de Agostini. O Cabrião tinha um perfil mais marcadamente político, no sentido de ser um elemento do debate político da província, tendo demonstrado, desde o início, uma filiação a uma facção do partido liberal. Segundo a noção de imparcialidade com a qual operava, se comprometia com uma causa e, mais do que isso, tinha ligações com uma facção do partido liberal paulistano, delineando um conceito de imparcialidade definido pela explicitação de tal filiação partidária. O mesmo não se aplica a A Vida Fluminense. Misturando assuntos e abordagens “sérias” com “jocosas”, produziu um lugar de incerteza e de neutralidade que lhe garantiria espaço entre diferentes grupos. Por definição seu conteúdo era ambíguo, cabendo ao leitor saber, ou escolher, o que poderia, ou deveria ser levando em consideração e aquilo que era uma simples brincadeira. Não era apenas a sátira que dava o tom do semanário, mas também a ironia. Um dos principais elementos na construção desse perfil era a ausência de um personagem narrador constituído como nas demais folhas:

“(...)

O que é a vida fluminense? Não é isso mesmo? Uma alma que pensa, um coração que sente, um corpo que se move e que se transforma, que ri e que chora, que moteja e que reflete?

Até aqui tínhamos uma só face; éramos a metade de nós mesmos. Completamo-nos hoje. O nosso horizonte alarga-se, e a esfera da nossa existência dilata-se na forma e cresce na idéia.

71 Angelo Agostini iniciou sua carreira na imprensa caricata paulista provavelmente pelas mãos de seu padrasto. Chegou a assinar alguns documentos como Angelo Agostini de Almeida. Não consegui descobrir muitos detalhes da relação entre Antônio Pedro Marques de Almeida com Raquel Agostini de Almeida, mãe de Agostini, tampouco dele com Agostini. De certo, soube que se Raquel Agostini faleceu na Itália, em 1874. Quanto ao jornalista Antônio Pedro Marques de Almeida, parece que se afastaram, uma vez que faleceu só e desamparado em 1886, segundo notícia de O Paiz do dia 26 de maio do mesmo ano. Agostini não fez nenhum tipo de comentário especial em sua revista.

A sátira era até aqui o nosso elemento: hoje é a crítica. Castigamos rindo, consorciaremos hoje a natureza cáustica de Molière com a natureza ascética de Pascal.

Seremos sérios sem deixar de ser joviais. A vida de todo o mundo é assim. A vida fluminense não pode fazer exceção à regra. A filosofia moderna não compreende mais os dois tipos isolados de Heráclito e Demócrito: um rindo eternamente; o outro eternamente melancólico.

*O nosso programa compreende tudo; nada está fora da nossa alçada. Ao lado da caricatura virá o retrato; a biografia dará o braço ao epigrama.*⁷²

A palavra chave utilizada para definir o ponto de vista do jornal é “consócio”, que em sua definição estrita significa “união”, “associação”, enfim, tem o sentido de agregar pessoas, estilos, princípios. Por isso que “ao lado da caricatura virá o retrato; a biografia dará o braço ao epigrama”. Cada um dos elementos que integra a folha, no entanto, fica pouco definido na união. Ou seja, cada um desses elementos se transforma um pouco no outro. O olhar do leitor será o termômetro dessa operação. A idéia era agradar o maior número possível de leitores em uma proposta que se definia como nova, como moderna justamente por essa característica. Daí o semanário se apresentar como a encarnação da “vida fluminense”, como a expressão, na forma de um jornal ilustrado, da cidade. A “vida fluminense”, então, não era propriamente um personagem narrador, mas a definição de um lugar de neutralidade. Não havia um personagem que aparecia nos desenhos nem, como o “Cabrião”, os fazia. Apresentava-se ao público como uma versão de tinta e papel da cidade, que aparecia semanalmente.

Foi neste periódico que Agostini desenvolveu “As aventuras do nho Quim”, considerada a primeira história em quadrinhos de longa duração publicada no Brasil⁷³. Conta as venturas e desventuras do filho de um grande proprietário mineiro na Corte. A narrativa começa com a partida da fazenda e a viagem de trem até o Rio de Janeiro, onde se desenvolve a maior parte das aventuras. Lá, vive todo tipo de peripécias, sendo enganado, explorado por espertalhões, o que era a definição da figura do matuto, alguém que era muito rico, mas nada familiarizado com a vida na Corte. O personagem, ao que tudo indica, fez muito sucesso, uma vez que passou das páginas de *A Vida Fluminense* para o teatro, onde teria também alcançado êxito. Sem pretender fazer nenhum tipo de comparação apressada com outros matutos mais conhecidos como o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, ou atribuir a Agostini a primazia de criação de uma figura que mais tarde seria associada à nacionalidade brasileira, nos idos das décadas de 1860 e 1870

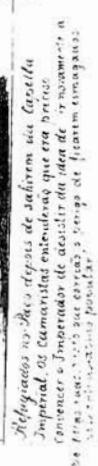
⁷² *A Vida Fluminense*, no. 2, 11/jan/1868.

⁷³ Esta história e “As aventuras do Zé Caipora” foram recentemente publicadas em livro. Angelo Agostini. *As Aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros – 1869-1883*; pesquisa, organização e introdução Athos Eichler Cardoso. Brasília: Senado Federal / Conselho Editorial, 2002.

o significado e a razão do aparente sucesso desse personagem se explicam de outra maneira. A construção de um personagem matuto, ou caipira, vindo não por acaso da província de Minas Gerais, tinha um significado bem específico. Agostini fazia uso de um repertório humorístico comum à época, segundo o qual o mineiro era visto como uma figura simplória, como um roceiro que, em razão dessa sua característica, tinha a Corte como um lugar algo mítico. Essa não era uma temática nova, já tendo sido apresentada em peças teatrais e romances da época⁷⁴. Ainda que não se afastasse por inteiro dos temas políticos, o que aliás fazia de forma indireta ao criar um personagem como o Nho Quim, há uma clara mudança de sentido de A Vida Fluminense com relação ao Cabrião. Trata-se de uma folha bem menos agressiva, no sentido de produzir um tipo de humor mais alusivo, menos direto. O que leva à conclusão de que Agostini, quando passou a ser um dos responsáveis por uma revista, optou por uma forma mais ambígua, um tipo de sarcasmo que não batesse de frente, o que teria a força de atrair leitores distintos. “As aventuras de Nho Quim” era antes de tudo um divertimento e brincando, trazia cenas da cidade, que aparecia em cada capítulo de modo bastante particular.

Era dessa forma que tratava da maioria dos temas, não sendo a guerra do Paraguai uma exceção:

⁷⁴ Um exemplo é o teatro de Martins Pena, quando o sertanejo, o que não é da Corte, é um tema presente em peças como “O Juiz de Paz da Roça”, de 1838, e “Um Sertanejo na Corte”.



A figura que aparece atrás da folha onde está o desenho, no canto superior esquerdo, é Angelo Agostini. Bem a sua frente, o lápis gorduroso com o qual eram feitos os desenhos na pedra litográfica brinca com o artista italiano, recusando-se a obedecer-lhe as ordens, conforme expresso no texto ao lado. Agostini, no entanto, não parece contrariado. Apresenta um olhar irônico, e um leve sorriso de cumplicidade. Ao contrário do que acontecia com as demais revistas, o desenhista é apresentado como o autor dos desenhos. Trata-se de um detalhe importante. O sentido da caracterização de “joco-séria” se revela na imagem. Se por um lado o autor mostra a cara, revelando-se aos leitores, sua aparição tem o sentido de deixar claro que aquele era um desenho satírico. Se Agostini aparenta estar se divertindo com as peripécias do lápis, ele ao mesmo tempo se diferenciava dele. O semanário entrava no seu terceiro ano de existência, de modo que todos deviam conhecer a identidade do artista que assinava com a letra A. O cuidado de Agostini em se diferenciar de seu lápis conferindo-lhe vida, então, é um recurso para expressar a natureza daquele desenho e da folha como um todo. Havia “lápis” diferentes para cada ocasião, ou seja, um episódio prestava-se à sátira, outro deveria ser contado com seriedade. Agostini estava querendo dizer a seus leitores que era a situação que produzia o desenho, não o contrário. Em *A Vida Fluminense*, portanto, não havia um ponto de vista pré-determinado, definido por um personagem narrador, como acontecera com as outras revistas onde Agostini trabalhara. No caso específico desta imagem, a sátira seria a única maneira de mostrar a chegada do Conde D’Eu. Essa forma seria quase uma imposição dos fatos. Mas qual a razão para que o evento recebesse aquele tratamento? O que, afinal, fazia com que aquele episódio só pudesse ser contado pelo lápis brincalhão de Agostini?

Por ocupar o espaço central daquele número tinha, como sempre acontecia com os desenhos destinados a tal parte da revista, destaque especial. Sua forma, como também era recorrente, era a de uma pequena narrativa visual. Nesta, tematiza os acontecimentos do dia em que o Conde D’Eu desembarcou na Corte de volta do Paraguai. Ele assumira o comando das forças aliadas logo após o Marquês de Caxias se retirar do teatro das operações. Sua principal tarefa era capturar o ditador Paraguaio, última missão a ser cumprida para dar a guerra por encerrada. Cinco longos e difíceis anos separavam aquele dia da primeira ofensiva de Solano Lopes, que iniciou a guerra quando capturou o vapor brasileiro Marquês de Olinda e invadiu o Rio Grande do Sul em 1864⁷⁵. No dia primeiro de março de 1870, Lopes foi acuado e morto em Cerro Corá. Finalmente o príncipe pôde voltar para a Corte, onde o aguardavam festejos e

75 Sobre os últimos movimentos dos conflitos e a participação do Conde D’Eu na Guerra do Paraguai ver Francisco Doratioto. *Maldita Guerra – nova história da guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

homenagens pelo êxito alcançado, o que deu motivo para a imagem bem humorada feita pelo lápis brincalhão de Agostini.

Teriam sido inúmeros os festejos em homenagem ao Conde D'Eu. Todos malogrados. A versão da revista mostra parte dos acontecimentos daquele dia. Aparece a Guarda Nacional desalinhada, a dificuldade do imperador em se movimentar por entre a multidão, o desencontro dos ministros, a surpresa com a figura desarrumada ao Conde, enfim, essa crônica visual, feita por um lápis maroto, mostra episódios bem distantes do que se poderia esperar e imaginar para uma ocasião tão solene. Apesar da brincadeira com o lápis, que seria responsável por montar a cena, a escolha era de Agostini. A recepção do Conde, o papel que desempenhou durante os combates e a própria guerra eram para aquele semanário algo risível. E a guerra, afinal, mesmo após seu fim, foi um episódio cercado de polêmica, fazendo com que fosse possível uma imagem como aquela. Mesmo desenhos com aparência mais séria, se analisados com cuidado, traziam um sentido irônico, ao mesmo tempo em que imagens fortemente caricaturais, podiam carregar sentidos sérios. A guerra continuava a ser, portanto, um prato cheio para a nova folha de Agostini.

Antes de retornar do teatro da guerra, o Marquês de Caxias declarou, através da ordem do dia no. 272, de 14 de janeiro de 1869, que “a guerra chegou a seu termo”. As tropas paraguaias estavam derrotadas, não restando inimigo a combater. No entanto, apesar da decisão do comandante em chefe das forças aliadas, o Imperador queria capturar o ditador paraguaio; enquanto ele não se rendesse ou fosse capturado, a honra do país não seria totalmente restaurada. Foi então que enviou o Conde para cumprir essa missão⁷⁶. Após um conflito cuja longa duração causou danos e perdas enormes ao país, aquela caçada parecia algo despropositada. Caxias chegou anônimo ao Rio de Janeiro no dia 15 de fevereiro. No dia 16 de abril o Conde D'Eu assumiu o comando das tropas. Precisou de quase um ano para alcançar e matar Solano Lopes, arrastando por mais tempo ainda uma situação incômoda para o Brasil. Uma solução diplomática e pacífica era vista com melhores olhos por muitos, dentre eles por Agostini. A atuação do Conde reforçou o absurdo da situação. O desenho citado acima é, assim, um dos desfechos de uma cobertura que tendia a condenar, brincando, a guerra por vários aspectos.

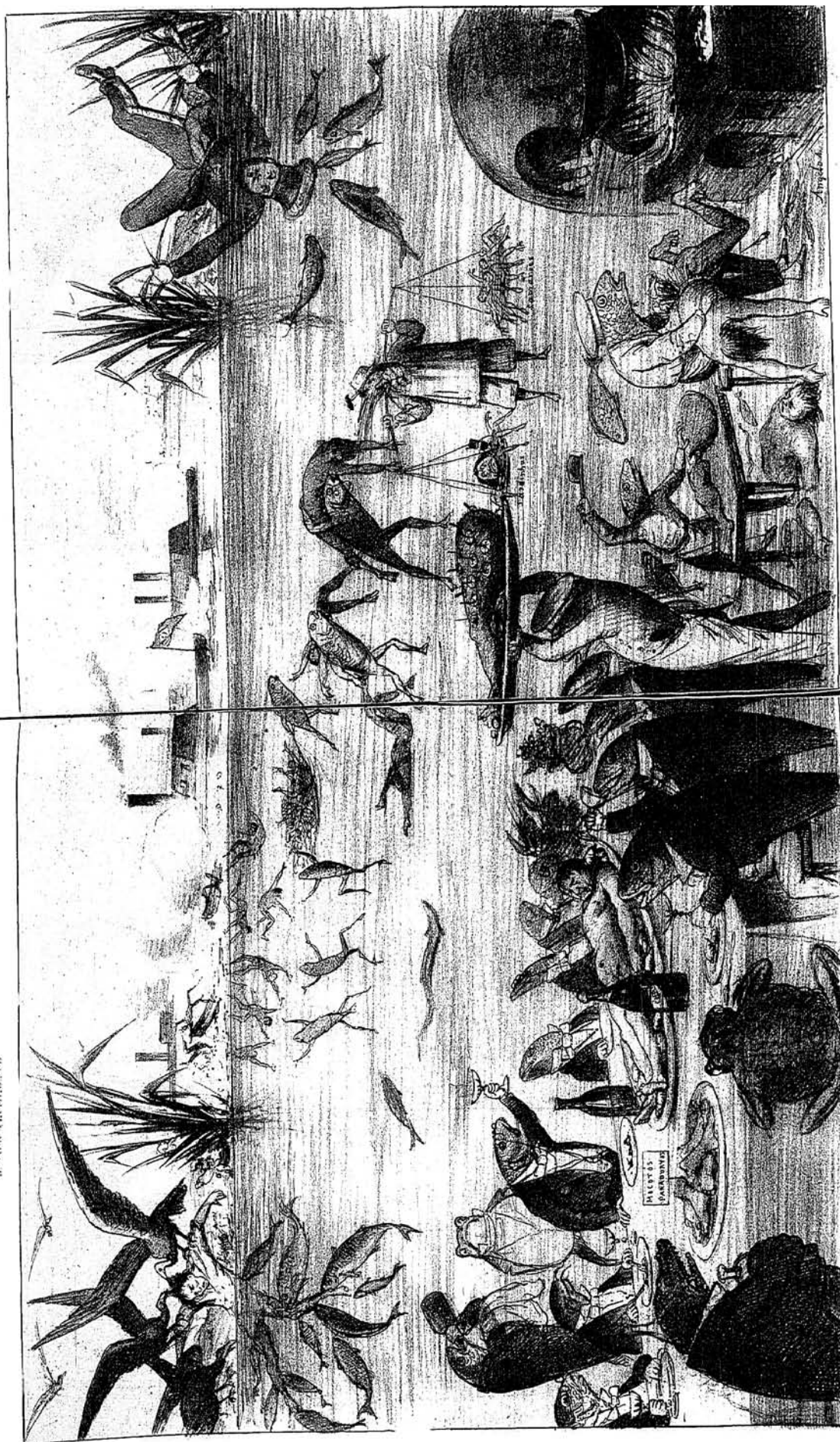
76 Sobre a caçada e a morte de Solano Lopes, ver Francisco Doratioto. *op.cit.*

Chama atenção neste desenho, e nos demais a serem analisados daqui em diante, a grande diferença técnica e formal com relação aos trabalhos de Agostini nas duas primeiras folhas nas quais trabalhou. Os primeiros desenhos parecem mais simples, menos elaborados e mais caricaturais. Estes apresentam mais detalhes, o traço de Agostini é mais firme e bem definido. Os trabalhos passam a ser mais realistas, apresentando recursos mais sofisticados. A explicação para essa mudança devia ser, em parte, a melhor qualidade do ateliê da Corte, parte devido ao desenvolvimento da técnica de Agostini e finalmente também em razão de serem trabalhos mais autorias. A Vida Fluminense já era a terceira folha na qual colaborava. Ao que tudo indica, marcava um momento em que ele tinha uma maior certeza a respeito de seguir carreira na imprensa ilustrada. A consolidação de estilo mais definido, e mais próximo do que seriam os trabalhos futuros de Agostini, é um indício importante de sua opção. São, da mesma forma, expressivos do sentido da nova folha. “Joco-sério”, a mistura de conteúdos, textos e desenhos, jocosos e sérios, jocosos ou sérios, tinha uma tradução imagética precisa. O esforço de fazer estampas mais próximas do retrato do que da caricatura integrava o programa do hebdomadário. Havia muitos desenhos que pareciam a reprodução de quadros heróicos, outros mostrando paisagens, ao mesmo tempo em que imagens como a citada acima se espalhavam nos números do semanário.

Uma das primeiras cenas sobre a guerra da Vida Fluminense é expressiva do sentido que a revista conferia a si própria:

A VIDA FLUMINENSE

A VIDA FLUMINENSE



POR CIMA E POR BAIXO DO RIO PARAGUAY

Por cima: os homens, estratagemas e corações. Por baixo: os peixes, folião e banquetes.

(Vida, o fante.)

Não há margem para dúvidas. Trata-se de uma caricatura, de uma pilhéria das mais escrachadas. Foi inspirada em um episódio ocorrido no dia 02 de março de 1868. Canoas paraguaias haviam tentado, sem sucesso, abordar encouraçados brasileiros⁷⁷. A imagem, apresentada como um retrato fiel do que teria acontecido em baixo do Rio Paraguai naquele dia, é precedida na revista do diálogo travado entre os peixes pouco antes de eles se deliciarem com aquela lauta refeição, tão gentilmente oferecida a eles pelos brasileiros. Um veterano jacaré avisara seus amigos do eminente banquete. Pouco depois, “cadáveres paraguaios” começaram a cair. Imediatamente tudo começou a ser preparado e logo estavam reunidos à mesa para saborear as delícias. O orador principal, o Robalo, pronuncia então um bem articulado discurso:

“Robalo – Meus colegas! Peço a vênica para levantar um entusiástico brinde à raça humana, cuja vaidade tão profícua tem sido para nós.

(...)

O Robalo – Mas, os homens, que são os animais mais sanguinários da terra, ferem de morte seus iguais, sem razão plausível, a sangue frio, e só para obterem uma promoção ou uma simples fitinha!

Um Jacaré: Peço a palavra pela ordem.

Desculpe-me o orador se o interrompo, mas desejava observar que enquanto se fala, não se come; ora eu vim para comer, e estes mocotós à la sauce Humaitá exalam tão delicioso aroma (hilaridade prolongada) (...)”⁷⁸

A forma do discurso lembra o debate parlamentar. Parece uma sessão solene da Assembléia Geral. Com ar circunspeto, o Robalo faz um discurso condenando a ignomínia da guerra, fruto da vaidade humana. A imagem, nesse sentido, seria, dentre outras coisas, um tipo de condenação ideológica daquela guerra, bem como do princípio da guerra. No entanto, o discurso do Robalo deve ser analisado com alguma desconfiança. Seu discurso é proferido em um banquete que só era possível pela existência da guerra. A condenação dela fica assim comprometida, uma vez que sua atitude é um tanto contraditória: ao mesmo tempo em que condena a guerra, dela se beneficiava. Trata-se, assim, claramente, de uma ironia. A associação entre os peixes e os políticos do império é sugestiva nesse sentido. Ao mostrar uma diferença entre o discurso e a prática do Robalo, indica haver interesse na manutenção dos combates. Ao mesmo tempo em que condenava a guerra, participava do lauto banquete tornado possível por ela. A intervenção do faminto Jacaré pode ajudar a desenvolver ainda mais essa idéia. Ele é uma espécie de contraponto, que expõe o sentido da ocasião, fazendo

⁷⁷ O sucesso das operações militares brasileiras se deveram, em grande medida, à ação simultânea em terra e no rio. O Brasil enviou vários encouraçados para a guerra, que despertaram muita atenção do público brasileiro. Nos jornais de caricatura, muitos deles foram reproduzidos, alguns em cenas que se pretendiam reconstruções de batalhas e episódios importantes da guerra, como aconteceu com a imagem do no. 14 de *A Vida Fluminense*, reproduzida há pouco.

⁷⁸ *A Vida Fluminense*, no. 14, 04/abril/1868.

o discurso do colega cair por terra. O que a imagem oferece ao leitor, assim, é um tipo de significado algo ambíguo da guerra, sutilmente construído em seus pequenos detalhes. A diferença de opinião entre os palestrantes é mais um elemento que aproxima do debate parlamentar. Sugere em tom de galhofa de modo sutil mas claro a falta de iniciativa de tais políticos, ocupados ora em fazer longos e enfadonhos discursos com afirmações genéricas que não resultam em nada, ou, como o jacaré, preocupados com suas demandas pessoais imediatas.

Muitos dos desenhos publicados nos jornais de caricatura, e vários deles em A Vida Fluminense, mostram os combates navais, destacando o poderio dos encouraçados brasileiros. Parecia haver um fascínio em torno dessas armas de guerra, que foram fundamentais para o sucesso das operações. Há, nesse sentido, um claro elogio à marinha brasileira. Os corpos que caem, como fica evidente pelas fisionomias, e é confirmado pelo texto, são de paraguaios, logo servidos “à la sauce Humaitá”. Portanto, apesar da ironia, a imagem opera com a idéia de que a guerra estava com seus dias contados, que em breve as tropas aliadas sairiam vencedoras. A referência a Humaitá sugere que os paraguaios estavam sem saída, dado que tal fortaleza caíra meses antes, no dia 19 de fevereiro daquele ano. Esse tipo de avaliação, que sustenta a maioria das imagens sobretudo a partir de 1868, não deixa de ser um elogio às forças brasileiras. Os desenhos fortemente críticos à atuação dos aliados na guerra começam a se tornar menos severos. Nesse movimento, o elogio fica para as forças armadas, particularmente a marinha, que aparecem como uma oposição aos políticos, ou os peixes que aparecem como os únicos beneficiados com a situação. O detalhe que aparece no canto superior direito da imagem corrobora essa interpretação. Solano Lopes aparece afundando, se agarrando a frágeis plantas da beira do rio enquanto alguns peixes começam a mordiscar seu chapéu. O que vemos, assim, é que, além dos peixes, os paraguaios estavam afundando, estavam no fundo do rio, foram praticamente vencidos. Mais do que condenar a guerra, a imagem critica a postura dos políticos, que se beneficiariam com a guerra, que estava com os dias contados apesar deles e em razão dos esforços da marinha brasileira.

Perto da figura do general paraguaio, há um peixe que carrega, de um lado, “camarões”, e do outro, “sardinhas”. Estes, se observados com atenção, reproduzem rostos bem conhecidos dos leitores de jornais de caricatura da época. São o “Dr. Semana” e o “Moleque”, os personagens narradores do mais importante semanário ilustrado da Corte na década de 1860. Curioso o fato de eles serem desenhados dessa maneira. No Cabrião e no Diabo Coxo, havia o elogio da Semana Ilustrada. Foi uma folha lembrada para legitimar o surgimento dos semanários paulistas. Há muitas razões para a crítica

que era feita à Semana em A Vida Fluminense. Uma primeira, e mais evidente, diz respeito a uma associação entre o sentido metafórico da imagem, de que os paraguaios estariam afundando, com a revista à qual pertenciam os dois personagens. Sendo, dentre os jornais de caricatura, a Semana Ilustrada o principal alvo das críticas de A Vida Fluminense, que não perdia uma chance de mostrar que sua rival estava perdendo espaço, a associação ganha forte sentido. A guerra, em suas diversas maneiras, era também travada nas páginas da imprensa. As distintas formas de dar sentido àquele evento configuravam um intenso debate por espaço e por interpretação do momento por que passava a nação.

O sentido que cada folha atribuía aos conflitos permite inferir algo a respeito do meio dos jornais de caricatura. Marcos César Silveira⁷⁹ argumenta que a imprensa ilustrada constitui uma maneira de desvendar o “imaginário social” da época, particularmente da “elite social e econômica”⁸⁰, que seriam os leitores daquelas folhas. Segundo o autor, tais periódicos se auto-atribuíam o papel de “juizadores dos costumes”, o que lhes daria o perfil necessário para cumprir uma função importante durante os anos da guerra: teriam sido uma arma do governo imperial para justificar a ação armada contra Lopes. Para desenvolver tal hipótese, apresenta apenas uma exceção: Angelo Agostini, a “voz dissonante do afinado coro patriótico dos caricaturistas que atuavam na Corte”⁸¹. O argumento de Silveira constitui uma interessante chave de leitura para o detalhe da imagem ora analisada. Agostini estaria satirizando uma folha que servira aos propósitos do governo imperial, propósitos estes que questionava sistematicamente. Acontece que, se observarmos com cuidado, há muitas imagens em que Agostini trata o exército inimigo de modo jocoso e constrói uma imagem tirânica para Solano Lopes. Faz, portanto, exatamente aquilo que Silveira diz que ele não fez. No entanto, mesmo sendo frágil neste e em muitos outros aspectos, o argumento de Silveira permite pensar a respeito da interlocução entre as folhas. Havia uma disputa em torno dos significados da guerra ao mesmo tempo em que ela servia de metáfora para as particularidades de cada semanário. A maneira como tematizava a guerra marcava a diferença entre cada jornal. Com o passar dos anos, uma e outra coisa se misturavam, como fica evidente na imagem. No banquete em que os peixes se refestelavam os pratos eram os paraguaios, com a exceção dos personagens da Semana Ilustrada. A imagem estabelece uma relação entre os paraguaios, ou os inimigos, e o semanário. Nesse ponto o argumento de Silveira se torna interessante. Mesmo alegando algo um tanto esquemático e não comprovado empiricamente, ele parte do princípio de que existiam diferenças entre

79 Marcos César Silveira. op.cit.

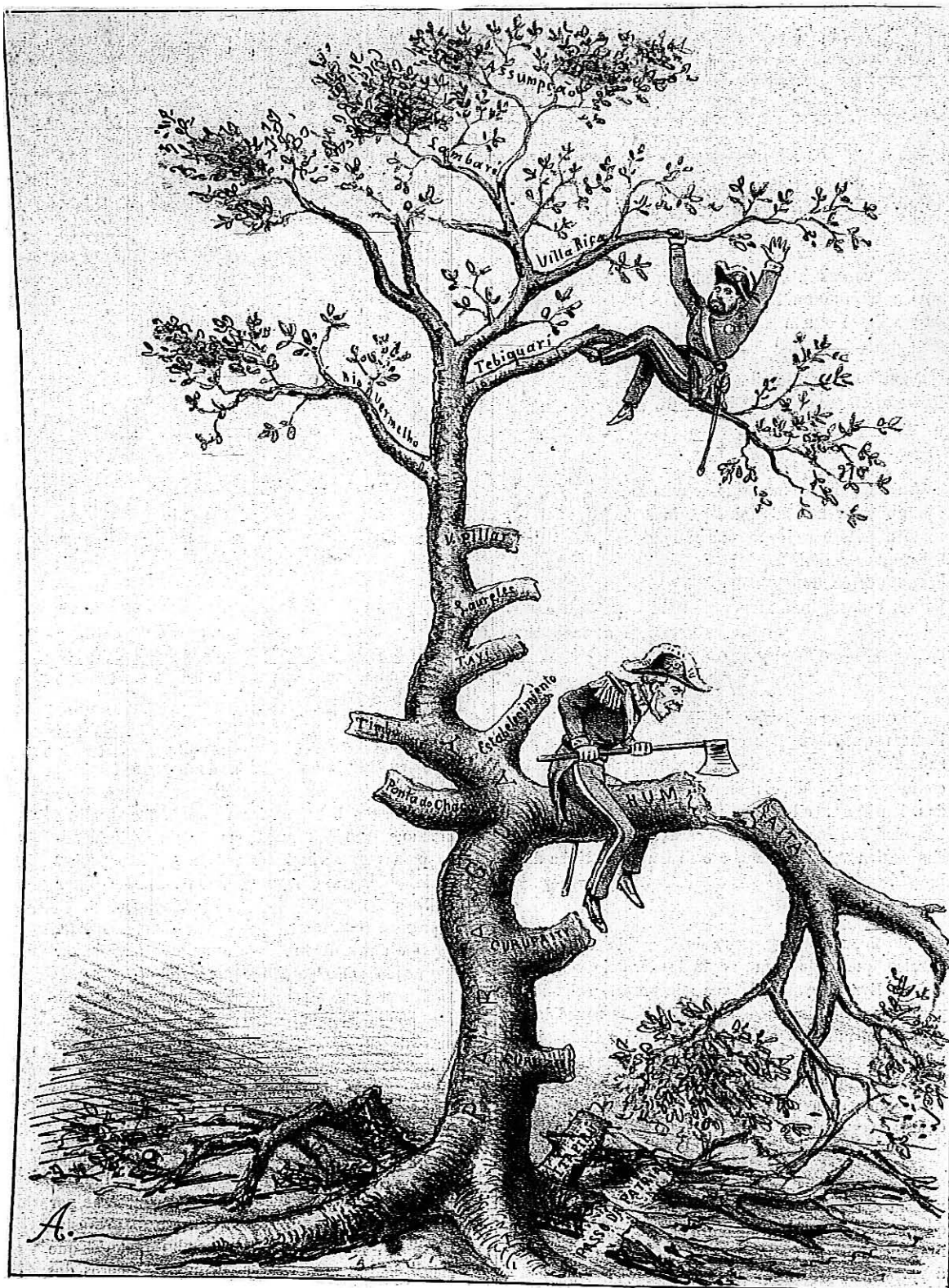
80 Idem. pág. 17.

81 Idem. pág. 75.

os jornais construídas durante a guerra. Que era travada uma guerra particular entre os hebdomadários. Assim, os conflitos contra Lopes eram um lugar de definição de posições. A forma como cada folha se definia naquele momento tinha íntima relação com a guerra, como sugere o fato de o “Dr. Semana” e o “Moleque” serem incluídos na imagem.

Além da significativa brincadeira com a colega, de tematizar as batalhas navais e os políticos, Agostini fez uso de um outro tipo de metáfora para mostrar que a guerra estava próxima do fim:

A VIDA FLUMINENSE



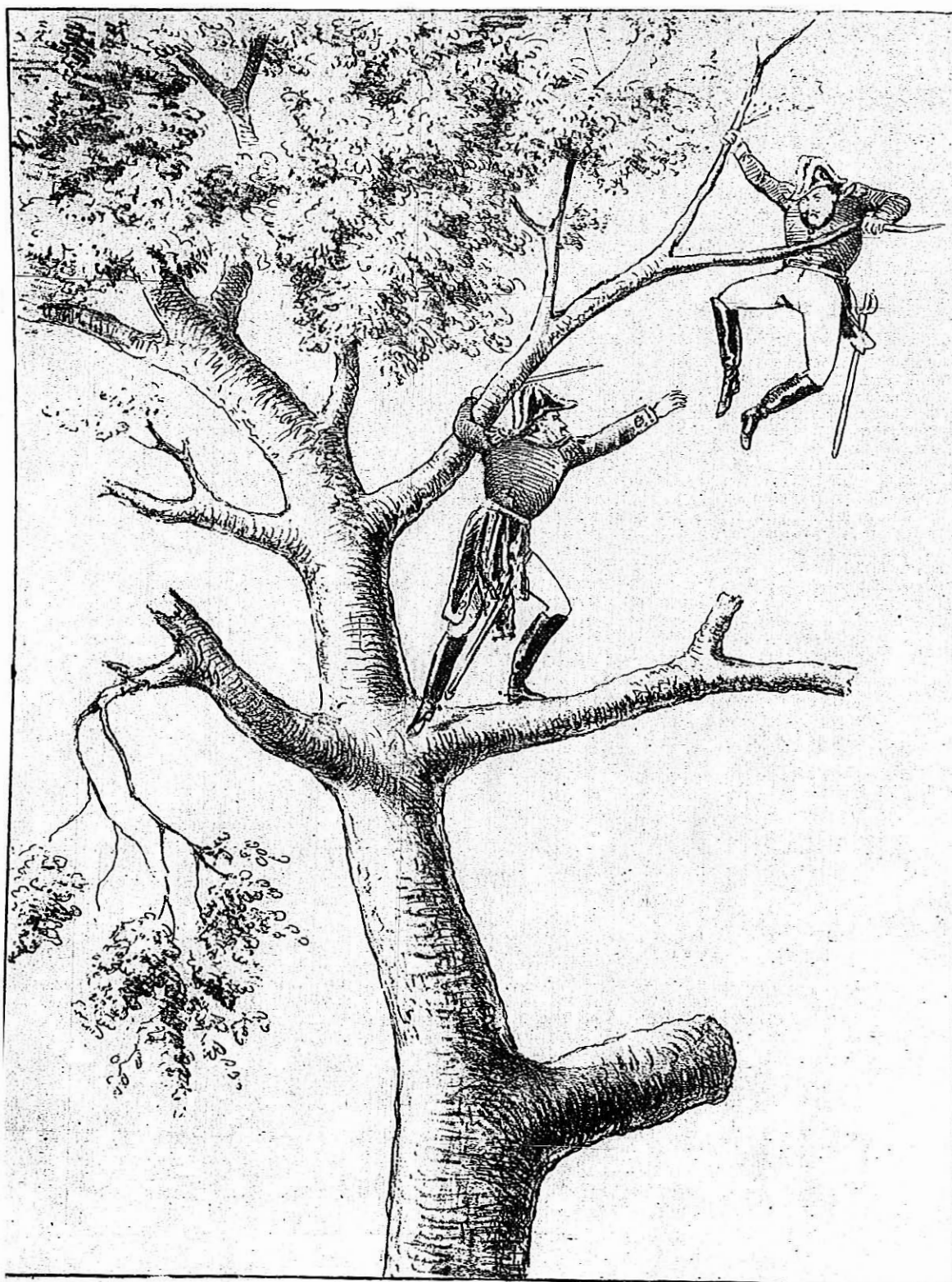
ULTIMAS NOTICIAS DA GUERRA

Este desenho foi publicado poucos meses depois da passagem e queda de Humaitá, e também pouco depois da queda do gabinete Zacarias de Goes. Os conservadores voltaram ao poder depois de longo tempo de ostracismo. A imagem reflete todos esses movimentos. Cada galho cortado pelo Marquês de Caxias representa um batalha vencida, um passo a mais dado no sentido de Assunção, o mais alto e mais fino galho da árvore. Esta, que seria o próprio Paraguai, vai sendo aos poucos cortada por Caxias. Nesse sentido, mais do que mostrar a escalada das forças brasileiras, também pode ser lida como um outro sentido. Mais do que avançar no país inimigo, Caxias e suas tropas estariam destruindo a vizinha e republicana nação paraguaia. El Supremo, cada vez mais isolado, já não parece oferecer perigo. Lendo essa imagem junto com a outra, além de mostrar mais uma vez a figura de Lopes, dessa vez aparecendo encurralado, sem mais saída possível, atribui o triunfo diretamente a Caxias, figura da mesma forma central para entender a queda do gabinete liberal⁸². E parece, ao mesmo tempo, querer mostrar que a continuação de tal guerra, justificada naquela altura praticamente pela captura de Lopes, não tinha mais sentido. Ao mesmo tempo, a imagem de Solano Lopes como ditador implacável começa a perder força. Ele não parece capaz de oferecer maior resistência ao mesmo tempo que é Caxias quem “destrói” o Paraguai, e não Lopes.

Portanto, o avanço de Caxias tinha dois sentidos: ia em direção à vitória final da guerra, e era a volta ao poder de seu partido. Talvez por essa razão haja, na imagem, a possibilidade de uma leitura negativa. Se não era possível criticar o herói do momento e a cada vez mais importante liderança conservadora de forma direta, também não era de se esperar um elogio completo. Afinal, se a guerra tornava-se um elemento de forte apelo patriótico, ela era também entendida como o pivô de uma crise política muito grande. Naquele instante, falar de Caxias era também se referir ao novo gabinete, o que tornava delicado qualquer tipo de menção ao comandante das tropas aliadas:

82 Caxias, já sendo considerado pelo governo imperial peça fundamental na guerra contra o Paraguai, faz pressão política, ameaçando até mesmo deixar o cargo de líder das tropas brasileiras, com a finalidade de mudar o Gabinete. O episódio é analisado como um momento de influência política inédita por parte de militares que, a despeito de terem ganhado espaço durante os tempos de guerra, foram deixados de lado logo após o fim dos combates, o que tornou sua relação com o governo ainda mais conflituosa. A esse respeito ver John Schulz, *op.cit.*

VIDA FLUMINENSE



Noticias do Sul.

Já não tem mais onde pôr os pés !

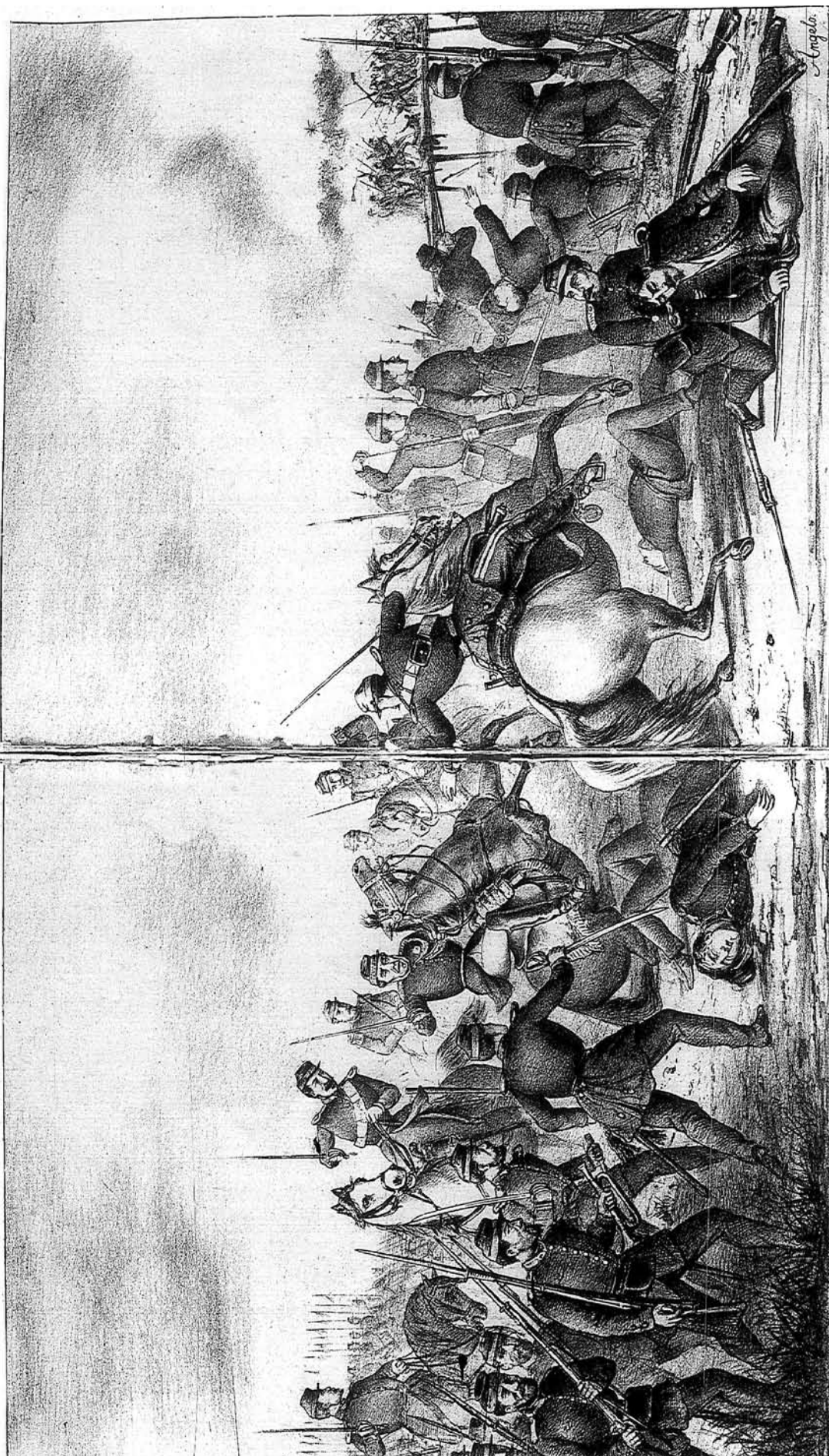
Com a vitória na guerra cada vez mais delineada, a captura de Lopes, que John Schulz denominou como sendo a última fase da guerra, começava a ficar mais próxima. Em janeiro de 1869 já havia a expectativa de que os conflitos logo chegariam ao seu fim, e o ditador seria capturado. Caxias chegou a declarar o fim da guerra e logo após deixou o teatro das operações sem esperar a aprovação do Imperador. No entanto, como tudo o mais naquela guerra, ainda havia novas dificuldades a serem vencidas. Mesmo com a avaliação de que Lopes não tinha mais “onde por os pés”, o final definitivo da guerra, que foi anunciado após a morte de Solano Lopes, somente seria decretado em 1870. As imagens que tematizam a volta do Conde d’Eu e a do banquete dos peixes no rio Paraguai ficam mais significativas à luz dessa avaliação. Os combates se estenderiam ainda por um longo ano, mas a guerra, para Agostini e muitos contemporâneos, já havia sido vencida. Estendê-la era algo bastante complicado, difícil de ser entendido na particular maneira de entender aquele evento. Assim, tanto aquele ano final dos conflitos, como as homenagens ao regresso do Conde d’Eu mereciam ser ridicularizados no semanário.

Esse tipo de imagem pode, no entanto, ser confrontada com desenhos sobre batalhas importantes, que ajudam na construção de heróis e de uma memória para a guerra:

GUERRA DO PARAGUAY

A VIDA FLUMINENSE

A VIDA FLUMINENSE



Episodio da passagem e tomada da ponte sobre o arroio Itorô, no dia 6 de Dezembro de 1868.

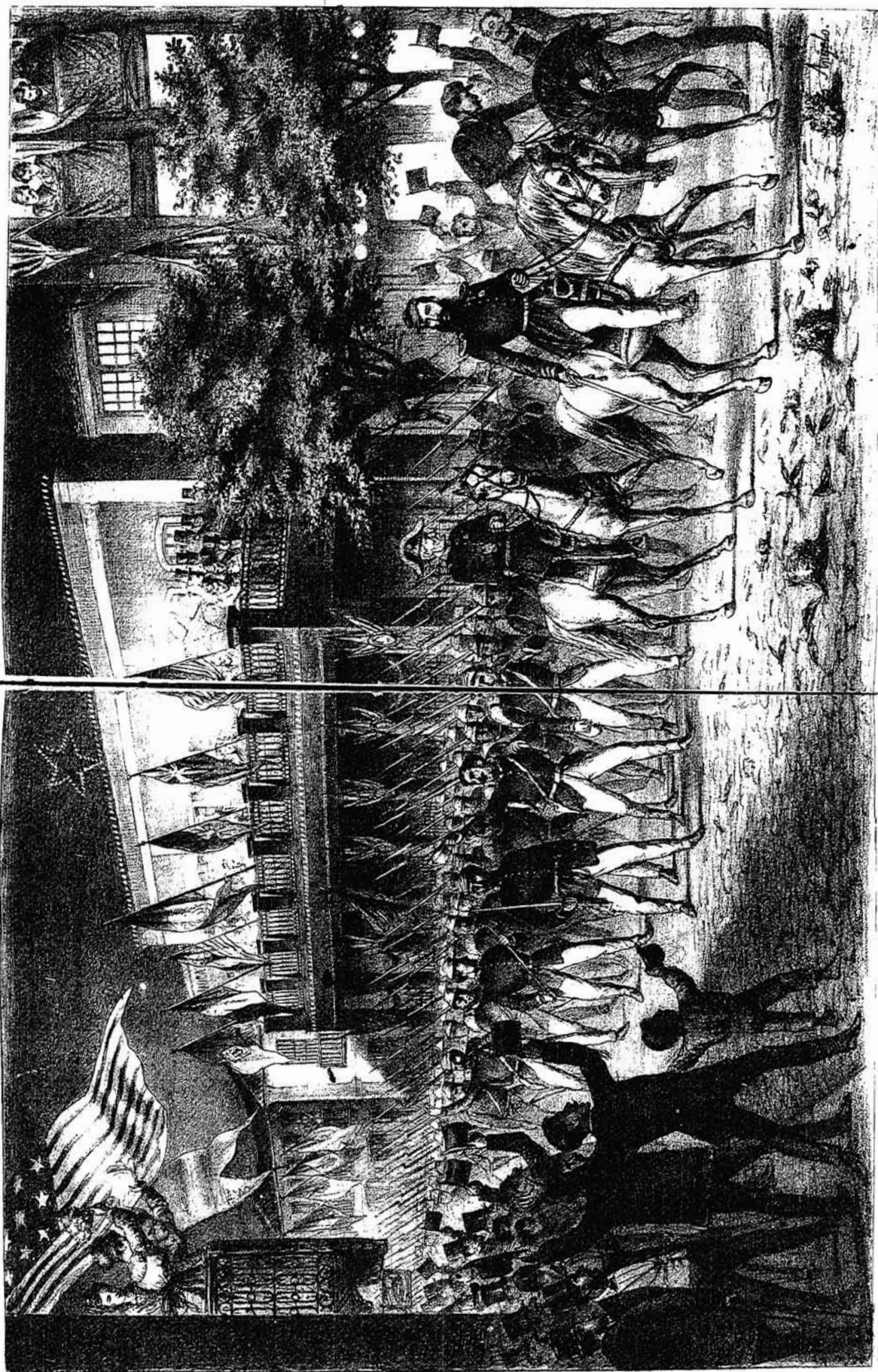
A cena é dominada pela figura do Marquês de Caxias. Mais do que um estrategista da guerra, sua figura é associada à coragem de quem vai para a frente de batalha. E isso em um instante em que a guerra já estaria praticamente vencida. Chama a atenção o fato de os soldados aparecerem bem vestidos, bem armados e bem nutridos, ostentando uma aparência distinta, e distante daqueles que eram mostrados, ou criados pelo próprio Angelo Agostini em outras folhas. Diferente também da aparência dos soldados que as fotografias da guerra mostram. Os praças doentes, meio tortos, alguns cansados não aparecem neste desenho. Levando em conta que muitos deles poderiam estar participando da guerra havia alguns anos, a cena parece pouco verossímil. Além de bem apresentados, todos estão empenhados na luta, numa demonstração de patriotismo que contrasta com o que era mostrado nas imagens publicadas em Diabo Coxo e Cabrião. Finalmente, não há um só negro em todo o desenho. Quando o sentido da figura é demonstrar heroísmo e os salvadores da pátria, mais uma vez os negros aparecem como ausência.

O desenho que mostra um detalhe da “passagem e tomada da ponte do arroio Itororó” tem uma aparência austera. Parece querer mostrar um episódio heróico, construindo um quadro grandioso de mais um êxito do exército brasileiro na guerra contra o Paraguai. No entanto, talvez muitos leitores de jornais de caricatura não fossem acreditar, ou expressariam alguma ressalva em relação a uma imagem como aquela. Voltando a atenção para a figura do comandante das forças aliadas, outros sentidos emergem do desenho. Naquele ano, ele já não era nenhum menino, como fica evidente pela barba branca que Agostini faz questão de ressaltar⁸³. Caxias aparece tentando se manter em cima de um cavalo assustado e é observado de perto por outros jovens combatentes, que demonstram preocupação com seu general. O cuidado com o comandante é um dos elementos centrais. Ao invés de ajudar na luta, parece ser uma preocupação a mais para os praças. Precisam cuidar de Caxias, além de vencer a batalha. O mérito recairia portanto nos soldados. O sentido desse quadro está na mistura de uma forma de pintura épica com um conteúdo recheado de sentidos conflitantes, portanto, definido por uma sutil ironia. O “heroísmo” de Caxias é apresentado como algo questionável, ao mesmo tempo em que a ação dos jovens soldados é mostrada como decisiva para o sucesso naquela e em outras batalhas.

83 Luiz Alves de Lima e Silva, o Marquês de Caxias, nasceu no dia 25 de agosto de 1803. Em 1869, portanto, estava para completar 66 anos de idade.

A importância da guerra do Paraguai para o exército brasileiro foi estudada por alguns autores. John Schulz escreveu um livro sobre a origem da participação das forças armadas na vida política do país ao longo da segunda metade do século XIX. Dedicou um capítulo inteiro à guerra do Paraguai. As já históricas demandas por profissionalização do exército estouram ao longo da guerra, reverberando exatamente na questão do recrutamento forçado, tema dos mais delicados no interior do exército. Mais uma vez a questão da emancipação foi levantada como uma solução. A necessidade de formar rapidamente um exército grande e bem preparado fez com que uma série de demandas explodissem conferindo às forças armadas uma importância política decisiva ao longo daqueles cinco anos. Lideranças militares como Caxias passaram a ter voz ativa nos destinos imediatos do jogo político nacional. Cada movimento da guerra repercutia na vida política. Se de um lado alguns militares passaram a poder participar do debate em torno do recrutamento forçado e da escravidão, assuntos que causavam polêmica por intervir diretamente na estrutura social e política do país, por outro, homens como Caxias valeram-se do poder que a guerra lhes conferiu para defender os interesses de seus partidos. Schulz mostra a disputa que houve entre Caxias, homem do partido conservador, e o General Osório, reconhecido liberal, em torno dos louros pela vitória no Paraguai. Mostra ainda o uso político que Caxias fez da guerra ao dirigir seus atos com base em cálculos políticos precisos. Atribuiu a ele a queda do gabinete Zacarias em 16 de julho de 1868, interrompendo um longo período de predomínio liberal. No dia 17, liderados pelo General Osório, Caxias manda as forças aliadas atacarem o que era considerada a última barreira para vencerem a guerra: a fortaleza de Humaitá, tomada no dia 25 de julho.

Os desenhos de Agostini sobre Caxias ganham sentido nesse contexto. Há uma valorização de parte do exército, ligada a idéias consideradas progressistas ao mesmo tempo em que seriam os responsáveis pelo êxito que, naquela altura dos acontecimentos, era certo no Paraguai. Não por acaso uma das poucas imagens sérias publicas na revista após o fim da guerra mostrou a “Entrada Triunfal” dos voluntários da pátria no dia 23 de fevereiro de 1870:



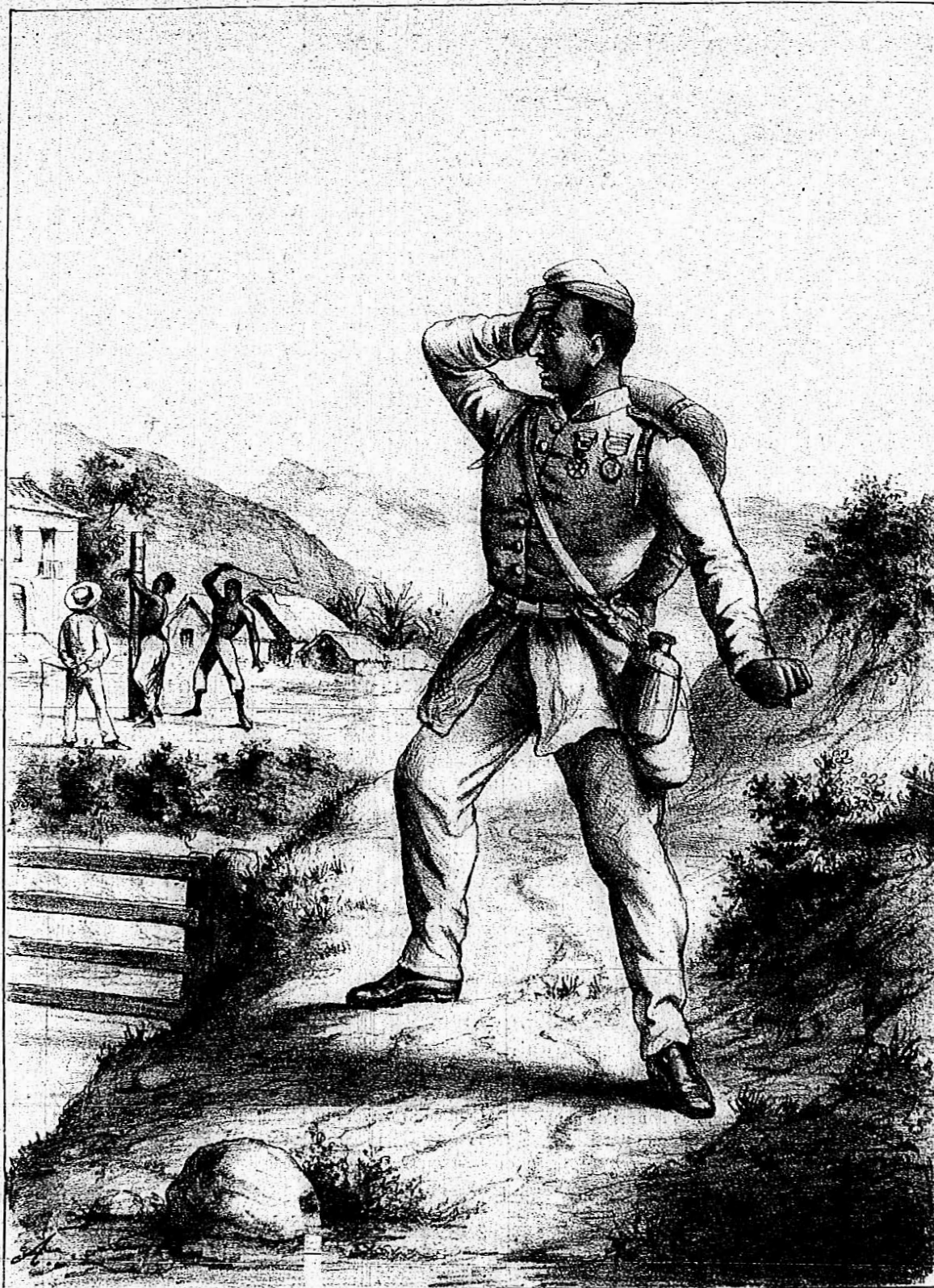
ENTRADA TRIUMPHAL DOS VOLUNTARIOS DA

PAZ NA TARDE DE 23 DE FEVEREIRO DE 1870

O povo saiu às ruas para louvar os heróis da guerra. A cena é um desfile cívico muito bem organizado, marcado por um entusiasmo recíproco entre o povo e os praças. Ela destoa muito da imagem da chegada do Conde D'Eu, publicada pouco mais de um mês depois. A diferença chega a ser gritante, o que resume o sentido da cobertura da guerra feita pela revista. Políticos e algumas das principais lideranças da guerra receberam tratamento jocoso, ao passo que as tropas são aclamadas. Eram elas que mereciam, segundo o periódico, receber os louros da vitória. Mesmo nessa cena, contudo, há elementos que causam desconfiança. Novamente, os soldados estão bem vestidos e fortes, exibem uma formação muito bem organizada e orgulho patriótico. Difícil, a esta altura do capítulo, imaginar que estes praças exibiriam tal condição. Afinal, à designação de voluntário eram atribuídos sentidos múltiplos: havia os involuntários, os voluntários arrependidos, os recrutados, os designados da guarda nacional, ex-escravos libertados para servir, ex-escravos que fugiram para se alistar e até, por que não, aqueles voluntários convictos que sobreviveram à guerra e mantiveram seu patriotismo até o fim. A diversidade de soldados ausentes na cena a torna um tanto questionável, muito embora não invalide o sentido mais amplo de glorificar os soldados naquele instante. Mas a aparente unidade desperta curiosidade justamente sobre a heterogênea formação das tropas que lutaram no sul. Talvez a maior ausência, ou ao menos a mais evidente delas, seja, novamente, a dos negros.

Tal ausência se torna uma enigmática presença em outra imagem:

De volta do Paraguai.



*Cheio de gloria, coberto de louros, depois de ter derramado
seu sangue em defesa da patria e libertado um povo da
escravidão, o voluntario volta ao seu pais natal para ver
sua mãe amarrada a um tronco!
Horivel realidade...*

Comecei a analisar esta cena no começo do capítulo. Já mostrei que ela foi lida como uma espécie de “chave mágica” que abre as portas para o entendimento da obra de Agostini. Que foi entendida como o ponto inicial de uma trajetória vitoriosa no dia 13 de maio de 1888. A indignação do ex-escravo ao ver sua mãe recebendo castigos seria, nesse sentido, a própria revolta de Agostini. Mas procurei apontar também que, se observado em seu contexto de produção, o desenho apresenta uma série de aspectos que não corroboram tal leitura. É possível acreditar que aquele peculiar praça voltara “cheio de glórias”? Ou trata-se de uma ironia de Agostini? A que se deve a indignação do voluntário? Ao castigo que a mãe sofria? À escravidão? Antes de lutar “em defesa da pátria”, de ter “libertado um povo da escravidão”, aquele novo cidadão, egresso da guerra e da escravidão, se horrorizaria diante de cena tão cotidiana na experiência do cativo? Esses detalhes fazem deste um desenho repleto de dificuldades interpretativas.

Se não podemos ignorar que há alguma intenção de denúncia na imagem, esta é bem menos evidente do que possa aparentar num primeiro olhar. Ao mesmo tempo esse olhar crítico nasce da ironia que domina a cena, está nos detalhes aparentemente incongruentes da estampa. É a falta de verossimilhança que define este olhar crítico, e domina a cena como um todo. O próprio sentido mais aparente de denúncia dos horrores da escravidão é, no desenho, parte desta ironia. Há um forte contraste entre liberdade e escravidão definido pelo lugar do voluntário. Ele não retorna junto aos companheiros de luta, não está no desfile patriótico mostrado há pouco. O lugar dele, sua casa, sua família, é a fazenda, é a escravidão, mas ele também não faz mais parte deste mundo. A liberdade e a consciência da exploração tornam aquele ex-escravo uma espécie de pária social.

O ex-escravo, ao retornar vitorioso da guerra vê, e se horroriza, com a cena da mãe sendo castigada no tronco. Há a sugestão de que foi o tempo em que passou na guerra que teria possibilitado que ele se horrorizasse diante daquela cena. Como homem livre, teria lutado pela pátria, pela liberdade de uma nação escravizada por um tirano. Após passar por essa experiência de liberdade, nunca mais seria o mesmo, o que explicaria plenamente o seu espanto ante uma cena cotidiana na sua vida antes de ir lutar no sul. Ele é “branqueado” na imagem, a cor da sua pele é clareada, suas roupas lhe conferem aparência de homem branco, mas ele não se torna um branco. Assim o ex-escravo teria adquirido consciência da exploração e da injustiça da vida no cativeiro durante os combates, quando se tornara livre e consciente. Mas carregava o fardo da sua cor, que fazia com que fosse uma pessoa deslocada naquele mundo organizado pela escravidão.

Tal consciência está baseada no contraste entre o que seria o entendimento do escravo antes e depois da experiência “civilizadora” da guerra. Antes o castigo seria aceito passivamente, agora causava-lhe indignação e revolta. Este parece um ponto importante. Trabalhos recentes sobre a escravidão e a experiência do cativo tem mostrado como a questão do castigo era bastante complexa. O castigo, como outros aspectos da relação entre escravo e senhor era parte de uma negociação sempre tensa⁸⁴. Em outras palavras, o escravo não era vítima passiva de uma violência. De maneiras variadas, fazia uso de diferentes estratégias para conquistar objetivos próprios, entre os quais a liberdade, ou manter-se junto da família. Fosse qual fosse a visão sobre os escravos, certamente envolvia a dimensão do conflito. Um leitor de Agostini, e ele próprio, deviam operar com tal maneira de entender as relações entre senhores e escravos. Não poderiam imaginar um ex-escravo com a consciência de um branco, e um branco que condenava a escravidão. Nesse sentido, o espanto do ex-escravo ante o castigo em função da consciência adquirida na guerra parece ser uma ironia, um recurso utilizado por Agostini para ressaltar o perigo potencial que o retorno de “voluntários” negros representava. O processo de enbranquecimento do nosso “voluntário”, que teria feito ele se indignar, e se horrorizar com a realidade da escravidão, parece ser um alerta quanto a uma das conseqüências da guerra do Paraguai.

O número de escravos alforriados para servir na guerra não foi muito grande⁸⁵. Ainda assim foi motivo de um intenso debate no Conselho de Estado. Foi um tema dos mais polêmicos, envolvendo, na avaliação de alguns conselheiros, os destinos da escravidão no país. Dentre os muitos argumentos mobilizados pelas partes, um dizia respeito ao melhoramento da população:

*“(...) o Conselho de Estado considerava o recrutamento de escravos como um meio de ‘melhorar’ a população.”*⁸⁶

O argumento apresentado por Kraay, que busca reproduzir a opinião do Conselho de Estado sobre tal assunto, é curioso. As aspas que faz questão de colocar mostra que tratava-se de um tema polêmico. Melhorar a população escrava com o serviço da guerra seria um modo de legitimar o ato do governo ao mesmo tempo em que permitia avançar na solução do problema da escravidão. Afinal, “melhorando” a

84 Ver a esse respeito Sidney Chalhoub. “Negócios da Escravidão” in: *Visões da Liberdade – uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 29-94.

85 O número de escravos que serviram na guerra é ainda controverso. Tal imprecisão foi trabalhada por Hendrik Kraay, que concluiu que da população masculina escrava no Brasil da época, estimada em cerca de 800.000, cerca de 10.000 receberam liberdade em troca de lutar no sul. Desse montante, a maioria saiu da província do Rio de Janeiro. O número é pequeno comparado com o total de tropas brasileiras que lutaram na guerra, estimado em cerca de 139 mil homens. Ainda que percentualmente represente uma parcela pequena do contingente total da guerra, o significado foi muito forte, Conferir Hendrik Kraay. op.cit. pág. 132 e Francisco Doratioto, op.cit. pág. 458.

86 idem. pág. 133.

população escrava, ela poderia ser mais facilmente inserida na sociedade, poderia mudar de condição social portanto. A questão estava longe de ser consensual, mas o fato de haver tal debate é um dado muito significativo para entender a imagem de Agostini. Ela estava ironizando esse sentido atribuído às alforrias concedidas pelo Estado em troca do serviço na guerra. Esta sugestão de intervenção do Estado na relação entre o senhor e o escravo mereceu o comentário satírico, para não dizer sarcástico, de Agostini. Se a experiência da guerra melhorou a população escrava, preparando-a para a liberdade, então ou bem era o caso de acabar com a escravidão, ou seria criada uma situação paradoxal como a que mostra a cena. É um ex-escravo “melhorado” que é mostrado no desenho – apesar de esse melhoramento ser uma evidente ironia -, mas é do mesmo modo um sujeito deslocado, que não pertence mais ao mundo da escravidão, nem tampouco se tornara um cidadão. Grande parte da cobertura que Agostini fez da guerra estava relacionada à questão do recrutamento forçado, visto como uma forma de escravização patrocinada pelo Estado. Os escravos somente iriam para a guerra caso seus senhores assim determinassem. Estavam protegidos do recrutamento. Ao interferir também nessa relação, ao promover o recrutamento de escravos através da alforria para a guerra o Estado, novamente ultrapassando os limites da sua atuação, criara uma situação delicada. Os libertos da guerra não sofriam mais com os horrores da escravidão, mas também perderam a proteção do senhor. O Estado, da mesma forma, não abraçou aqueles homens que derramaram “seu sangue para defender a pátria.”

Assim sendo, e por razões variadas, ao nosso escravo voluntário não restara outra saída que não retornar à fazenda. Além de não ter para onde ir, era lá que estava sua família. Mais do que sugerir que a condição civil do ex-escravo mudara, mas não sua realidade, além de brincar com a idéia de liberdade e escravidão entre as duas nações, ironizando um argumento muito utilizado ao longo da guerra, aborda ainda o problema da reescravização. Sua “glória” e aparência contrasta com a realidade da escravidão. Este contraste é o tamanho do problema criado com as alforrias para a guerra. A distância que separava a imagem heróica do nosso “voluntário” da realidade que iria enfrentar ao voltar para casa era tão inverossímil quanto a consciência adquirida pelo ex-escravo na guerra e os ideais que lá teria aprendido. Kraay afirma que o Estado teve de enfrentar um delicado problema com os escravos que fugiram para se alistar na guerra.

Sobre estes homens, recaíram as tentativas de reescravização. O governo tinha de harmonizar uma delicada questão legal: como garantir o direito dos senhores sem ferir “a liberdade e a cidadania que os veteranos indubitavelmente passaram a ter”⁸⁷? Este delicado dilema criado pela guerra e a participação de negros nos conflitos é um dos temas da imagem de Agostini. Não se trata de uma imagem abolicionista, mas uma cena criada a partir dos imbróglis jurídicos que cercavam um episódio no qual o Estado precisou intervir na inviolável relação entre senhor e escravo. Se a escravidão já era um problema difícil de ser equacionado, após a guerra tornara-se ainda mais complicado. Esse parece ser o sentido desta imagem, pensar a escravidão no mundo pós guerra, apontar novos problemas sociais naquele instante.

A imagem permite ir um pouco além da afirmação de Kraay. A reescravização talvez fosse o único caminho para alguns egressos da guerra. Não apenas o castigo que causa horror ao voluntário da cena de Agostini, mas o castigo da sua mãe. Ele parece regressar voluntariamente para a fazenda. Como qualquer outro praça, busca retornar para sua família. A fazenda é a um tempo o lugar do cativo e onde estava sua família. A liberdade, em um certo sentido, o afastara da mãe. Sua família continuava no cativo. Assim, Agostini parece humanizar a escravidão e o escravo. Sua crítica se dirigia ao significado da liberdade para o escravo. Desse modo, o sentido do horror do nosso orgulhoso praça dizia respeito ao destino daqueles “heróis” que voltariam à condição de escravos, o que atingia em cheio o limite da ação do Estado naquela sociedade. Enquanto os demais soldados desfilavam na Corte, sendo reconhecidos e aclamados pela população, o único negro que Agostini mostra voltando da guerra parece se espantar com o fato de que nada em sua vida iria mudar. O discurso que teria feito com que ele lutasse bravamente contra um tirano, um homem que escravizara seu próprio povo, da nação que havia libertado o escravo para lutar contra a escravidão do país vizinho, não fez do ex-escravo um cidadão. A esperança de liberdade esbarrava no limite da ação do Estado.

O risco de reescravização era grande, criando um problema jurídico difícil de ser solucionado, ao mesmo tempo em que tornava a vida nas fazendas mais difícil para senhores e escravos. Em suma, para Agostini, aquela não fora uma solução possível para o problema da escravidão. Era o momento de buscar caminhos para os problemas internos gerados nos anos de guerra. Portanto, seu espanto não era uma tomada de consciência dos horrores da escravidão, mas uma constatação do voluntário, e um alerta de Agostini, sobre seu destino. “De volta do Paraguai”, se via diante de um dilema, de uma encruzilhada em torno do impacto do significado da liberdade. Separado da família,

87 idem. pág. 135.

inconformado com a violência que ele continuava a sofrer e com possibilidade limitadas de vida fora da fazenda, tinha diante de si uma “horrível realidade”, talvez mais cruel do que aquela que estava acostumado, mas não necessariamente conformado, antes de lutar no Paraguai. A guerra expunha os limites da ação do Estado, que apareciam com mais força no que se referia ao tema da escravidão. Este foi o principal problema abordado por Agostini durante os anos da guerra. E, do mesmo modo, tematizar este limite foi o foco central do trabalho de Agostini, sendo o elemento que nos ajuda a dar sentido aos anos em que nosso artista italiano se transformou de pintor retratista em caricaturista.

Bandidos de Roupeta

- 1 -

EX-INFORMATA CONCIENTIA

Angelo Agostini deixou a redação de A Vida Fluminense em novembro de 1871, pouco depois da aprovação da lei no. 2040, de 28 de setembro daquele ano, posteriormente conhecida como lei do Ventre Livre. Não ficou muito tempo distante dos jornais de caricatura. Em dezembro assumiu a direção da parte ilustrada de O Mosquito, revista que existia desde 1869, na qual permaneceu até o final de 1875. O brasileiro Candido Aragonês Faria¹, até então o proprietário e o responsável pelos desenhos da folha, foi para A Vida Fluminense. Mais do que uma mudança de emprego, a opção redirecionou a carreira de Agostini. O novo perfil daquele periódico explica o significado que passava a dar ao seu trabalho de desenhista. Este perfil tinha íntima relação com o contexto de regulamentação e aplicação da lei emancipacionista, bem como com os tumultuosos acontecimentos envolvendo a igreja católica, o Estado e a maçonaria, que em breve iriam tomar conta da cena política.

A primeira novidade, e sem dúvida a mais importante do semanário, foi com relação ao narrador. Apresentou-se ao público no dia 30 de dezembro de 1871:

¹ Candido Aragonês Faria, conhecido simplesmente como Faria, foi um dos principais nomes da imprensa ilustrada brasileira oitocentista. Iniciou sua carreira em 1866, e trabalhou, além de em O Mosquito e na Vida Fluminense, no Diabrete, em O Figaro, no Mephistópheles, em O Ganganelli, jornal inspirado no pseudônimo com que o deputado Saldanha Marinho assinava “A Igreja e o Estado”, série de crônicas sobre a questão religiosa. Sobre Faria ver Herman Lima. História da Caricatura no Brasil – vol. II: Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963, pp. 804-818.

ANNO 3º Rio de Janeiro 30 de Dezembro de 1871 Nº 120

CORTE

Anno.....	16\$000
Semestre.....	9\$000
Trimestre.....	5\$000

PROVINCIAS

Anno.....	20\$000
Semestre.....	11\$000
Trimestre.....	6\$000

O MOSQUITO

REDACÇÃO 76 RUA DOS OURIVES 2º ANDAR

CORREIO DO BRAZIL

PREÇO DA ASSIGNATURA

CORTE ANNO.....	20\$000
SIDE NEEES.....	10\$000
TAKE MESES.....	5\$000

Pelos primeiros seis mil assignantes de anno distribuir-se-hão, a sorte, 10 premios de 500,000, no fim da ultima quinzena do mez de Dezembro de 1872.

RUA DO OURIVERO Nº 36

O MOSQUITO

Ao Povo soberano

Procurando sempre o caminho do progresso, O MOSQUITO accella com verdadeiro enthusiasmo qualquer ideia grandiosa e nova, venha ella d'onde vier.

Seguirá pois o exemplo da collega CORREIO DO BRAZIL. Esta trombeta da publicidade promette alem de muitas outras coisas boas, dez premios de 500000 cada um, sorteados pelos seus primeiros seis mil assignantes.

Este sistema de isca despertou no lerno co-ração do Mosquito a lembrança de que está chegando o fim do anno, e de que é preciso, ao dar as boas festas aos assignantes e leitores, apressar-se alguma ideia que não pareça brada da vista d'isto.

A vista d'isto, ampliando a lembrança do collega com uma generosidade como nã-ras se veem, o MOSQUITO promette dar como festas, logo que tenha seus mil assignantes

VINTE CONTOS

a cada um, pagos no meio da ultima quin-zena do anno em que tal acontecer.

Além d'estes premios os assignantes receberão reveller-meinde a pólha.

76 RUA DOS OURIVES 76

O novo “Mosquito” tinha feições humanas, consolidando uma característica dos desenhos de Agostini. Sem as asas, o ferrão e as antenas que o definiam, o personagem manteve apenas as roupas e o penteado. Era uma semelhança pequena, mas necessária para garantir a identidade de uma folha que chegava o número 120. O lápis litográfico também integra o desenho, indicando que cabia ao personagem a “autoria” das ilustrações da revista. Não era, como A Vida Fluminense, uma folha “joco-séria”. Era um “jornal caricato e crítico”, indicando que iria assumir uma postura abertamente combativa. Era esta a principal marca daquele hebdomadário domingueiro, que até 1873 constava no Almanak Laemmert como sendo de “Gonçalves e Rodrigues”, com gerência de Joaquim de Oliveira. Em 1874 passa a ser editado por “Angelo e Cia”, conforme informa o Almanak Laemmert² de 1874.

O que mais chama a atenção são as diferenças criadas por Agostini. Com a ironia que caracterizava o personagem, dirigia-se ao “povo soberano”, o que faz lembrar do personagem “opinião pública” que apareceu no Cabrião, que tinha a intenção de buscar o “caminho do progresso”. Eram estes os conceitos fundamentais da folha, sendo ainda um dos princípios reivindicados pelo emergente movimento republicano³. O texto daquela capa não era exatamente um programa, ao mesmo tempo em que também não deixava de sê-lo. O prêmio de 20\$000.000 oferecido a cada assinante quando o número de leitores superasse a marca dos seis mil⁴ era uma clara pilhéria. O gracejo pode ser entendido como um cartão de visitas do novo desenhista. Tão irreal, ou impossível, era oferecer tamanha soma em dinheiro a cada um de seus assinantes, quanto imaginar que no Brasil de então o “povo” era “soberano”. O recado dos novos editores era o de que, para o hebdomadário, o povo era soberano. Em outras palavras, que o compromisso do jornal era com seus leitores. Esse compromisso já constituía

2 Conferir “Periódicos que se publicam na Corte”, Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e da Capital da Província do Rio de Janeiro para o ano de 1874. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1874, pág. 866. Ver ainda edições de 1871 a 1873 do mesmo Almanak.

3 O Manifesto Republicano de 03 de dezembro de 1870, publicado no jornal A República, de Quintino Bocayuva, afirmava, primeira página, que “não reconhecendo nós outra soberania mais do que a soberania do povo, para ela apelamos”. Para defender sua bandeira, e legitimar a fundação de um partido republicano, o texto aponta para o que entendiam ser um dos problemas centrais da constituição de 1824: a dupla fonte do poder do imperador; Deus e a unânime aclamação dos povos. Argumenta que essa fórmula viciava o sistema político e social do país desde a sua origem, definido no documento pela palavra “privilégio”: “privilégio religioso, privilégio da raça, privilégio da sabedoria, privilégio da posição”. Tal fórmula política significava ainda uma série de restrições da liberdade: de religião, imprensa, ensino e individual – particularmente cerceada em razão do recrutamento forçado. Para os autores do manifesto, “o consórcio dos dois princípios é tão absurdo quanto repugnante o seu equilíbrio.” Por essas razões, é interessante manter o olhar atento para as possíveis semelhanças de idéias entre o grupo de republicanos que assinou o manifesto e o semanário de Angelo Agostini.

4 Trata-se de um número exagerado para um jornal de caricatura naquele momento. Segundo informa Nelson Weneck Sodré, a Revista Ilustrada chegou à tiragem de 4000 exemplares, um número inédito para folhas ilustradas no período. A própria “Revista” afirmou que sua tiragem semanal era de 1000 exemplares, número multiplicado pelo fato de que cada exemplar seria lido por mais de uma pessoa. Há, contudo, poucas e imprecisas informações sobre a tiragem das folhas ilustradas. Além dos valores das assinaturas e números avulsos, pouco se sabe. Não há dados sobre a quantidade de assinantes em cada ano do semanário, o que torna difícil um cálculo preciso da receita de uma folha como aquela. Sabe-se, contudo, que era a assinatura a principal forma de venda de revistas, e era na Corte que sua circulação era maior. Para se ter uma idéia do absurdo da cifra oferecida aos leitores como prêmio, numa estimativa certamente imprecisa, a receita anual de O Mosquito nos anos em que Agostini esteve à sua frente seria de 96 contos de reis, caso conseguisse atingir a improvável meta de seis mil leitores. Sobre a tiragem da Revista Ilustrada ver Nelson Werneck Sodré. “A imprensa do Império”, in: História da Imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, pág. 249.

uma primeira crítica, bem como uma definição de princípios. Afinal, no Brasil imperial, a liberdade, o exercício pleno e para todos de uma cidadania política, a consolidação de um Estado laico legitimado pelo povo, o que seria um ideal de progresso, era um sonho distante. Tão distante que só poderia ser abordado na forma da ironia. Esta ironia definia o ponto de vista do periódico, e o sentido da sua atuação política naquele início da década de 1870. Estava fortemente ligada ao contexto do que pode ser chamado de crise da ideologia paternalista⁵ e às discussões no parlamento de reformas políticas e sociais. Ao mobilizar tais conceitos em sua “carta-programa”, interferia diretamente no debate em curso.

Em janeiro do ano seguinte Agostini continua definindo seu narrador personagem, associando-o de modo mais direto ao contexto político daquele início da década de 1870:

“Ao Público

A empresa do Mosquito, desejando concorrer para a obra d'emancipação encetada pelos poderes públicos tem resolvido ceder a favor dela 20 % do produto das assinaturas deste semanário que forem diretamente tomadas no seu escritório.

A quantia obtida será entregue a alguma sociedade emancipadora no fim de cada trimestre civil, dando-se a maior publicidade e minuciosa conta do resultado alcançado.

Esta resolução podia servir de tema a um longo discurso, a que preferimos poupar a leitora benévola e o leitor amigo. Disto devem-nos – julgamos nós – os mais ternos agradecimentos.

Angelo e Cia”⁶

Segundo o Almanak Laemmert, “Angelo e Cia” somente se tornaram os editores do semanário em 1874, ou em algum momento de 1873. Ou se trata de um erro do “Almanak”, ou bem naquele ano Agostini era de fato o editor, mas ainda não o era de direito. Seja como for, o importante é constatar que, pela primeira vez em sua carreira, ele aparece como o principal nome de uma folha, com a prerrogativa de definir os rumos do periódico. Publicada na página dois, que segue a capa, logo abaixo do “Expediente”, primeira seção de cada número destinada a dar alguns informes aos leitores, a nota de certa maneira abria aquela edição. O título “Ao Público”, impresso em letras grandes, tem especial destaque na página. O lugar onde foi publicada, aliada ao texto, dá o sentido da nota, que não era uma sátira, mas um aviso importante que

⁵ Estou me referindo especificamente ao conceito de paternalismo e sua crise trabalhado por Sidney Chalhoub. Machado de Assis historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁶ O Mosquito, no. 124, 27/jan/1872.

os editores davam a seu público. Com seu nome relativamente conhecido na Corte, assume um programa político mais contundente. Além do prestígio pessoal, tal postura tinha estreita relação com a lei emancipacionista aprovada meses antes, que estava em fase inicial de implementação⁷. Mesmo com resultados ainda incertos, a nota indica uma aposta de Agostini. Para ele, a lei 2040 representava o início de uma jornada que poderia levar à “soberania popular”, que somente poderia ser conquistada com o fim da escravidão.

A lei de 28 de setembro de 1871 foi uma intervenção inédita do Estado no poder do senhor sobre o escravo, que até então fora inviolável⁸. Ao libertar o ventre, retirava do senhor o direito ao fruto da sua propriedade, o que tinha um forte significado simbólico. Além disso, cuidava também da sorte dos escravos ao determinar no seu artigo 3º. a criação de um fundo para promover a emancipação, a ser alimentado por taxas de escravos, impostos, o produto de seis loterias, além de “subscrições, doações e legados com esse destino.”⁹ Ela permitiu ainda, no artigo 4º., que o escravo formasse pecúlio, com o qual poderia indenizar seu senhor, conseguindo desse modo sua liberdade¹⁰. Tal intervenção criou uma expectativa de mudanças sociais efetivas, ligadas, na ótica de Agostini, à possibilidade de criar no Brasil uma soberania popular. O primeiro passo era, sem sombra de dúvidas, a emancipação. No entanto, apesar de alvissareira, aspectos da lei eram vistos com desconfiança por Agostini. A nota reproduzida acima indica que ele desconfiava do sucesso do fundo de emancipação. A suposta doação se destinava a “alguma sociedade emancipadora”, não seria entregue ao governo imperial, para formar o referido fundo. Isso pode significar que Agostini preferia não apostar na eficiência, ou mesmo na boa intenção do governo imperial, apostando na atuação de agremiações formadas para libertar escravos. Significava, do mesmo modo, que sua aposta dirigia-se ao artigo 4º, que abria uma brecha para a ação privada de sociedades emancipadoras.

7 Sobre a regulamentação e implementação da lei de 28 de setembro de 1871, ver Sidney Chalhoub. Op.cit.

8 Sobre os significados e desdobramentos da lei de 28 de setembro de 1871 ver Sidney Chalhoub. *Visões da liberdade: uma história dos últimos anos da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, Sidney Chalhoub. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 e Elciene Azevedo. op.cit.

9 Lei 2040, de 28 de setembro de 1871, artigo 3º., 6º. parágrafo.

10 Luiz Gama, rábula que atuou intensamente para conseguir pela justiça a alforria de muitos escravos, fez uso intenso da prerrogativa inaugurada pelo artigo 4º. da lei 2040. Sua atuação permite entender muitas das questões e significados da lei de 28 de setembro de 1871. Sobre Luiz Gama ver Elciene Azevedo. *Orfeu de Carapinha – a trajetória de Luiz Gama na Imperial cidade de São Paulo*. Campinas: Editora da Unicamp/Cecult, 1999.

Unia nessa expectativa, o contexto político com o significado que atribuía à sua folha. Associava, no momento em que definia a orientação da folha, o produto das assinaturas, e o ato mesmo de assinar a folha, a um projeto político específico. Os ideais de progresso e soberania popular eram a orientação do semanário e informariam o seu conteúdo; ao mesmo tempo abriam a possibilidade de ser a leitura e assinatura da folha um ato político. É essa aposta que vai definir a atuação de Agostini nos anos que seguem, e ajuda a explicar o novo narrador personagem de O Mosquito, que era naquele movimento recriado. A mudança de A Vida Fluminense para O Mosquito estava fortemente associada a todas essas questões. A nota é um indício sobre o público esperado para o jornal e também parece ser uma estratégia para atrair novos leitores afinados com a óptica defendida na revista. Mais do que se divertir com o jornal, o ato da leitura seria uma forma de contribuir com a obra da emancipação.

Ao contrário do prometido, a revista não informou o resultados da iniciativa e as doações feitas. Da mesma forma não há sequer uma notícia sobre a doação anunciada nem sobre o efeito que a nota provocou nos leitores de O Mosquito. Para verificar se a nota significou uma aposta de Agostini na lei de 28 de setembro, o que em outras palavras é argumentar que ela ocupa lugar central em sua atuação nos anos que se seguiram, é preciso mergulhar na forma e nos temas privilegiados ao longo dos quatro anos em que esteve à frente do semanário. Se de fato ele estava, por meio de sua revista, fornecendo recursos para auxiliar a obra da emancipação a partir da prerrogativa instaurada pelo artigo 4º. da lei de 28 de setembro, este não era o único efeito provocado pela lei. O significado que atribui à folha, a escolha e a forma de tratar os temas, o sentido que deu ao narrador personagem serão influenciados e são um modo de interagir diretamente com aquele contexto, ajudando a explicar suas escolhas e o modo como se inseriu no momento político. Sua revista, como de resto as sociedades emancipadores citadas por ela, seria então um instrumento de ação política privada, independente, desligada de partidos e fundamentalmente do governo imperial. A ironia da noção de “soberania popular” da revista se referia à exclusão dos escravos da categoria de povo, de maneira que o caminho do progresso devia ser iniciado pela inclusão dos negros na sociedade. Esta, para Agostini, deveria ser obra da ação privada, sendo sua revista, seu narrador personagem o meio pelo qual iria contribuir para aquela obra.

É preciso, no entanto, assinalar que há uma diferença entre Angelo Agostini e o personagem “Mosquito”. Não se deve misturar um e outro. É por essa razão que um dos objetivos centrais desta tese é buscar entender a mediação narrativa, o que implica analisar a vida e os desenhos de Angelo Agostini a partir de várias ópticas.

Era por meio dos personagens narradores que nosso artista se expressava. Não era o homem Agostini que falava, mas o personagem. Isso significava que era construída uma visão dos acontecimentos através das características do personagem, por sua ironia que, por sua vez, era definida pela sátira. Ler e conferir sentido aos episódios por meio da sátira, apontar incongruências, mas se manter de certo modo distante, era sua contribuição para o debate político. Agostini apostava no poder da imagem satírica de revelar a verdade, de despertar o leitor. O lugar de isenção, de independência, era o personagem narrador. O mesmo conteúdo não teria a mesma força se apresentado em texto e diretamente por Agostini. Além do mais, era uma forma de ele se resguardar, protegido pelo “Mosquito”, que era mais do que um pseudônimo, se constituindo quase em uma espécie de heterônimo de Agostini.

A vida do nosso poeta do lápis estava dividida entre a de um bem sucedido homem de imprensa que, desde o início da carreira interpretava a sociedade brasileira através da instituição da escravidão, e a simpatia que demonstrou com o passar dos anos pela causa da emancipação. Suas intenções ao fazer revistas ilustradas eram variadas, oscilando em cada instante da sua trajetória entre a intenção política e a ação empresarial. Nesse sentido, sua experiência ao longo da década de 1870 deve ser entendida a partir dessa dupla perspectiva: a expectativa criada pela lei de 28 de setembro aliada à visão, cada vez mais apurada, do empresário da imprensa. Uma e outra coisa estavam associadas de maneira que suas intenções políticas se realizariam tornando o periódico um negócio viável e rentável. A independência financeira associada a uma aceitação do público iria permitir desenvolver as opiniões e eventuais projetos políticos. Foi no interior do mundo da imprensa que constituiu sua visão sobre o país, o que significava que, ato contínuo, mesmo que possamos entender serem aquelas idéias um projeto político de Agostini, a expectativa criada com a lei de 28 de setembro de 1871 dirigia também sua ação como empresário da imprensa ilustrada. Assim, era também interessante que ele buscasse identificar sua folha com as mudanças em curso, atraindo os leitores do futuro. E, da mesma forma, através da imprensa, entendida como “índice de progresso”, consolidava sua imagem social.

Partindo dessas premissas, a intenção deste capítulo é analisar, nos desenhos de Angelo Agostini em O Mosquito sobre a questão religiosa, a relação deste episódio com o contexto político em que se inseria. A despeito de a primeira metade da década de 1870 ter sido marcada por intenso debate político, ligado à aplicação da lei de 28 de setembro de 1871, à tentativa de uma reforma eleitoral, às heranças da recém acabada guerra do Paraguai¹¹ e ao debate de uma nova lei do recrutamento, o tema que ocupou de forma mais intensa as páginas da folha de Agostini foi a questão dos bispos. Na cobertura que vez daqueles eventos, foi demonstrando que uma de suas desconfiças a respeito do sucesso da lei 2040 estava associada à relação entre Estado e igreja, definido no artigo 5º. da constituição do império. Este consórcio era um dos principais motivos da descrença de Agostini no governo imperial, o que fazia com que ele acreditasse na ação de agentes privados, sobretudo a imprensa, não ligados ao Estado, para pressionar pelas reformas que julgava serem necessárias.

A questão religiosa envolveu o governo imperial, especialmente nas pessoas do Visconde de Rio Branco, presidente do Conselho de Ministros, de João Alfredo, ministro do Império, a quem cabia administrar as questões eclesiásticas, o próprio Imperador, além dos bispos do Pará, do Rio de Janeiro e de Pernambuco, o Papa Pio IX, membros da imprensa e finalmente todo aquele que pertencesse a uma casa maçônica, dentre os quais merece menção especial o Grão Mestre da casa Grande Oriente do Vale do Lavradio, que era o próprio Rio Branco. Para Angelo Agostini, informado por razões e princípios opostos aos da nova orientação da igreja romana, os atos *ex-informata conscientia* dos bispos ultramontanos representavam uma ameaça ao governo imperial, o que naquele instante se traduzia em uma avaliação sobre o risco do cumprimento da lei emancipacionista. Concebendo a escravidão como um cancro que, ao ser extirpado, teria o poder de regenerar a sociedade, a expectativa de uma solução definitiva para o que era o centro nervoso, o principal problema do Império do Brasil, fazia com que homens como Agostini, através da crença do poder transformador da imprensa, tratassem dos demais temas políticos e sociais do tempo de um ponto de vista submetido à lógica poderosa do debate em torno do futuro da escravidão. O presente capítulo trata da criação, do significado e sobretudo do efeito deste ponto de vista na obra e na vida de Angelo Agostini entre os anos de 1871 e 1875.

11 Além do grande problema financeiro causado pela guerra do Paraguai, prejuízo que teve de ser administrado a partir da década de 1870, esses anos que sucederam os combates foram marcados por questões políticas e sociais, ligadas aos pedidos de pensão de viúvas de ex-combates, às delicadas negociações políticas com os militares que passaram a exigir mais espaço na vida política do país, a volta de soldados, voluntários e recrutados, e de ex-escravos, além de questões diplomáticas pendentes, relativas especialmente à relação entre Brasil e Argentina. A esse respeito ver Francisco Doratioto. Maldita Guerra – nova história da guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 e John Schulz. O exército na política – origens da intervenção militar – 1850-1894. São Paulo: Edusp, 1994.

- 2 -

PARA QUE SERVE A NOSSA POLÍTICA?

1872 foi um ano tumultuado. Ao menos é isso que sugerem os desenhos que Angelo Agostini fez para O Mosquito:

ANNO 4º Rio de Janeiro 23 de Março de 1872 Nº 132

CORTE		PROVINCIAS	
Anno.....	16\$000	Anno.....	20\$000
Semestre.....	9\$000	Semestre.....	11\$000
Trimestre.....	5\$000	Trimestre.....	6\$000

REDACÇÃO 76 RUA DOS OURIRES 2º ANDAR



Impedilhos a marcha do Brazil
Eis ali para o que serve a nossa politica!

A imagem do índio representando o Brasil não era novidade na obra de Agostini, nem de muitos outros retratistas, desenhistas e escritores da época. As dificuldades encontradas por esse personagem em seu caminho rumo ao “progresso” também eram uma forma de narrar, de ilustrar a história do país já utilizada anteriormente. Nem mesmo a política como o elemento perturbador de sua marcha era invenção recente. Talvez o único elemento novo da imagem seja a bicicleta. Representando a lei de 28 de setembro, aparece como um objeto ambíguo. Era uma novidade, um transporte que vinha sendo aperfeiçoado, o que permitiria dar mais velocidade à “marcha do Brasil”. Mas era também uma geringonça estranha e pouco robusta. O país parece pouco familiarizado com ela, encontrando dificuldades para manter o equilíbrio e vencer seu percurso tortuoso e cheio de obstáculos. A “nossa política” é o principal obstáculo a ser vencido pela bicicleta, veículo frágil diante de um percurso tortuoso, esburacado e cheio de pedras.

Ao mesmo tempo em que mostra haver estranhamento entre o ciclista, a máquina e o caminho a ser percorrido, o desenho não dá margem a dúvida: para o “Mosquito”, personagem narrador da revista, era esse veículo, a partir de então, o elemento central do debate político do país. A aparente incompatibilidade entre a bicicleta e o caminho denota uma incerteza: seria aquele o veículo ideal para ajudar o país a trilhar caminho tão sinuoso? O desafio da bicicleta que representa a lei de 28 de setembro, portanto, era ajudar o passageiro a vencer o caminho. Nesse sentido, havia uma expectativa positiva aliada a uma incerteza quanto à lei que, por essa razão, era considerada imperfeita para Agostini. Não é à toa que, na década de 1880, durante a campanha abolicionista, o veículo escolhido passou a ser a locomotiva, que segue sem dificuldades sua viagem através dos trilhos do progresso. Não obstante, era inegável que estava sendo dado um passo na direção certa, rumo ao “caminho do progresso” para chegar à almejada soberania popular.

A escolha da bicicleta como metáfora para tratar daquele contexto político é reveladora do argumento deste capítulo. O que estava sendo tematizado era a adaptação do novo veículo a um velho cenário, um caminho antigo. A história do país, com suas pedras, buracos, picadas, vai ser contada a partir da novidade (a lei de 28 de setembro) que de cara encontrava dificuldades para seguir seu caminho e, no futuro, alcançar seu fim: a emancipação. A incompatibilidade apresentada entre a política imperial e a nova lei revela o ponto de vista crítico do narrador criado por Agostini. Revela ainda uma reticência, uma avaliação de que o golpe desferido na instituição da escravidão não era suficientemente forte, o que seria uma postura radical naquele contexto. O sentido da

intervenção satírica era apresentar a incompatibilidade entre o veículo e o percurso a ser trilhado, de maneira que boa parte do conteúdo da revista daí em diante será mostrar a viagem do Brasil na lei de 28 de setembro.



Mais um borrão para o livro da nossa historia. Decididamente a politica é uma bella cousa!

O resultado da eleição para senador na província do Rio de Janeiro não era um empecilho pequeno à aplicação da lei, razão pela qual, no dia 23 de março daquele ano, o jornal publicou este desenho no qual a história do Brasil é manchada por tal resultado. A eleição é uma senhora de cara feia e maquiavélica que despeja sobre o livro um líquido preto que sai diretamente da urna. O resultado das urnas mancha a página daquela eleição. Ao mesmo tempo em que a anterior, reservada para a lei de 28 de setembro, é chamuscada pela mesma tinta negra. Esta parece ser a pior consequência daquele pleito. São dois os problemas que tal imagem aponta. Um primeiro diz respeito ao sistema eleitoral, definido a partir de critérios de classe, com forma indireta, e uma série de requisitos que permitiam a poucos o acesso à vida política, dividindo os cidadãos entre ativos e inativos; o outro problema, decorrente do primeiro, tratava do resultado do pleito. A eleição de senadores afinados com os interesses da lavoura, como explica em desenho publicado no dia 16 de março¹², constituía uma primeira dificuldade, que exporia a fragilidade ou o risco envolvido na escolha de uma lei como a de 28 de setembro de 1871 para levar o país através da picada do progresso. Afinal, seu sucesso dependia do empenho do Estado aliado ao esforço das lideranças provinciais, a maioria das quais pouco interessada no sucesso da lei.

A mesma reticência no sucesso da lei de 28 de setembro que organizava o ponto de vista do narrador sobre as eleições para o Senado do Rio de Janeiro iria determinar a sua maneira de analisar um episódio que estava, segundo avaliação unânime da historiografia, para começar. No dia 03 de março de 1872 foi realizada uma festa em comemoração à promulgação da lei de 28 de setembro. Sediada no Grande Oriente do Brasil, casa maçônica que tinha o Visconde de Rio Branco como Grão Mestre, contou com a presença do padre e maçom Almeida Martins, que foi o orador oficial do evento. O bispo do Rio de Janeiro, Dom Pedro Maria de Lacerda, seguindo a orientação de grande número de documentos pontifícios que condenavam a maçonaria, suspendeu de ordens o padre maçom¹³.

O centro nervoso dos episódios desencadeados com suspensão do padre Almeida Martins se organizava em torno de interpretações jurídicas sobre as novas orientações da igreja romana e as leis em vigor no Brasil. O sistema do padroado foi instituído na constituição de 1824. O artigo 5º. definia a união entre Estado e igreja, união regulada pelo Estado, de cuja prévia aprovação dependia toda e qualquer ação da

12 Nesta imagem, os ministros do gabinete Rio Branco observam, com ar contrariado, um boneco saindo da urna e vestido com roupas de fazendeiro com a palavra "lavoura" escrita no cinto com o resultado da eleição em uma das mãos e mostrando a língua e acenando para os ministros com a outra. Conferir *O Mosquito*, no. 131, 16/mar/1872.

13 Sobre esse episódio e a documentação pontifícia que condenava a maçonaria ver Roque Spencer M. de Barros. "A questão religiosa", in: *História Geral da Civilização Brasileira – Tomo II – O Brasil Monárquico – 4º. volume – declínio e queda do Império*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1971, pp338-365.

igreja. Sem o beneplácito do imperador, nenhuma ordem eclesiástica poderia ser posta em prática no país. Isso se explica por uma série de razões. Além de ser diretamente responsável por muitas funções do Estado, como o batizado, permissão para enterro, casamento, era nas igrejas que aconteciam as eleições, cabendo aos párocos a execução de algumas leis nas cidades e vilas. Professar a religião católica e ser aceito pela igreja eram condições necessárias para o pleno gozo dos direitos políticos por um cidadão. Junte-se ainda o papel das irmandades e das santas casas e fica fácil entender que a igreja exercia função política importante no império do Brasil. No entanto, a doutrina do beneplácito impunha limites ao seu poder, de tal modo que para muitos a igreja era considerada uma espécie de funcionária pública da monarquia.

Em fins da década de 1860, algumas mudanças importantes aconteceram na igreja. A cúria romana foi reformulada criando a doutrina da infalibilidade do Papa. Os porta-vozes dessa doutrina eram os assim denominados ultramontanos, termo muito usual à época que designava os cristãos que defendiam a liderança de Roma centralizada na figura do Papa¹⁴. Tratava-se portanto de uma facção da igreja católica que, no Brasil da década de 1870, assumiu um sentido fortemente associado ao conteúdo da encíclica *Quanta Cura* e ao *Syllabus Errorum*, anexo à encíclica, que definia uma posição da cúria romana contra o liberalismo, racionalismo, jansenismo, protestantismo, socialismo e tantos outros “ismos”. Condenava ainda a maçonaria, o que seria um dos principais elementos dos conflitos da questão religiosa. A nova orientação da igreja romana, e a ação dos ultramontanos, deu ensejo a uma acirrada disputa jurídica e política, originando e dando corpo à questão religiosa.

O problema interpretativo era delicado. Para uns, a doutrina da infalibilidade, e demais reformas que a acompanharam, tornava a união entre o Estado e a igreja no Brasil inviável. A nova determinação estabelecia uma hierarquia inequívoca, pela qual o Papa estaria acima do imperador. Sua autoridade “infalível” fazia com que as determinações da cúria romana, dentre elas as ações contra a maçonaria, tivessem que ser aplicadas independente da aprovação do imperador. Aqueles que se posicionavam contra o padroado, dentre os quais destacava-se o deputado Saldanha Marinho, argumentavam que a doutrina da infalibilidade se chocava com a lógica fundamental da união entre o Estado e a igreja no Brasil. Batia de frente com a doutrina do beneplácito, de maneira que ou bem a igreja não adotasse as novas orientações, ou bem a união teria que ser desfeita. Para eles, o artigo 5º. da constituição valia para a igreja católica do tempo da

¹⁴ Sobre o ultramontanismo no Brasil ver David Gueiros Vieira. *O Protestantismo, a maçonaria e a questão religiosa no Brasil*. Brasília: Editora da Unb, 1980.

constituente. Mudando a igreja, a questão deveria ser repensada¹⁵. Os defensores do ultramontanismo, como o senador Candido Mendez, entendiam o artigo 5º. de maneira distinta. Para eles, o artigo significava uma aprovação prévia de toda e qualquer lei pontificada. Assim, tanto a doutrina da infalibilidade, como as determinações da encíclica *Quanta Cura*, deveriam passar a reger a união entre Estado e igreja, de modo a manter a igreja católica como a base moral da nação. A relação entre política e religião na constituição e na prática política brasileira se tornou um debate organizado por uma pauta de mudanças radicais, como a instituição do casamento civil, do registro civil, a secularização dos cemitérios, ou a manutenção e até tornar mais extrema a relação orgânica entre o poder temporal e o espiritual. Tratou-se de um delicado debate político que tomou forma por meio das questões jurídicas. Seus desdobramentos organizaram a chamada questão religiosa, cujo sentido profundo estava associado às propostas de reformas do Estado brasileiro.

Ainda que a historiografia, que de resto produziu versões e interpretações díspares e por vezes apaixonadas¹⁶ dos acontecimentos, não discorde sobre ter sido o episódio envolvendo o padre Almeida Martins que entornou o caldo da questão religiosa, nenhum autor que consulte relacionou os conflitos envolvendo o Estado, a igreja e a maçonaria com o contexto da aplicação da lei de 28 de setembro. Os nexos entre a questão dos bispos e o contexto político, em especial com a crise da escravidão, não foram ainda suficientemente explorados. Há, no entanto, uma série de indícios que permitem estabelecer conexão entre os temas. Além de a historiografia apontar consensualmente um festejo da lei de 28 de setembro como o momento que desencadeou a questão, de ser o presidente do Conselho de Ministros, responsável pela aprovação da lei, um dos principais focos dos conflitos, da coincidência cronológica entre os eventos, é preciso atentar para a relação que o debate em torno da separação entre Estado e igreja, proposto por homens como Saldanha Marinho e apoiado fervorosamente por Agostini, tinha com o tema da escravidão. Sendo assim, há motivos suficientes para manter o olhar atento para a possibilidade de tal relação, e é esse um dos aspectos enfatizados por Angelo Agostini nos seus desenhos sobre aqueles eventos.

15 Joaquim Nabuco, analisando a participação de seu pai, que era um católico fervoroso, durante a questão religiosa, resumiu bem a posição daqueles descontentes com os bispos: “de fato, sem tergiversar ou sofismar, a constituição e as liberdades modernas são inconciliáveis com o Syllabus.” Defende a ideia de que para Nabuco de Araújo, a questão era particularmente complicada, uma vez que opunha suas ideias políticas com suas crenças religiosas. Conferir Joaquim Nabuco. “A questão religiosa (1873-1875)” in: *Um Estadista do Império – Vol. II*, Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pág. 978.

16 A historiografia da questão religiosa se caracterizou, por muito tempo, pela defesa de um dos lados em litígio. Ou a preocupação estava na defesa da maçonaria e dos princípios que professava, ou era o caso de dar razão aos bispos. Os trabalhos como o de Nilo Pereira, especialmente *Conflitos entre a igreja e o Estado no Brasil*. Recife: Editora Massangana, 1982, e Dom Vital e a questão religiosa. Recife: Imprensa Universal, 1966, buscam construir uma versão heroica da atuação do bispo Dom Vital. Trabalhos como o de Roque Spencer M. de Barros, e o livro de David Gueiros Vieira. *O protestantismo, a maçonaria, e a questão religiosa no Brasil*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1980, seguem tendência diversa, e serão comentados ao longo deste capítulo.

“A questão religiosa teve a seguinte marcha: ação dos bispos, primeiro o de Olinda (dezembro de 1872), depois do Pará (março de 1873), contra as irmandades maçônicas; provimento do recurso à Coroa; desconhecimento, pelos bispos, da intervenção do estado; processo de responsabilidade; pronúncia, prisão, julgamento, condenação, e, em 1875, anistia.”¹⁷ Seus principais acontecimentos se deram, portanto, entre os anos de 1871 e 1875, época em que Agostini dirigiu *O Mosquito*. Na avaliação de Joaquim Nabuco, tratou-se de “um acidente grave na história do Reinado”¹⁸. A gravidade apontada por Nabuco dizia respeito ao sentido político dos episódios. Os alicerces do governo imperial eram postos em questão, o que refletia diretamente na expectativa de sucesso de uma importante lei emancipacionista, quando a própria noção de Estado era tema de acalorado debate. A imagem no índio-Brasil montado na bicicleta-lei de 28 de setembro traduz grande parte da inquietação de Agostini naquele tempo. Em meio a um turbilhão de questões e acontecimentos, a “nossa política”, como aponta de maneira nada sutil na legenda da imagem, é representada como uma pedra, o elemento perturbador, o maior empecilho a ser enfrentado. O grande desafio naquele instante era, portanto, superá-la.

- 3 -

JUCA ROSA DE BATINA

Temas ligados à religião interessavam Agostini desde o início de sua carreira. Não foi diferente naquele 1872. O episódio do dia 03 de março mereceu algumas horas de seu lento trabalho na pedra litográfica. Seu narrador, sempre preocupado em apontar um problema, denunciar um desmando, revelar um contra-senso, encontrou na atitude dos bispos um motivo excelente para desenvolver uma série de imagens. Mas ainda não é possível identificar nos primeiros desenhos um sinal de ser aquele o início de algo maior - ou de ser aquela uma atitude nova do bispo. Na realidade a impressão que tais imagens passam é de ser, para nosso desenhista, mais um episódio que revelava os desmandos de uma instituição que para ele representava, como a escravidão e a política imperial, atraso para o país. O que chamava mais a sua atenção era justamente a resposta da maçonaria à atitude do bispo. O manifesto publicado no dia 27 de abril pela Assembléia Geral do Povo Maçônico contra a atitude do bispo foi motivo de alguns desenhos, nos

17 Joaquim Nabuco. “A Questão Religiosa” in: *Um Estadista do Império – vol II*. Rio de Janeiro: Top Books, 1997, pág. 974.

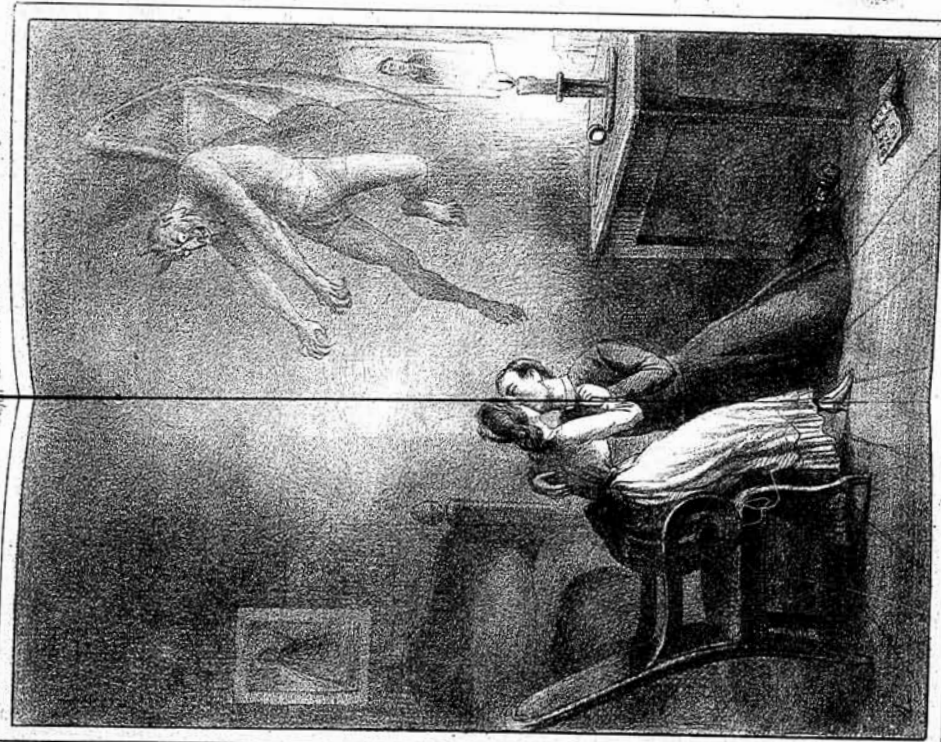
18 Idem. Pág. 963. Sobre *Um Estadista do Império* ver Izabel Andrade Marson. *O Império da “Conciliação”: política e método em Joaquim Nabuco - a tessitura da revolução e da escravidão*. Tese de Livre Docência, Campinas: IFCH/UNICAMP, 1999.

quais começava a dar forma a uma imagem que vai ser recorrente daí em diante. Em um deles, maçons aparecem jogando com o bispo. Com raquetes nas mãos, e sendo o bispo a bola, brincam com a maior autoridade eclesiástica do município neutro.

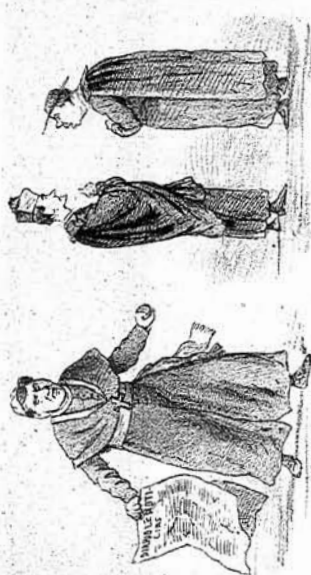
Em julho, no dia 13, há um desenho nas páginas centrais de O Mosquito relacionado com os acontecimentos:

PADRES, JORNAL E POLICIA

A moralidade não consiste em suprimir os escândalos, mas em castigá-los.



— Dar-te-hei, meu bem, entusiasmado por na terra e edificante gloria no céu!
(Fraternal!)



— Se elle fosse como nós já não lhe acontecia isto...
— Ah verdade, e preciso ser mu-
to camello...

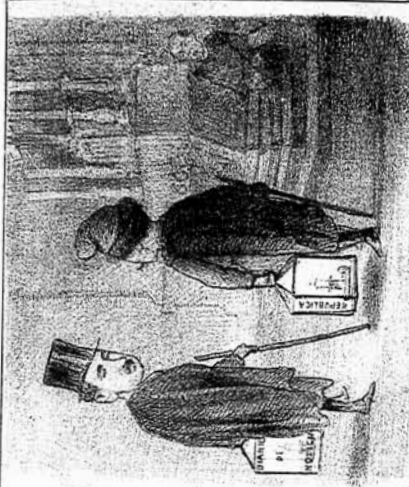
— Ah! se elle fosse maçom!



— É um amigo meu, Ex^{ma}!... e depois... a religião do esta-
do... o escândalo... a maçonaria...



Presentes da policia á imprensa. O Jornal do Commercio,
Correio do Brazil, Diario do Rio, Movimento, Nação e Refor-
ma accelluraram os com especial agrado...



— Com que então... ao nós dois!...
— E verdade... para virgênia dos collegas. Mas o tal
Justo-Rosa de batina não nos ha de esquecer!



O Rev^{ma} Bispo das graças a Deus pela attitudo
do Sr. Chefe de Policia n' esta questão

O desenho trata de um caso envolvendo o “misterioso cônego B.”¹⁹ e a “menor Maria Emilia da Silva”. No dia 06 daquele mês a polícia foi à casa do cônego, no Catumby, aonde encontrou a menina, que foi levada à delegacia. A história se tornou pública inicialmente através das páginas do Diário de Notícias, folha citada no desenho. Em seguida A República e O Mosquito participaram da cobertura do episódio. Segundo a primeira folha, a menor fora, por longo tempo, cercada pelo cônego cuja identidade o 2º. delegado de polícia, responsável pelo caso, não revelou à imprensa. Depois de muito assédio e de inúteis tentativas do tio da jovem de 16 anos de afastar a sobrinha do perigo que a rondava, o padre teria conseguido finalmente persuadir Maria Emilia a ir consigo. Segundo depoimento publicado em A República, o “rpto”²⁰ aconteceu quando o padre, para seduzir a menina, prometeu-lhe “(...) entusiástico amor na terra, e edificante glória no céu!”²¹. Sua estratégia de sedução teria sido completa quando garantira que ia se desvencilhar de uma amante que mantinha há 18 anos. Apresentada como vítima indefesa da astúcia do cônego, Maria Emilia fora então encaminhada ao consulado português, onde esperaria as medidas das autoridades competentes:

“Esperamos que a polícia, por bem da moralidade e da justiça, publique o nome do reverendo raptor e mande fotografá-lo, como costuma fazer aos criminosos vulgares, mesmo para que o mistério não dê motivo à conjecturas, que podem afetar a reputação do clero desta diocese, que não é todo ele de cavaleiros andantes como o amoroso cônego B.... o amigo particular de s. ex. diocesana.”²²

A polêmica em torno da identidade do cônego, cujo nome nenhum dos jornais publicou, ainda que sugiram a todo o instante conhecer sua identidade, organizou o relato da imprensa. Os jornais chegaram a explicitar o fato de que o cônego poderia ser facilmente encontrado no “colegiado da Candelária”, do qual participava. A amizade com o bispo do Rio de Janeiro, muitas vezes lembrada, estaria garantindo sua proteção junto à polícia, sendo a razão do mistério envolvendo o nome do “criminoso”. O que estava em questão, portanto, era a influência da igreja romana na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, a lógica do poder pessoal, que faria do cônego B. alguém diferente de um “criminoso vulgar” também era posta em questão. Essa lógica é apresentada como um elemento pernicioso, um atentado à moral pública que era alimentada pela igreja, o pivô de todo o problema. A instituição que deveria ser a base moral na nação, alimentava, em seu benefício, práticas ilícitas e imorais.

Esse debate, e vários detalhes do caso são misturados na imagem de Agostini,

19 “Lovelace de Batina”, in: A República, 14/jul/1872, pág. 02.

20 No Diário de Notícias, folha na qual a história foi contada com mais detalhes, ela foi intitulada de “Questão do Rpto”.

21 “Lovelace de Batina”, in: A República, 18/jul/1872, pág. 02.

22 idem. ibidem.

que faz uso de duas formas de linguagem imagética: uma aparentemente mais séria, o quadro que está no centro do desenho, e uma mais explicitamente jocosa ou satírica. Ambos os conteúdos se misturam no conjunto da ilustração, cujo sentido está resumido na frase: “A moralidade não consiste em abafar escândalos, sim em castigá-los”, que pode ser lida como uma afirmação de princípios ou um lema do periódico. Ainda que a cena seja dominada pelo quadro central, são as laterais que remetem de forma mais direta ao contexto e conferem o sentido que o autor atribui ao episódio. Com um exemplar do Diário de Notícias na mão, o primeiro personagem é o bispo do Rio de Janeiro, Dom Pedro Maria de Lacerda. Ao mesmo tempo em que demonstra irritação com a folha, lamenta o fato de “ele” não ser maçom. Tanto pode estar se referindo ao redator da folha que carrega nas mãos, como ao “misterioso cônego B.” A ambigüidade, na imagem, parece proposital: fosse quem “ele” fosse, o bispo lançar-lhe-ia uma bela excomunhão, dando assim por encerrado o episódio. A conexão com o que vinha acontecendo desde março é evidente. A segunda imagem, dos dois cônegos conversando, faz referência a uma passagem do Evangelho citada no Diário de Notícias como uma anedota:

“Um Camelo não passa facilmente no fundo de uma agulha, diz o Evangelho, por consequência publique-se a verdade, só a verdade, e seja punido o rev. que tanto ultrajou a moralidade e a religião.”²³

O problema da identidade não revelada do padre namorador se torna o tema central do episódio, fazendo com que nos relatos da imprensa a sua culpa seja um pressuposto. O fato de não ser apresentado pela polícia e pela igreja seria uma confissão, que por sua vez comprometeria tanto a igreja como a polícia, que estariam protegendo o “sedutor” da órfã Maria Emilia. Na imagem de O Mosquito, a referência ganha sentido duplo: a falta de descrição do cônego B. faria dele um camelo. A confiança na proteção que sua condição de padre e amigo do bispo teria feito com que ele não procurasse ser muito discreto. Para os padres que conversam no desenho, o problema estava justamente na falta de cuidado do colega que se deixou pegar em flagrante. Não era o ato em si que os incomodava, numa sugestão de que a prática amorosa do cônego B. não era ato isolado.

As súplicas que o bispo, de joelhos, faz ao Chefe de Polícia da Corte, o Sr. Ludgero Gonçalves da Silva, também merece atenção. Este se tornou célebre pelo que ficou conhecido como o “toque do Aragão”, postura municipal que obrigava o fechamento de hotéis, tavernas e demais estabelecimentos noturnos a partir das 10 horas da noite²⁴. Este personagem é um dos principais alvos do lápis de O Mosquito.

²³ “Questão do Rapto” in: Diário de Notícias, 12/jul/1872, pág. 03.

²⁴ O toque do Aragão foi um tema que Agostini perseguiu em sua revista, não perdendo oportunidade para expor os conflitos gerados pela medida. Naqueles anos, o chefe de polícia era uma das vítimas preferenciais do lápis de Agostini. Sobre o “toque do Aragão” ver O Mosquito, no. 205, 16/ago/1873 e no.

O bispo pede proteção à religião oficial do Estado, para evitar o escândalo e não dar assim mais munição para a maçonaria, numa sugestão de haver medo, ou ao menos alguma reserva do bispo com relação àquela instituição. Um indício disso é que sua atitude passa a ser bem distinta da mostrada inicialmente. A maior autoridade espiritual da província do Rio de Janeiro suplica humildemente ajuda ao Chefe de Polícia. Este vai em seu auxílio, colocando uma pedra sobre o processo do padre e neutralizando a ação da imprensa. Apresenta no desenho, de um modo explícito, ainda que jocoso, o que o Diário de Notícias e A República sugerem em seus textos sobre o caso. A amizade com o bispo garantiria proteção ao cônego B., numa prática bastante comum no século XIX brasileiro. O que organiza a narrativa era a idéia de que o governo imperial não era isento, nem tampouco confiável.

Do outro lado do quadro estão as conseqüências da ação do bispo. Com lanternas nas mãos, metáfora usual para a razão, os principais redatores do Diário de Notícias e da República²⁵ procuram iluminar a questão, retirar da penumbra o padre que, no canto, se esconde assustado. Seus esforços, contudo, parecem vãos. A parte final desse lado do desenho é como uma moral da história. A atitude, ou proteção do chefe de polícia ao “Juca Rosa de batina” é louvada pelo bispo, que aparece pisando no chanfallo da justiça; esta, por sua vez, procura proteger sua balança do ataque do Chefe de Polícia. A religião oficial do Estado estava protegida, ainda que às custas da justiça. De certo modo, parece possível entender que o sentido da piada, ou da ironia, estava no fato de que tais práticas protecionistas, que organizavam a lógica do favor pessoal, estavam fortemente associadas à igreja, entendida sempre em sua relação, união com o Estado: ela era um dos pilares dessa forma de organização política e social. O sentido da disputa política é explicitado na imagem. O que está afirmado na forma de pilhéria é que a justiça deveria ser o princípio fundamental para regular as relações sociais. A justiça entendida como uma força que igualasse as pessoas, fundada num princípio de igualdade e liberdade que pretendia afirmar. A imagem precisa ser analisada à luz da lógica das relações sociais do século XIX, segundo a qual os sujeitos não eram considerados iguais perante a lei. Ela ganha sentido e se torna engraçada na medida que cria uma situação que inverte o valor que regia a vida política.

214, 18/out/1873.

²⁵ A de S. S. Paes Vianna era o proprietário do Diário de Notícias podendo ser a figura que está no desenho. O outro personagem é Quintino Bocayuva.

A comparação que Agostini faz do cônego B. com José Sebastião Rosa, conhecido como Juca Rosa, é um dos detalhes mais importantes da imagem. Juca foi um famoso feiticeiro negro, que atendia em sua casa, na rua do Núncio, localizada na região central da cidade. Entre sua clientela estavam negros, pessoas pobres, trabalhadores, além de políticos, comerciantes ricos e membros da abastada classe dominante branca. Iam à sua casa à procura de conselhos ou de suas curas milagrosas, participando, para esse fim, de rituais de magia. Acusado de estelionato²⁶ em novembro de 1870 por meio de uma denúncia anônima, foi preso e julgado em julho do ano seguinte. O caso agitou a cidade, provocando um grande número de artigos nas principais folhas da Corte. O Diário de Notícias, mesmo jornal que aparece no desenho de Agostini, se destacou na cobertura. A situação era delicada. As acusações de feitiçaria eram traduzidas na imprensa de várias formas: como um atentado à religião católica e um perigo para as famílias, cujas mulheres seriam desonradas e exploradas financeira e sexualmente.

O caso e o personagem Juca Rosa foram estudados por Gabriela dos Reis Sampaio, que contou a história para analisar as relações entre crença e cura naquele contexto²⁷. O lugar destacado que um feiticeiro negro alcançou naquela sociedade e o debate daí proveniente foi tomado pela autora como um problema, a partir do qual buscou entender o que a intelectualidade da época pensava sobre os negros. A autora associou essa discussão à questão relativa ao futuro da escravidão e ao debate político ligado à emancipação, a mais importante questão política da sociedade brasileira. Os nexos que a autora apresenta entre a história de Juca Rosa e o contexto, bem como os temas que relaciona com o episódio, estão intimamente ligados com as questões apresentadas no desenho assinado por Agostini. Isso em razão do contexto político da época mas também devido à semelhança que o desenho de Agostini traça entre os dois personagens, caracterizados por seduzir mulheres.

A relação entre as histórias e o contexto é o ponto mais interessante da imagem. Nela o universo da crença está associado ao da política pela proximidade das duas histórias, bem como dos temas relacionados a elas. Há uma nada disfarçada sugestão de que era a crença que organizava a prática política. Nesse sentido, tão reprováveis eram as posturas de Rosa como a do cônego B., na visão do artista italiano. Ainda que

26 Apesar do catolicismo ser a religião oficial do Estado, sendo portanto uma condição necessária, embora não a única, para o pleno exercício da cidadania no Império do Brasil, outras religiões eram “permitidas”, como vem previsto no artigo 5º. da Constituição. Elas deveriam, no entanto, ser professadas em locais fechados, em cultos domésticos ou locais para tal fim destinados sem que fosse permitida qualquer forma exterior de templo. Ainda que “permitido”, a prática de outras religiões implicava a perda dos direitos políticos.

27 Todas as informações e análises do caso Juca Rosa expostas nesta tese foram retiradas do trabalho de Gabriela dos Reis Sampaio. A história do feiticeiro Juca Rosa. Cultura e relações sociais no Rio de Janeiro imperial. Tese de doutorado apresentada ao departamento de história da Unicamp, Campinas: Unicamp, 2000. Ver ainda Gabriela dos Reis Sampaio. “Juca Rosa e as relações entre crença e cura no Rio de Janeiro Imperial”, in: Artes e Ofícios de Curar no Brasil. Sidney Chalhoub et. Al. (org.), Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 387-426.

seja necessário entender a crença em um feiticeiro negro e em um padre branco de modo distinto, com significados particulares, o narrador criado por Agostini parece argumentar que era esse tipo de sentimento, e não a razão, que organizava a lógica da ação política. Era precisamente contra essa necessária relação que se lançava. Ainda que tenhamos que ter cuidado com a palavra crença, no desenho de Agostini parece haver uma indiferenciação, uma vez que aproxima a prática de Juca Rosa e do Cônego B. A diferença estava em que um era condenado, o outro era protegido. Em outras palavras, que a sociedade estava organizada por uma crença ditada pela igreja Católica. Era essa lógica protecionista que colocava em questão ao mostrar e comparar a atitude de um cônego branco com a de um feiticeiro negro.

Ao lembrar a história de Juca Rosa, e relacioná-la com a atitude do misterioso padre sedutor - um membro da religião oficial do Estado - Agostini estava interpretando aquela instituição. No caso do cônego B., as imagens publicadas por Agostini corroboram a versão da imprensa, em particular a publicada no Diário de Notícias. O contrário aconteceu com seus desenhos sobre o processo Juca Rosa²⁸. Na época, sem deixar de condenar os atos do feiticeiro, apontou aspectos nebulosos na ação da polícia e da imprensa, com ênfase especial na cobertura do Diário de Notícias. No caso do “Juca Rosa de batina”, em que Agostini estava preocupado em construir uma imagem da igreja Católica brasileira a partir da ação daquele cônego e de outros membros do Estado, como o bispo e o Chefe de Polícia da Corte, aconteceu algo bastante distinto. Ao assemelhar o padre ao feiticeiro negro, atribuía à própria igreja as mesmas críticas que recaíam sobre Juca Rosa e sua religião, que eram condenados pela igreja, pela justiça e pela imprensa. Em outras palavras, quando um feiticeiro negro era acusado de fazer uso de seus poderes, ou da crença que tinham em suas forças para seduzir mulheres, o tratamento que as autoridades lhe dispensavam era um; quando um membro da religião oficial do Estado praticava ato semelhante, valendo-se da posição de cônego para tal fim, o tratamento era completamente diferente. O ato em si não importaria, e sim o lugar social e a cor do acusado. Os dois casos, na sua avaliação, eram igualmente condenáveis, como sugere a associação entre o cônego B. e Juca Rosa. O problema

28 Quando o processo Juca Rosa aconteceu, Angelo Agostini trabalhava em *A Vida Fluminense*. Dedicou algumas páginas à história do famoso feiticeiro. Além de imagens, foram ainda publicados textos. Embora em ambos haja uma condenação das práticas do “tenebroso” feiticeiro, havia ainda uma crítica ao modo como o caso vinha sendo conduzido pela imprensa e pelas autoridades policiais. Na edição do dia 10 de dezembro de 1870 mostra como seria uma “sessão magna do feiticeiro Juca Rosa”, que aparece retratado com um cobra na mão, em atitude aterradora, cercado de pessoas que assistem e participam do ritual, uma das quais matando uma galinha preta. Na edição de 03 de dezembro, além de publicar o retrato de Rosa e seu secretário Cambombo, traz um curioso desenho da “justiça no processo Juca Rosa”. Ela aparece cercada de mãos, de brancos e de um negro, que estão ao mesmo tempo suplicando e tentando impedir sua ação. A mão que traz o chanfallo está segura, sua boca tapada, enquanto o “processo Juca Rosa” está em posição indefinida na balança. Ao mesmo tempo em que condena o culto de Rosa, faz questão de por em questão o processo, mostrando a justiça sendo impedida de fazer seu trabalho.

era que, em ambos os casos, mas de maneira inversa, o Estado cometera injustiças. O desenho Agostini assim, pode ser lido como uma alusão crítica à união entre igreja e Estado. Se o cônego B. era uma ameaça à família, à moral e à sociedade, o mesmo valia para a instituição que o abrigava e era um dos pilares do Estado brasileiro. De nada valeria conter a ação de feiticeiros considerados perigosos como Juca Rosa se não fosse adotada atitude igual com relação a algum membro da Igreja Católica. Alguns de seus membros se valeriam de suas prerrogativas espirituais e do poder de ser a religião oficial do Estado para explorar e desonrar moças de família. A princípio, seria tão malévola a atitude do padre quanto a do “demoníaco” feiticeiro, com o agravante de ser ele um membro do Estado.

Mas se as partes laterais do desenho são uma sátira aos acontecimentos e a alguns dos principais personagens, é o quadro central que domina a cena. E a referência explícita que faz ao caso Juca Rosa é o grande destaque. Um dos principais problemas atribuídos a Rosa foi seu envolvimento íntimo com suas “filhas” espirituais. Em um contexto em que tais questões organizavam a pauta do debate político, a sátira de Agostini ganha sentido forte. Não parece ser casual que o quadro que domina o desenho tenha um forte conteúdo moral. O quarto está mal iluminado por uma vela que está colocada ao lado do demônio, figura ambígua que parece a um tempo estimular a cena amorosa e denunciá-la. Por estar ao lado da luz, ou na luz, parece ser mais o demônio satírico semelhante ao “Diabo Coxo”, personagem do jornal de mesmo nome no qual Agostini iniciou sua carreira. Citando a promessa feita pelo cônego segundo teria afirmado a jovem Maria Emilia em seu depoimento, cria uma atmosfera sombria, tenebrosa, que confere força ao beijo apaixonado representado no quadro. A cena é completada pelo breviário jogado no chão, aberto com as páginas viradas para o chão, numa sugestão de estar sendo lido até pouco tempo antes do momento do beijo e ter sido utilizado no processo da sedução.

Mais do que misturar diferentes linguagens imagéticas na construção de uma versão do episódio, há uma série de temas e assuntos relacionados na imagem que apontam para o debate em torno de questões como a religiosidade em sua relação com o Estado, a moralidade pública, a imprensa e a justiça. O caso Juca Rosa serviu para Gabriela dos Reis Sampaio analisar a relação entre crença e cura na Corte do período e explicar a ação de sujeitos da época. De modo semelhante, a forma como Agostini começou a tratar de um tema que ficou conhecido como a “questão religiosa” aborda a relação entre crença e política, ressaltando aspectos da existência de uma religião oficial do Estado. Sendo a crença um conteúdo importante nas escolhas e no modo de

vida das pessoas, seria preciso, na ótica encarnada pelo narrador de Agostini, separar as questões espirituais das políticas. Além disso, tal debate está fortemente associado ao tema da escravidão, a base de sustentação do regime político do Império, que passava por um momento de incerteza e redefinição após a aprovação da lei de 28 de setembro de 1871. Os nexos entre esses temas vão ser explicitados com o desenrolar dos acontecimentos. Naquele momento, contudo, em que não se podia ainda falar propriamente em uma “questão religiosa”, no sentido que o episódio ganhou e foi analisado pela historiografia, as tensões envolvendo religião e política se misturam claramente nos desenhos de Agostini.

O caso tratado na imagem mereceu da parte de Agostini continuada atenção. A polêmica em torno da identidade do cônego B. dominou seus desenhos e suas pilhérias. Tal destaque contribuiu para manter a questão em pauta, revelando o interesse de Agostini nos assuntos que estavam relacionados ao acontecimento. Chega a brincar com a identidade do padre e insiste na associação com o chefe de polícia e com o tema da justiça. Mais do que explorar sentidos de um episódio isolado, ele dirigiu sua atenção para o governo imperial:

ANNO 4º Rio de Janeiro 21 de Setembro de 1872 Nº 158

CORTE		PROVINCIAS	
Anno.....	16\$000	Anno.....	20\$000
Semestre.....	9\$000	Semestre.....	11\$000
Trimestre.....	5\$000	Trimestre.....	6\$000

REDACÇÃO 75 RUA DOS OURIVES 2º ANDAR



O Gran-Mestre do Grande Oriente Desunido do Valle do Lavourado, depois de effectuada a fusão maçônica e ... Jesuitica.

Passado quase um ano da promulgação da lei de 28 de setembro de 1871, Agostini faz um quadro curioso do Sr. Visconde do Rio Branco, presidente do conselho de ministros, grão mestre do Grande Oriente do Brasil e principal responsável pela aprovação da lei emancipacionista. Ao apresentar a “fusão” entre o jesuitismo, termo já largamente utilizado por Agostini desde o primeiro jornal no qual trabalhou para designar membros da companhia de Jesus identificados com doutrinas ultramontanas, e a maçonaria, cujas diferenças com a igreja católica ficavam cada vez mais explícitas e acirradas, expõe de modo mais direto o sentido da imagem analisada há pouco. Torna questão de Estado, ou representa o chefe do poder executivo como sendo uma encarnação de idéias contraditórias. De um lado, um membro da maçonaria, defensor da razão como elemento fundamental da ação social e de um conceito de humanidade fundado na noção de liberdade, digno representante de forças emancipacionistas, encarnadas naquele instante na lei de 1871. De outro lado, alguém que também estaria ligado à igreja ultramontana, o que faria dele uma figura pouco confiável. A razão de tal ambigüidade estava na ação de Rio Branco frente à questão provocada pelo bispo do Rio de Janeiro. Rio Branco não havia tomado, na ótica de Agostini, medidas severas contra o que poderia ser considerado um excesso, e mesmo um ato ilegal do bispo, que condenava e agia de forma vigorosa contra maçons seguindo orientação do Papa Pio IX sem o necessário beneplácito. Sendo ele um chefe maçom e ao mesmo tempo o mais importante nome do gabinete no poder, lhe caberia tomar as medidas cabíveis e previstas pela Constituição do Império. Rio Branco, experiente na arte retórica da política do parlamento, era a aparente busca de equilíbrio entre as partes o objeto da crítica de Agostini. Lançava desse modo desconfiança às intenções do Visconde²⁹.

Ao representar o chefe do poder executivo de forma contraditória, especialmente no período de implementação da lei de 28 de setembro que, segundo o desenho de Agostini analisado anteriormente, era o novo veículo que guiaria o país, mostra mais um, e talvez o maior obstáculo para as reformas almejadas. Ao mesmo tempo parece indicar ser a relação orgânica do Estado imperial com a igreja um elemento contrário às mudanças, por ser uma das bases de sustentação da escravidão. O desenho é bastante ambíguo. Afinal, fica difícil saber se é a postura de Rio Branco frente aos acontecimentos envolvendo a igreja e a maçonaria que estava sendo satirizada ou se, por outro lado, era o cargo que ocupava o alvo da pilhéria. Aparentemente, eram ambos. E aí residia a

29 Em março de 1873, a capa de *O Mosquito* volta ao mesmo retrato de Rio Branco como maçom e jesuíta. Dessa vez, o narrador da revista se apresenta perante os “Srs. do Lavradio”, ou seja, os membros daquela casa maçônica, com o quadro na mão e diz: “Mosq – Srs do Lavradio, faz um ano que lhes ofereci este retrato e só agora é que os senhores o acham parecido? Parece-me que o senador Candido Mendes tem razão.” Lançar dúvida sobre o presidente do conselho de ministros foi estratégia continuada naquele momento da questão religiosa. Uma das principais tensões para Agostini dizia respeito às diferenças entre as casas maçônicas, expressas de modo mais evidente no modo como Agostini retratava Rio Branco e Saldanha Marinho. Não há, no entanto, nenhum indício consistente de que Agostini pertencesse a alguma casa maçônica, apesar de expressar simpatia pelas idéias defendidas por Saldanha Marinho.

força da sátira, que aponta para um problema de fundo a ser enfrentado pelo governo e para a atuação isolada de Rio Branco diante daquela situação. Para ser o chefe do poder executivo, Rio Branco precisava professar a religião oficial do Estado, conforme estava previsto na Constituição do Império. Se naquele instante a igreja afrontava o imperador não respeitando a doutrina do beneplácito também definida no texto constitucional, então a existência de um presidente do Conselho dos ministros maçom era algo necessariamente ambíguo ou até mesmo contraditório. Nesse sentido o quadro representaria a “fusão” entre maçonaria e jesuitismo, este último termo sendo cada vez mais utilizado para fazer uma referência geral à igreja brasileira. Naquele contexto, a manutenção do gabinete conservador liderado por Rio Branco era tematizado talvez de uma forma inédita. Tratava-se de um problema constitucional de definição de princípios. Ou bem a igreja seguiria a doutrina do beneplácito, ou seja, se submeteria ao poder temporal, ou bem não seria possível manter a união Estado-igreja. Caso contrário, e essa não parece uma boa hipótese para Agostini, a igreja passaria a exercer mais poder que o imperador.

De qualquer maneira, esta imagem do presidente do conselho de ministros parece apontar para um problema criado a partir dos conflitos entre igreja e maçonaria, ou, na perspectiva apresentada pela revista de Agostini, criado pela reação de membros da maçonaria que viam na atitude do bispo um ato intransigente, além de ilegal. O episódio parece ser então uma brecha por entre a qual o narrador de *O Mosquito* aponta elementos conflitivos da organização política do Império brasileiro em um contexto bem marcado. A mediação narrativa da imagem aparece de forma bem explícita: mostra um quadro pintado pelo narrador, como se o desenho fosse uma fotografia da pintura. Como se a imagem mostrasse o quadro pintado pelo “Mosquito”. Esse recurso narrativo confere força à imagem, ao mesmo tempo em que reforça sua ambigüidade. Por ser um quadro, um retrato a óleo³⁰, teria a força de mostrar um princípio, expor uma verdade que a figura de Rio Branco encarnaria: a de uma fusão de elementos contrários entre si. Ao mesmo tempo, esse paradoxo apresentado na forma de uma verdade pelo autor do quadro (o narrador de *O Mosquito*, não Agostini) explicaria a ação, ou falta de ação de Rio Branco em relação aos recentes acontecimentos. Desse modo ele a um só tempo critica e justifica a ação, ou falta de ação do ministro, que teria a obrigação moral de repreender os bispos mas tinha suas mãos amarradas pela lei.

Ao apresentar, na figura que inicia esta parte do capítulo, o equilíbrio instável do país com a lei de 28 de setembro de 1871, e mostrar uma imagem repleta de

³⁰ Sobre o conceito de retrato no século XIX ver Cândido Domingues Grangeiro. *As Artes de um Negócio: a febre photographica - São Paulo: 1862-1886*. Campinas: Mercado das Letras, 2000.

incongruências sobre o responsável pela aprovação e implementação da lei, O Mosquito cria uma piada nada sutil. Do mesmo modo que, na capa da edição de 20 de julho de 1872, o personagem narrador de O Mosquito mostra um quadro do “misterioso cônego B.”, numa referência explícita ao fato de que a identidade do “Juca Rosa de batina” era pública e notória, explícita no quadro do Visconde de Rio Branco o paradoxo de o presidente do conselho de ministros ser maçom. O significado de tal imagem está associado ao problema relativo à união entre Estado e igreja, agravado naquele contexto de reforma da igreja romana e debate a respeito do destino da escravidão no país.

Ainda que os temas estejam relacionados, há uma mudança de foco nas imagens produzidas por Agostini. Ao longo do ano de 1872, a lei de 28 de setembro e sua aplicação perdem espaço. Aos poucos os assuntos relacionados às disputas entre a igreja e a maçonaria - e posteriormente a posição do governo imperial frente aos acontecimentos – passam a ser o tema de maior destaque. Nesse movimento, os nexos entre os assuntos vão sendo explicitados. Vão configurando um conjunto de temas relacionados à ação do governo imperial, seu significado e os problemas da relação orgânica com a igreja católica. Antes de entrarem em cena o que serão os principais protagonistas da questão religiosa, nota-se que, mais do que a ação isolada de qualquer clérigo, o que estava em jogo na visão da revista era uma afirmação de certos princípios racionais que entravam em choque direto com as prerrogativas defendidas pela igreja católica. Era justamente a “fusão” entre o jesuitismo e a maçonaria um dos principais empecilhos para a jornada do país a partir da promulgação da lei de 28 de setembro. Se a eleição para o senado da província do Rio de Janeiro apareceu como um primeiro obstáculo, a retórica e a ação política no século XIX, fundamentados na lógica do favor pessoal, e uma série de práticas tão bem ilustradas nas imagens trabalhadas no capítulo 2 desta tese, eram um problema bem mais difícil de ser enfrentado. Na ótica da revista, era a ligação com a igreja uma das bases sobre as quais estava assentada tal lógica, sendo este o motivo da aparente mudança de enfoque nos desenhos de Angelo Agostini. São tais questões que explicam a sensação aparentemente espalhada na cidade e expressa na própria revista do ódio que “os tais Srs. do Mosquito”³¹ tinham da religião.

31 O Mosquito, no. 177, 01/fev/1873.

A S. BARTOLOMEU DOS MAÇONS NO BRASIL

No final de 1872, época em que era publicada a imagem do Visconde do Rio Branco maçom e jesuíta, começaram a entrar em cena aqueles que seriam os principais protagonistas da questão religiosa. No dia 28 de dezembro o bispo de Pernambuco, D. Vital Maria de Oliveira, expediu ordem ao vigário da freguesia de Santo Antônio exigindo que o sr. Antônio José da Costa Ribeiro deixasse a maçonaria para poder permanecer na Irmandade do Santíssimo Sacramento. As ordens não foram acatadas, o que motivou medidas mais drásticas: em janeiro D. Vital interditou a Irmandade e, no mês seguinte, fez publicar uma pastoral condenando a maçonaria. Nenhum desses atos, é escusado dizer, foram placitados. Movimento parecido foi feito pelo bispo do Pará, D. Antônio Macedo da Costa. Em março de 1873 lançou documento excomungando maçons em sua província, proibindo a leitura de determinadas folhas que não estivessem de acordo com as posições da igreja, vedando os sacramentos e proibindo que maçons fossem enterrados em cemitérios públicos, a não ser que abandonassem a condição de pedreiros livres. Tais acontecimentos provocaram reações fortes na imprensa, tornando pública uma tensão e conflitos latentes que há alguns anos vinham desafiando o equilíbrio da instável relação entre o Estado e a igreja³².

O tema passou a ser debatido no parlamento. Candido Mendes saiu em defesa dos bispos apresentando um requerimento, que o senador julgava ser uma “válvula da política das câmaras” e uma espécie de sonda “por onde se pode apreciar a política do ministério”. Tinha dia certo: segundo o regimento, esse tipo de recurso deveria acontecer aos sábados. Sendo aquele um dia dedicado ao debate de assuntos especiais, a forma como propôs a discussão mostra a importância que atribuía ao tema. Seu discurso, proferido no Senado no dia 27 de agosto, na presença do Visconde de Rio Branco, que assistiu calado a maior parte do pronunciamento, e foi publicado no Diário de Notícias do dia 14 de setembro de 1873, começou de um modo interessante:

“Sabe V Ex. que o atual ministério encetou em 1871 uma reforma de muita ponderação, que se poderia ter feito por meio da iniciativa do parlamento, como já estava projetado desde o ano anterior, sem prejuízo, sem o menor comprometimento da instituição da monarquia. Mas, Sr. presidente, o ministério atual, seguindo rumo diferente do do seu antecessor, menosprezou o projeto que se achava na câmara dos deputados, para chamar a si a glória da medida, e ofereceu outro projeto; seu empenho foi então, a todo o custo, realizar uma reforma que tinha

32 Para mais detalhes a respeito das tensões religiosas no Brasil do século XIX ver Roque Spencer M. de Barros. op.cit.

de ferir interesses mui graves da sociedade brasileira; e, bem que necessária, tinha do(sic) deixar no país bastantes desgostos. O primeiro alvitre continha facilidades que muito o recomendavam. Infelizmente o governo, mal inspirado, desprezou.”³³

O primeiro movimento do discurso relacionava o modo como fora aprovada a lei de 28 de setembro com a postura do gabinete nos acontecimentos que agitavam o país. Aponta o que teria sido uma atitude grave de Rio Branco na condução do debate parlamentar da lei do ventre livre, contrariando “interesses mui graves da sociedade brasileira”, ou, bem entendido, contrariando a orientação do seu partido no que se referia à questão da emancipação. Faz esse intróito para aproximar as atitudes de Rio Branco frente as reformas da questão servil com o debate religioso, identificando um perigo à monarquia. É a partir desse “perigo”, encarnado na maçonaria, que saiu em defesa da igreja, que em sua fala teria pouca força política no Império, ao contrário do que acontecia com a maçonaria³⁴. A associação entre a lei de 28 de setembro e a questão religiosa foi utilizada como uma estratégia para mostrar os riscos que a monarquia sofria com o ministério do momento, que estaria seriamente empenhado em acabar com a liberdade e destruir a força moral da igreja Católica brasileira. Com essa premissa, voltou-se para o debate da legalidade dos atos do bispo de Pernambuco, com especial referência à resposta deste ao aviso de 12 de julho emitido por João Alfredo, ministro do Império. D. Vital é descrito como um misto de vítima e herói, em imagem que será retomada posteriormente pela historiografia.

Em seu primeiro discurso sobre o tema, o senador Candido Mendes desenvolveu argumentos com base em interpretações da doutrina no *placet*, do sentido da infalibilidade do Papa e em nome da religião católica. O senador Vieira da Silva, no dia 08 de maio, apresentou requerimento pedindo informações sobre as providências do governo contra os atos dos bispos do Grão Pará e de Pernambuco. Na condição de presidente do conselho de ministros, Rio Branco foi ao senado no dia 17 de maio. Defendeu a maçonaria brasileira que, em seu modo de ver, não atentava contra a religião católica. Ambos ressaltavam que o poder do Estado era soberano no Brasil, que os bispos precisavam pedir ao Imperador permissão para tomar suas medidas ou para

33 Candido Mendes de Almeida. “Discurso pronunciado em sessão de 27 de agosto”: *Diário de Notícias*, 14/set/1873, pp. 2-3.

34 “Os católicos [afirma Candido Mendes], senhor presidente, não estão congregados, não têm jornais, são poucos na tribuna, não ocupam grandes posições, nada disto; ao passo que do outro lado [a maçonaria] estão solidamente organizados, especialmente nas nossas grandes cidades do litoral, dispõe de quase toda a imprensa, na tribuna parlamentar contam numerosos sectários, e outro tanto sucede nas posições oficiais, justiça ou administração, em suma estão armados de força em toda a parte, tem força nos ministérios, força nos conselhos de Estado, nas câmaras legislativas e nos tribunais judiciários;(...)” Na versão do senador Candido Mendes, a maçonaria era a grande força política do Império e a igreja católica uma vítima indefesa, ao contrário da versão que está em *O Mosquito*. Vale destacar que havia mais de uma folha católica, dentre as quais destacava-se *O Apostolo*, que existia desde 1866, e tinha intensa participação no debate religioso e político da corte. Sobre *O Apostolo* ver Martha Abreu. *O Império do Divino – festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro. 1830 – 1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. O discurso de Candido Mendes está no *Diário de Notícias*, 14/set/1873, pp. 2-3.

seguir as orientações de Roma. Ainda que Rio Branco, como presidente do conselho de ministros, tenha tomado o cuidado de não atacar de frente a igreja nem condenar os bispos, o sentido do seu discurso era afirmar a posição subalterna da igreja frente ao Estado imperial. Mais do que um debate sobre a relação entre a igreja e a maçonaria, o tema em pauta passava a ser a relação entre o poder espiritual e o poder temporal.

No dia 24 de maio, Candido Mendes discursou em resposta ao requerimento do colega e à intervenção de Rio Branco. Seguindo linha argumentativa bastante engenhosa, misturando sua erudição sobre assuntos eclesiásticos, relativos à história da igreja católica, e alguns dos princípios que professava, para oferecer uma interpretação das leis brasileiras que tratavam da união Estado e igreja. Apresentou uma versão dos principais dogmas em pauta – a infalibilidade do Papa, o debate sobre a teocracia, a relação entre poder temporal e espiritual e entre moral e política – como forma de legitimar suas posições³⁵. Em um dos argumentos centrais defendeu a primazia do art. 5º da Constituição do Império sobre o que vinha previsto no parágrafo 14 do art 102. O primeiro define a religião católica como “oficial do Estado”; o art. 102 versa sobre o poder executivo, estabelece que o Imperador é seu chefe e trata, no parágrafo 14, da obrigatoriedade do *placet* para todo e qualquer decreto, encíclica e demais constituições apostólicas. A astúcia do argumento de Candido Mendes estava em apontar a ambigüidade de tal artigo, organizado no texto da Constituição do Império pela figura do Imperador, uma espécie de pai da nação cujo poder seria legitimado por Deus e pela unânime aclamação dos povos. Adotar uma religião oficial, segundo argumento de Candido Mendes, era aceitar previamente as determinações dessa mesma religião. Equivalia a aceitar as ordens do chefe da igreja e seguir os mandamentos vindos de Roma. Naquele contexto, significaria referendar o *Syllabus* e a doutrina da infalibilidade. Diante das novas leis eclesiásticas, o senador argumenta ser a doutrina do *placet* contrária ao art. 5º, que seria o “regulador” nas questões envolvendo o Estado e a igreja.

Definir a existência de uma religião oficial do Estado era, nesse sentido, acatar a competência da igreja em todo assunto eclesiástico, desde a escolha de bispos e padres, até as determinações vindas de Roma. Partindo do princípio de que não havia questão a respeito da manutenção do art. 5º, não haveria ilegalidade na ação dos bispos, cuja obediência ao Papa deveria ser irrestrita. Tal sujeição, seguindo o argumento de que o art. 5º. era o regulador de tais questões, estaria perfeitamente em acordo com o texto constitucional. A ineficiência e nulidade do *placet*, cuja única função legítima e importante seria dar publicidade às bulas e determinações vindas de Roma, estaria, assim,

³⁵ Conferir Candido Mendes de Almeida. “Discurso pronunciado em sessão do dia 20 na discussão do requerimento do Sr. Vieira da Silva” in: *Anais do Senado*. Rio de Janeiro, maio de 1873, pp. 206-224.

demonstrada: ao imperador não caberia julgar, aprovar, nem negar tais determinações, como argumentam seus opositores. Continua sua análise afirmando que essa soberania da igreja nos assuntos espirituais, garantida pelo art. 5º., era a responsável pela harmonia e autonomia entre Estado e igreja, cujas competências distintas estariam preservadas. Não haveria, nesse sentido, interferência da igreja em assuntos próprios do Estado, como argumentavam seus opositores. De certo modo aponta, para defender argumento distinto do que sustentava o narrador de O Mosquito, a mesma contradição explorada pelo desenho de Agostini sobre o Visconde de Rio Branco. O que significava, afinal, o art. 5º. da Constituição? Que implicações ele tinha? Haveria irregularidade na ação do chamados bispos ultramontanos? Em torno das questões que diziam respeito à legalidade da ação dos bispos, discutiam-se os alicerces do Estado brasileiro.

A força dos argumentos defendidos por Candido Mendes aparece de forma direta nos desenhos que eram publicados em O Mosquito no início de 1873:

EFFEITOS DO JESUITISMO NO BRAZIL EM 1873



A. J. Bartholomew de, missionário no Brasil. Viena da fundação dos punhaes. (imitação dos huguenotes de Meynert) Graças à iniciativa do bispo do Pará, os missionários já começaram no norte, contra as matagens.

Trata-se de uma versão satírica de uma cena de “Os Huguenotes”, opera de Giacomo Meyerbeer³⁶. A noite do dia 24 de agosto de 1572, conhecida como noite de S. Bartolomeu, ficou célebre como um dos piores episódios de intolerância religiosa da história. Nos papéis principais, da esquerda para a direita, representando os católicos, estão o bispo de Olinda, D. Vital, ao lado de D. Lacerda, Candido Mendes e por fim o bispo do Pará, único que tem o título escrito na batina. A orquestra é formada por membros do Vaticano, regidos pelo papa Pio IX. No resto do palco, aparecem freiras, jesuítas e a população, que recebem punhais e orientação do que fazer com eles. A cena é completada com um demônio vestido de clérigo, que observa tudo de uma janela, com um sorriso de satisfação.

A referência do desenho parece bastante explícita. Atribui aos bispos ultramontanos o mesmo tipo de intransigência que produziu o famoso massacre de católicos contra protestantes. Observando com mais cuidado, ela ao mesmo tempo é uma sugestão jocosa do potencial perigo da pregação dos bispos. Mesmo empunhando adagas, estando em posição ameaçadora, representam um papel que não estava de acordo com a imagem que tinham. Fazendo menção aos distúrbios ocorridos em Belém em razão das ordens que não receberam o beneplácito e foram ainda assim baixadas pelo bispo, a cena é bem expressiva do sentido que a revista de Agostini conferia aos episódios em curso. Acusando os principais agentes da questão de intolerância religiosa, um tipo de intolerância que poderia provocar episódios semelhantes ao da famosa noite de S. Bartolomeu, desenvolve o argumento que iniciou no ano de 1872. Depois de atribuir comportamento condenável ao “cônego B.”, mostrar os problemas da relação entre igreja e Estado por meio do que seria a influência do bispo de Rio de Janeiro sobre o chefe de polícia e tentar revelar a ambigüidade intrínseca à existência de uma religião oficial do Estado na figura do Visconde de Rio Branco, constrói uma imagem algo patética do sectarismo dos chefes da igreja. Ao mostrar tais personalidades como cantores de ópera brinca com o perigo representado por suas condutas. Ainda que a referência à noite de S. Bartolomeu seja forte, trata-se de uma encenação. Os bispos e o senador Candido Mendes, seguindo a ordens do regente, seriam meros intérpretes das determinações de Roma. Assim, não somente ridiculariza estas personalidades, como procura defender o argumento de que eles seguiam as ordens da pessoa errada segundo sua interpretação das leis brasileiras: são regidos pelo Papa, deviam sê-lo pelo Imperador.

36 “Os Huguenotes” foi encenada pela primeira vez em 1836, na ópera de Paris. Inspirada nos sangrentos acontecimentos ocorridos na noite do dia 24 de agosto de 1572, a ópera tematiza a disputa entre protestantes – os Huguenotes – e católicos na França do século XVI.

O título da imagem chama a atenção: “Efeitos do jesuitismo no Brasil em 1873”. Mais do que responsabilizar os personagens que estão à frente da cena, ele faz uma menção explícita aos membros da Companhia de Jesus, cuja influência é considerada nociva à igreja e à sociedade. Não é casual que sejam justamente os jesuítas que distribuem na cena as adagas à população que, com ar humilde, passivo e obediente as recebe e escuta as orientações dos padres. Mais do que uma oposição ao cristianismo e um debate relativo às leis do país, trata-se de explicitar uma diferença com uma parte da igreja. Essa diferença ganha sentido em relação ao debate religioso do período. Não era o cristianismo que estava em questão, mas a postura tida como anticristã dos jesuítas - ordem que, na visão passada pela revista, dominaria a igreja Romana, os bispos ultramontanos e o senador Candido Mendes (cujos discursos seriam uma espécie de síntese desta visão). Em momento algum há a negação da religião católica; sua importância é de tal ordem que seus princípios e representantes organizam a pauta do debate sobre os valores norteadores da sociedade. Há nas imagens de Agostini uma defesa do cristianismo, em uma versão distinta da defendida pelos personagens que organizam a cena. Nesse sentido, a imagem atribui a intolerância religiosa e suas desastrosas consequências aos jesuítas, não à igreja católica como um todo. Não estava negando a religião; ao contrário, estava afirmando o catolicismo, mas um catolicismo diferente do pregado pela cúria romana e seus seguidores no Brasil. Esse argumento é inspirado em uma imagem que ridiculariza os principais personagens da questão, representados como atores pouco apropriados de uma representação do famoso massacre.

Não se pode perder de vista que estas imagens são apresentadas por um narrador, que seria também, como sugere o lápis litográfico que carrega consigo, o autor dos desenhos. Os desenhos são, assim, a expressão do ponto de vista de Angelo Agostini mediada pela figura do personagem narrador. Trata-se, portanto, de uma intervenção indireta no debate político. A sátira se realiza por meio do “Mosquito”, cuja função é produzir uma crítica organizada por paródias, metáforas, alegorias que buscavam revelar sentidos profundos das questões que aborda. Com tal procedimento, a intenção era atribuir valor de verdade ao que era apresentado. Isso em razão da forma narrativa e da “isenção” do personagem, que não seria necessariamente a expressão da opinião, ou

do interesse, do autor daquelas imagens. Ao mesmo tempo, a sátira protegia Agostini, permitindo dessa maneira que as críticas pudessem ser mais fortes. Essa característica fazia dos jornais de caricatura um meio de intervenção política importante. Eles podiam ser, a um tempo, escrachados e dissimulados. Analisar a construção do personagem-narrador é, por essa razão, um elemento central para a análise das figuras.

Foram as imagens sobre a questão religiosa as principais responsáveis pelo rótulo de anticlerical que alguns autores atribuíram a Angelo Agostini³⁷. O termo é de difícil definição. Pela acepção direta, designa uma posição contrária ao clero, em particular à sua influência política e social, o que parece perfeitamente apropriado para as imagens em questão. No entanto, a palavra pode ser interpretada em um sentido radical, segundo a qual clero e religião se confundem: nesse sentido, ser contra o clero seria ser contrário ao próprio catolicismo. Essa definição entra em choque com o sentido das imagens sobre os acontecimentos da primeira metade da década de 1870. Da mesma forma, o rótulo pode por vezes sugerir associações que não necessariamente estão de acordo com a religiosidade, ou ausência dela, do nosso poeta do lápis. Afinal, além de manifestar-se de maneira sempre muito contundente contra o chamado jesuitismo e os ultramontanos, o fazia por meio dos personagens narradores, como forma de intervir no debate político da Corte. Não há elementos nas imagens, ou outra qualquer fonte, que permita ir além do debate político que fazia do tema da religião católica no Brasil. Eram imagens com sentido marcadamente político, que eram por sua vez garantidos pelos princípios satíricos que as definia.

O que estava em discussão, portanto, não eram as crenças de Agostini, mas a atuação de parte da igreja católica e o lugar que ela deveria ocupar na sociedade. O debate em que tais desenhos se inserem tinha sentido muito preciso. Além de reformar o Estado, o debate a respeito da secularização da sociedade brasileira visava ainda um resgate do “verdadeiro” cristianismo. Os seus desenhos dirigiam-se a um alvo bem determinado: a relação orgânica entre o Estado e a igreja era prejudicial para ambos. Quando tematizava a maçonaria, que aparece de um modo aparentemente mais simpático, vale o mesmo argumento³⁸. O desenho do Visconde de Rio Branco analisado há pouco é um bom exemplo. Trata-se de um personagem identificado com a Grande Oriente do Vale do Lavradio, casa maçônica de tendência conservadora, monarquista, informação

37 A construção da imagem de Angelo Agostini, e a associação de sua figura com a idéia de anticlericalismo foi desenvolvida no capítulo 1 desta tese.

38 Uma das preocupações do Alexandre Mansur Barata, autor de *Luzes e Sombras – a ação da maçonaria brasileira (1870-1910)*. Campinas: Editora da Unicamp / Centro de Memória, 1999 é justamente apontar para a diversidade da maçonaria brasileira. Diversidade que observa tanto nas mudanças que sofre no tempo, mas também em um mesmo período. No capítulo que trata da “questão religiosa”, desenvolve uma análise também a partir das diferenças entre a casa maçônica do Visconde de Rio Branco e do deputado Saldanha Marinho.

que a maioria dos leitores provavelmente devia dispor³⁹. O narrador desta e da imagem inspirada na opera de Meyerbeer adota uma posição ambígua, apostando no sentido jocoso dos episódios em curso. O que chama a atenção é justamente a preocupação em conferir um sentido risível aos acontecimentos, e dos personagens envolvidos na questão. Era tal postura que definia o narrador de O Mosquito naquele instante. E essa ambigüidade, por outro lado, resguardava Angelo Agostini, cujas crenças religiosas, ou as possíveis relações com a maçonaria permanecem um mistério.

Quando mostra uma cena representando uma versão da noite de S. Bartolomeu, o que estava em questão era a atitude de alguns clérigos, não de todos eles. Não se pode generalizar o sentido das imagens, nem tampouco entender Agostini a partir dessa generalização. Ao produzir imagens sobre a questão religiosa no momento em que esta se definia, para conferir sentido a um episódio cujos desdobramentos incertos ganhavam no seu lápis um sentido fortemente associado a um aspecto do debate político a respeito da secularização da sociedade brasileira, operava com discussões que iam além do sentido que o rótulo “anticlerical” dá a entender. Um dos pressupostos das imagens era justamente a importância da religião católica, mas de uma versão do catolicismo. A questão religiosa suscitou no lápis de Agostini a participação num debate político, que ocupava muito espaço nas folhas do período, a respeito da atuação da igreja, quais os princípios que tinham que ser preservados, qual o lugar que deveria ocupar na sociedade. Ao mesmo tempo, discutiam a questão do cristianismo, muito embora não chegue a aprofundá-la, nem a tematizá-la de modo direto. A ação vista como exagerada, intolerante e até mesmo anticristã dos bispos envolvidos nos acontecimentos, aliada ao contexto de debate de reformas sociais, aceleradas sobretudo pela aplicação da lei de 28 de setembro de 1871, criou uma oportunidade de colocar em pauta um tema extremamente delicado. Os desenhos feitos por Agostini integravam um debate em torno dos princípios de organização política e social da nação. Sendo a igreja no Brasil uma das bases de sustentação da organização política do país, o que estava em questão nas imagens de Agostini era essa forma de interferir na vida pública. Sua preocupação estava voltada para repensar o lugar da igreja, não negá-la. Por essa razão é preciso atenção a cada detalhe das imagens, a cada personagem e analisar estes elementos no quadro mais amplo da imprensa ilustrada e do debate político em curso.

Um último, mas não menos importante aspecto chama a atenção na imagem: há nela uma clara referência à relação entre a maçonaria brasileira e o protestantismo. A escolha do narrador é interessante. Além de construir uma imagem dos clérigos

³⁹ Sobre a Grande Oriente do Vale do Lavradio e as diferenças da maçonaria no Brasil ver David Gueiros Vieira, em O Protestantismo, a maçonaria e a questão religiosa no Brasil, Brasília: Universidade de Brasília, 1980, e Alexandre Mansur Barata. op.cit.

brasileiros, atribui aos maçons o lugar que os protestantes tiveram no episódio que inspirou a ópera de Meyerbeer. O significado de tal referência era bem específico naquele contexto. Desde a década anterior, havia polêmica e tensão envolvendo a presença protestante no Brasil. Ao longo daqueles anos o debate em torno da imigração, aspecto fundamental para criar condições para encaminhar o fim da escravidão, vinha tomando corpo. Além disso, havia durante a guerra do Paraguai expectativa com relação à imigração de confederados norte-americanos, que viriam para auxiliar o país na guerra. O esforço para atrair imigrantes protestantes esbarrava, contudo, nas rígidas leis brasileiras que restringiam os direitos de cidadania dos acatólicos. Esta rigidez era defendida pela Igreja Católica, o que ajuda a entender os conflitos e tensões em torno desta presença e o medo, por parte de importantes lideranças católicas, de aumentar a colônia de protestantes no Brasil. Debatiam-se os direitos políticos dos que professavam tal religião, os conflitos sociais relativos ao atendimento em Santas Casas, o casamento entre protestantes⁴⁰, o direito de serem enterrados nos cemitérios públicos, enfim, aspectos importantes de um conflito latente em torno da liberdade religiosa. Esta era a pauta principal do discurso do senador Candido Mendes mencionado há pouco: tal liberdade não dizia respeito apenas à religião protestante⁴¹ e suscitava a reação de alguns padres que a entendiam como uma ameaça à fé católica. A referência contida no desenho de Agostini, nesse sentido, estava relacionada a uma tensão que, nos últimos anos, vinha ganhando força. Levando o argumento ao limite, ele faz pensar que a defesa da Igreja Católica dependia, em última instância, da manutenção da escravidão.

Os antecedentes da questão religiosa foram tema do livro de David Gueiros Vieira O Protestantismo, a maçonaria e a questão religiosa no Brasil⁴². Usando os episódios que explodiram no início da década de 1870 como ponto de partida para explicar as tensões religiosas no Brasil oitocentista, o autor procura mostrar a forte associação dos conflitos em torno da religião com a presença protestante nas décadas que antecederam a questão religiosa. Relaciona a ação da maçonaria com o protestantismo

40 Em primeiro de setembro de 1871 a Seção dos Negócios do Império do Conselho de Estado apresentou parecer sobre consulta de João José Wagner e Eva Maria Duty. Os dois eram prussianos e protestantes e solicitavam dispensa da proibição para contrair matrimônio por terem laços consanguíneos de primeiro grau. Segundo a religião católica, era esta condição impeditiva para o casamento, mas não conforme os preceitos da religião que professavam. Após consulta a um padre protestante, o pedido foi deferido conforme requerido. Este tipo de questão estava regulamentada no decreto no. 3069, de 17 de abril de 1863, que trata dos nascimentos, casamentos e óbitos dos acatólicos. O requerimento de João e Eva não tinha precedente, conforme informa o parecer, de maneira que a consulta tinha um significado bastante estratégico naquele contexto. O fato aparentemente simples de eles recorrerem ao Conselho de Estado naquele momento é um primeiro detalhe que deve ser notado. Assim, mais do que decidir sobre o destino do casal, a consulta tinha implicações no debate da secularização do Estado brasileiro, na questão da imigração e, logicamente, recaía também no encaminhamento da “questão servil”. A importância desse parecer estava diretamente relacionada aos debates que precederam a aprovação da lei de 28 de setembro de 1871, bem como ao não menos tenso processo de implementação da lei. Conferir Parecer do Conselho de Estado, Arquivo Nacional, Caixa 551, pasta 4, doc. 76.

41 A forte presença de religiões africanas no Brasil era também uma questão latente. O fato de este aspecto não ser pauta das imagens de Agostini merece atenção, e ajuda a explicar o sentido da visão que construía sobre o assunto.

42 David Gueiros Vieira, op.cit.

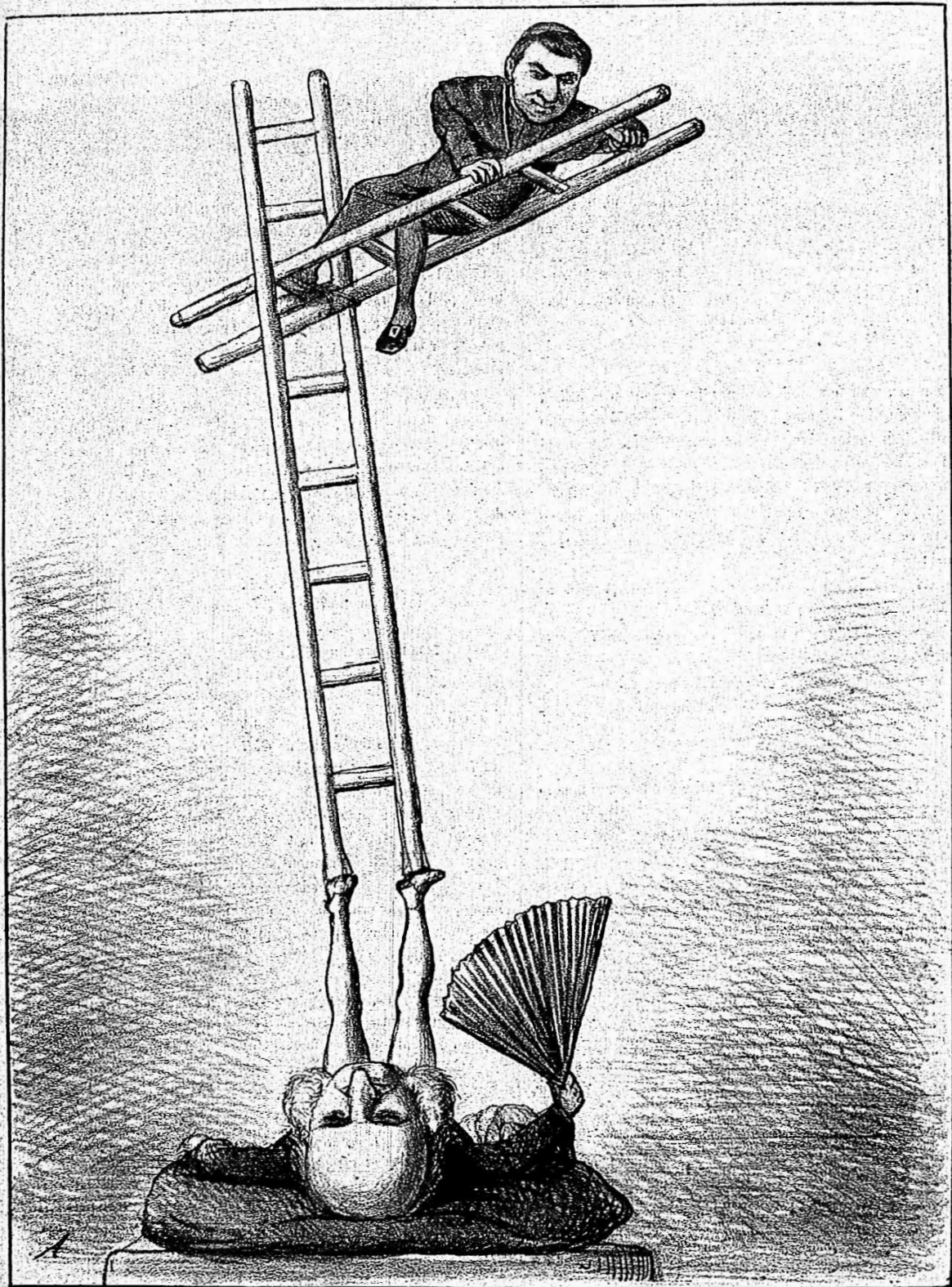
e o liberalismo, identificando as origens dos conflitos na articulação desses elementos. Buscando situar os acontecimentos na longa duração, faz uma análise fortemente centrada no argumento de que a igreja ultramontana reagia contra tal presença como forma de manter a religião católica. Por essa razão, questões como o casamento e o registro civil tornavam-se importantes e polêmicas, especialmente para promover a entrada de imigrantes protestantes, o que seria fortemente combatido na década de 1860. Ao desenvolver argumento associando protestantismo e maçonaria, Vieira mostra como o problema da imigração estava no centro do debate religioso, o que ajuda a entender o empenho de parte dos envolvidos nos debates em rever os rigores das leis que regulavam a vida religiosa no Brasil para criar as condições necessárias para encaminhar o fim da escravidão.

Ainda que este não seja o foco do trabalho de Vieira, sua análise ajuda a entender como o debate sobre a imigração de protestantes⁴³ e o encaminhamento da emancipação dos escravos estavam no centro da tensão que organizava a piada de Agostini. Assim, mais do que atribuir um sentido a episódios violentos ocorridos no Grão Pará, faz uma associação indireta, e ao mesmo tempo evidente para muitos coevos, entre a maçonaria e o fomento à imigração. Os clérigos e o senador Candido Mendes, por meio de um discurso de defesa da religião, combatiam este princípio defendido por parte da maçonaria brasileira. Nesse sentido, fica mais fácil entender porque a chamada questão religiosa explodiu justamente naqueles anos. Os temas, de maneiras particulares, parecem estar relacionados nas imagens de Agostini e no trabalho de Viera. Assim posto, a relação entre escravidão e padroado fica mais clara. Em nome da defesa da religião oficial do Estado, os ultramontanos buscavam frear uma série de demandas que tinham como horizonte criar as condições para acabar com o regime escravista. Combater a maçonaria, e alguns dos princípios que professava, era um modo de frear as mudanças.

O instável equilíbrio entre os temas continuou a inspirar o lápis de Agostini. Dois desenhos publicados no mês de maio de 1873 fornecem novos indícios:

43 Havia muitos aspectos relativos especificamente ao esforço de atrair imigrantes protestantes para o Brasil. Mais do que conseguir mão de obra, a escolha de protestantes era justificada por ser considerada mão de obra qualificada. Se a tensão em torno do sentido da escravidão na sociedade brasileira era o foco desses debates, o significado da escolha da imigração de protestantes não pode ser ignorado.

POSIÇÃO CRÍTICA DE DOIS IMPORTANTES ACROBATAS.



O Visconde Satsum'as — Toma lento, não te precipites senão leva-nos o diabo!
Rev.^{do} All Right — Trate você de me aguentar, e cale a boca.....

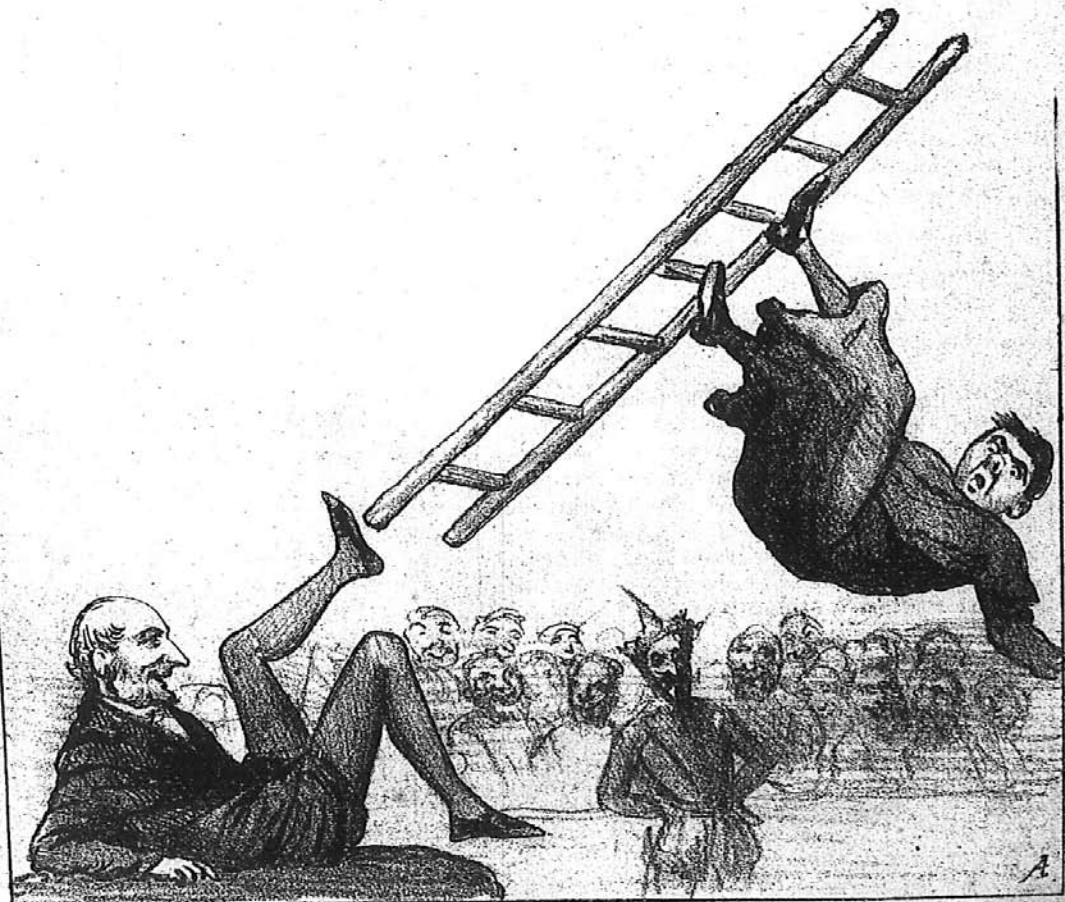
A brincadeira sobre a relação do Estado com a igreja é sugestiva de uma posição “crítica” que chegava ao seu limite. Não se sabe qual dos dois personagens tem mais dificuldade para manter o equilíbrio. Ambos parecem em situação delicada. Mas há uma hierarquia definida pela posição em que estão o Visconde Satsum’as e o rev. All Right. Se por um lado o reverendo está por cima e responsabilizava o Visconde por manter o equilíbrio apesar da dificuldade que ele ajuda a aumentar, fica claro que há a construção de um lugar privilegiado para o Visconde. Ele, em sua fala, avisa o reverendo para não passar o limite. Este, por sua vez, não demonstra preocupação com a ameaça, numa atitude que não combina com a situação que o desenho enfatiza. O reverendo parece desdenhar dos esforços do Visconde, numa atitude que sugere uma confiança sem limites em seu próprio poder. No entanto, apesar da fala dos dois personagens, fica evidente que quem está em posição de dar as cartas é o Visconde. Mesmo estando por baixo, ele é a base, o ponto de sustentação da relação. Nessa posição, demonstra um início de impaciência com a ousadia do reverendo, que coloca mais uma escada querendo subir ainda mais, ignorando as dificuldades que vai gerar para o Visconde.

Apesar da brincadeira com o nome dos personagens, não há margem para dúvida: trata-se do Visconde do Rio Branco, presidente do conselho de ministros (ou uma representação do Estado) e do bispo do Rio de Janeiro D. Pedro Maria Lacerda (simbolizando a igreja). Analisando o desenho como uma alegoria da relação entre os dois poderes, Agostini faz uma análise da relação entre Estado e igreja definida no art. 5º. da Constituição a partir dos acontecimentos em curso. Apesar de estar em baixo, é o Estado quem teria o poder de decisão. Por outro lado, a posição da igreja parece mais cômoda. Mesmo dependendo da força do Estado para manter sua posição, sustenta atitude desafiadora, o que seria incompatível com a hierarquia definida na interpretação da Constituição defendida no desenho. Tal alegoria foi o modo como o narrador de O Mosquito deu forma a uma versão sobre a relação entre o Estado e a igreja no Brasil. Ao mesmo tempo em que consegue passar a idéia de instabilidade, faz um retrato do momento segundo o qual a igreja é a responsável pelos acontecimentos. É o bispo que dificulta a vida do visconde. Nesse sentido, é a mesma igreja quem parece radicalizar a questão, tornando a situação cada vez mais difícil. Mas há também uma mudança de postura por parte do Estado:

ANNO 5.º Rio de Janeiro 24 de Maio de 1873 Nº 193

CORTE	PROVINCÍAS
Anno.....16\$000	Anno.....20\$000
Semestre.....9\$000	Semestre.....11\$000
Trimestre.....5\$000	Trimestre.....6\$000

REDACÇÃO 76 RUA DOS OURIVES 2º ANDAR



— Pensavas-tu que eu era japonês para te aguentar tanto tempo?!

Esta capa, ao contrário do que a crônica publicada no mesmo número dá a entender, deve ter sido pensada por Agostini quando fez o desenho analisado há pouco. Configura um conjunto de imagens cujo desvendamento pressupõe uma série, numa prática bastante comum nos jornais de caricatura de Angelo Agostini. Há nesses casos uma espécie de narrativa em capítulos, produzida por imagens publicadas sucessivamente em diferentes números aliadas a textos sobre os episódios. Nesse movimento, os elementos que conferem sentido à imagem, afirmados como uma verdade, são mobilizados para produzir o efeito cômico. Não estava em questão o lugar de cada personagem, nem suas atitudes; a tensão estava no desfecho. Na piada, como na vida real, o bispo iria cair? Esse tipo de pilhéria, organizada pelo movimento dos personagens, não pelo local ocupado por cada um, era um procedimento com o qual o autor naturalizava sua versão sobre a relação entre o Estado e a igreja. Apresenta a posição dos personagens, que simbolizam cada qual a igreja e o Estado, como um dado. O elemento que criava o suspense era saber se o esquema seria ou não mantido, se uma transformação no lugar ocupado pelos personagens iria acontecer. Era uma versão oposta à defendida pelos chamados ultramontanos, que talvez não concordassem também com o desfecho: a ação se completa quando Rio Branco dá um tombo em D. Lacerda.

Os leitores podiam esperar algo semelhante:

“Estamos quase contentes com o Sr. Rio Branco”.

Ainda o nosso Mosquito de sábado passado não tinha completamente caído no esquecimento, dava S. Ex. um quase desmentido às nossas palavras naquela memorável sessão do senado em que o Sr. Zacarias, um dos chefes do partido liberal, um dos mais celebrados e aclamados propugnadores das idéias progressistas, acuado pelos Srs. Jobim e Souza Franco, fez sua profissão de fé, e declarou considerar o Syllabus como o mais perfeito monumento da sabedoria humana, aquecida pela inspiração divina.

O Sr. Rio Branco fazendo pública a resolução do governo, de coibir as pretensões dos Srs. bispos, conforme o parecer do Conselho de Estado a que a consulta anda afeta, chamou a si as simpatias que trazia alheias e robusteceu as esperanças dos seus súditos maçons. (...)”⁴⁴

44 “Crônica”, in: *O Mosquito*, no. 193, 24/maio/1873, pág. 02.

Mesmo dando a entender no início da crônica que havia dúvida por parte dos autores de O Mosquito sobre a atitude do presidente do conselho de ministros, esta dúvida também parece fazer parte da piada que se completa com o texto. Há nele referência a um discurso que Rio Branco fez no senado no dia 17 de maio, pouco antes portanto da publicação do primeiro desenho. No discurso, que mereceu a resposta do senador Candido Mendes citada neste capítulo, defendeu a maçonaria brasileira, a primazia do Estado frente à igreja e, pela primeira vez, assumiu uma atitude direta frente aos acontecimentos em curso. O mesmo sentido para a relação entre o Estado e a igreja desenvolvido no desenho de Agostini é afirmado no discurso. Daí estarem os redatores de O Mosquito “quase” contentes com Rio Branco. A sua demora em tomar uma posição é questionada ao mesmo tempo em que se mantém dúvida sobre os resultados práticos do discurso. Ainda assim parece haver uma versão otimista dos acontecimentos, sustentada na avaliação de que o momento era propício para por em ação mudanças profundas na lógica de organização social. Se até aquele instante o Estado era responsável por manter o delicado equilíbrio com a igreja, parecia, nas imagens, haver um movimento de transformação. Ao menos Agostini demonstrava ter essa esperança.

Não é à toa, nesse sentido, que no segundo desenho um dos espectadores da cena seja o próprio narrador, que observa satisfeito o desfecho do episódio. Este é um detalhe importante. Ao se colocar como espectador, o narrador deixa claro que quer construir um ponto de vista externo, e, nesse sentido, também “objetivo”. Como se ele apenas observasse a cena, não fosse o responsável por criar seu sentido. Como se estivesse somente traduzindo os fatos para a linguagem da imagem humorística. Na lógica de isenção da imprensa da época, contudo, a presença e a postura do narrador é um elemento fundamental. Apesar de produzir a cena a partir de um olhar externo, o narrador não demonstra indiferença. Ele deixa clara a sua opinião. Ainda que nesta imagem apareça como um simples espectador não esconde sua satisfação com o desfecho da piada. Satisfação que vai produzir, naquele mesmo mês de maio, intervenções mais diretas do narrador:

ANNO 5º Rio de Janeiro 31 de Maio de 1873 Nº 194

CORTE

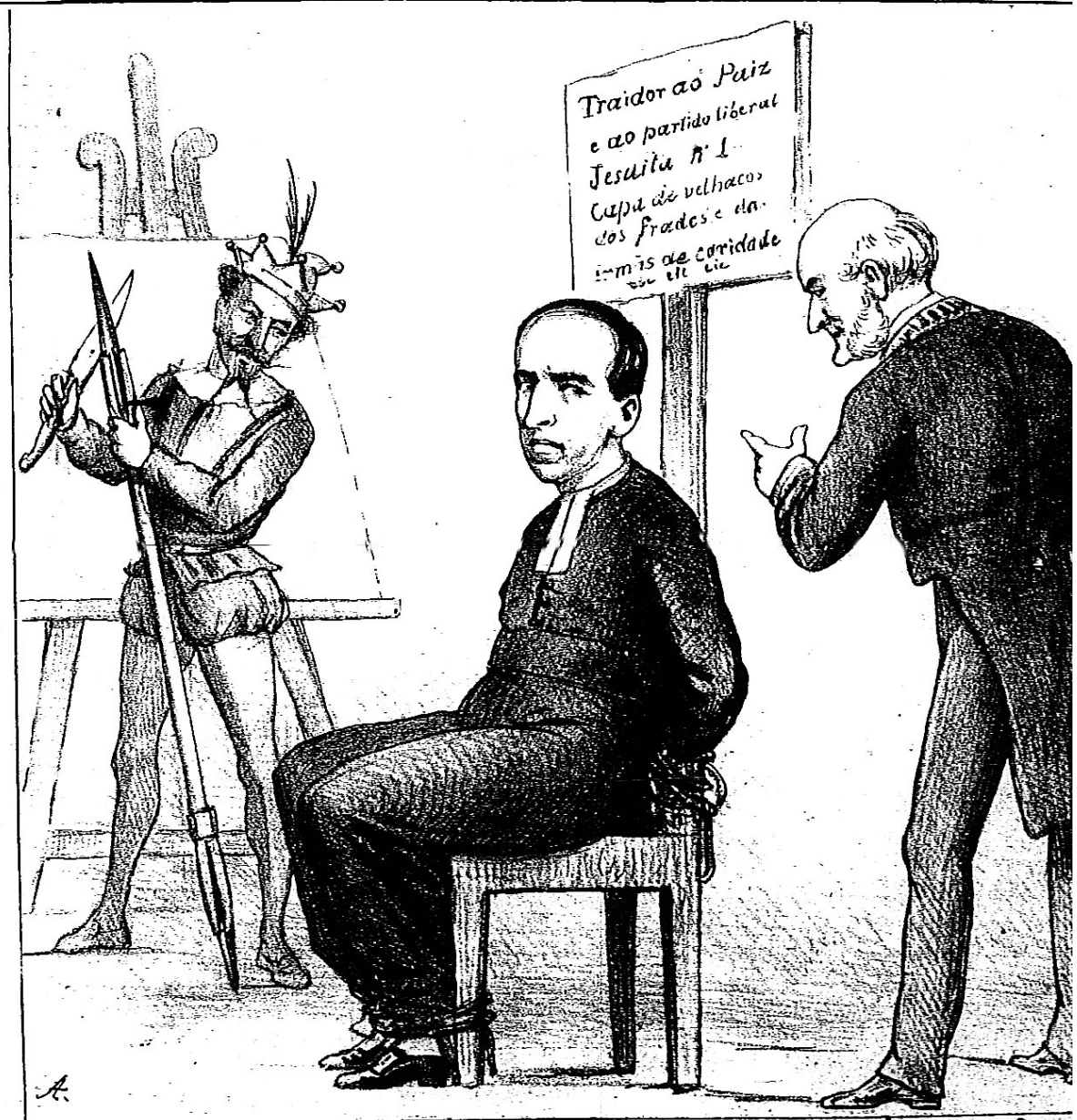
Anno.....	16\$000
Semestre.....	8\$000
Trimestre.....	5\$000

PROVINCIA

Anno.....	20\$0
Semestre.....	11\$0
Trimestre.....	6\$0

O MOSQUITO

REDACÇÃO 76 RUA DOS OURIVES 2º ANDAR



O desenho é versão de uma célebre máxima do século XIX segundo a qual “não há nada mais parecido com um saquarema do que um luzia no poder”⁴⁵. Esse tipo de interpretação faz parte da retórica do debate político da época, assumindo sentidos particulares em cada momento. Na imagem em questão é uma referência à troca de lugares entre duas lideranças importantes: Zacarias de Góes e Vasconcelos, o último presidente do conselho de ministros da hegemonia liberal da década de 1860 e o Visconde de Rio Branco. Trata da diferença no interior do partido liberal, dentro do qual Zacarias fora hostil a bandeiras clássicas do partido, “como em 1871, na questão dos escravos [e] em 1873 na questão religiosa”⁴⁶, ao passo que Rio Branco assumia esses compromissos:

*“A palavra de Nabuco [de Araújo] era ansiosamente esperada pela divisão em que se achava o partido Liberal com a atitude de Zacarias, leader da oposição no Senado. A guerra ao gabinete Rio Branco corria por conta de dar a opinião do partido em questões, quase sempre, de princípios. A oposição, que via em cada nova questão que se agitava, em cada movimento da opinião, uma oportunidade de subir, tinha ainda mais esperança na questão religiosa do que nas outras, por não presumir que Rio Branco, um chefe conservador, pudesse ir até onde chegou – além do que iria Nabuco – até a prisão e processo dos bispos. O presidente do Conselho tinha por si a popularidade no campo maçônico, era o grão-mestre de um dos orientes em que a maçonaria brasileira se achava dividida. Para vencê-lo, na aposta que ele travara com os liberais – de realizar-lhes as reformas todas e deixá-los sem bandeira – era preciso que esta fosse agora plantada em lugar até onde o partido Conservador não se devesse arriscar. Esse ponto inacessível, na questão religiosa, parecia à escola radical ser a separação da igreja e do estado.”*⁴⁷

A análise de Nabuco filho é curiosa. Seu argumento de que Rio Branco roubava bandeiras liberais como forma de aniquilar politicamente o partido que lhe fazia oposição e assim perpetuar os conservadores no poder é interessante e aparentemente coerente com as atitudes do então presidente do conselho. Ao mesmo tempo, a postura de Zacarias de Góes, descrito como uma espécie de liberal-conservador, por ser oposição a seu pai no partido, é mobilizada como um tipo de explicação para o imobilismo dos liberais durante a questão religiosa. Parte do sentido desse complicado jogo político ganha corpo no desenho de Agostini, no qual podemos começar a vislumbrar sua posição com relação àquele episódio. Vejamos com um pouco mais de vagar o desenho.

⁴⁵ Sobre o significado desta máxima, os partidos políticos e a consolidação do Estado imperial, ver Ilmar Rohloff de Mattos. *Tempo Saquarema – a formação do Estado Imperial*. Rio de Janeiro: Access, 1994.

⁴⁶ Conferir Joaquim Nabuco. “A questão religiosa (1873-1875)”, *Um Estadista do Império – Vol. II*, Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pág. 972.

⁴⁷ Idem. Pág. 975.

Com o cenário montado, o “mosquito”, em frente a uma tela, acabava de acertar os últimos preparativos para iniciar seu trabalho. Afiava seu inseparável lápis sob o olhar atento de Rio Branco, que conversa com Zacarias de Góes e Vasconcelos, que saíra em defesa dos bispos ao lado de Candido Mendes. Preso em uma cadeira, com roupa de clérigo, tem atrás de si uma placa que merece atenção: “Traidor ao País e ao partido liberal. Jesuíta no. 1” Enquanto isso, Rio Branco, em posição confortável, saboreia uma espécie de vingança: “- Meu amigo também estive nesta berlinda, e... judiaram bastante comigo... Pobre Zacarias, tenho pena de ti!!!”⁴⁸ A fala do personagem Rio Branco atribui um sentido à imprensa ilustrada, em particular à revista de Agostini. O problema da atitude de Zacarias seria o fato de colocá-lo na “berlinda”, tornando-o um alvo preferencial do lápis de *O Mosquito*. Nosso Visconde fala de um ponto de vista que conhecia bem, dado ter sido malhado impiedosamente na revista até aquele momento. Ao mesmo tempo, a imagem é um momento de mudança a respeito de Rio Branco. As discordâncias do semanário com relação ao Presidente do Conselho de Ministros começavam a dissipar-se, o que era um ponto central do debate político desenvolvido no semanário. A diferença entre aqueles que defendiam a primazia do poder temporal era assunto difícil, abordado de modo mais direto na figura de Rio Branco, que estava em situação assaz delicada.

O significado da piada estava relacionado a uma visão otimista do narrador sobre o desenrolar dos acontecimentos. O governo deixaria de estar na “berlinda” do jornal, pois em sua avaliação havia tomado as medidas corretas. Mas se Rio Branco aparece em situação mais confortável, a imagem mantém uma perene ameaça de que ele poderia voltar a ser alvo da sátira do semanário. Afinal, o “mosquito” observa os dois enquanto afina seu lápis. Ele não voltaria a atacado o governo caso ele continuasse a tomar medidas certas, de maneira que o jornal poderia considerá-lo um aliado contra políticos como Zacarias de Góes, cujo papel na questão religiosa iria crescer daí em diante. O levante dos bispos e o “massacre” por eles promovido contra os princípios encarnados pela maçonaria brasileira pareciam estar provocando efeito inverso ao desejado. A julgar por essas imagens, o tiro saía pela culatra e o ato desesperado dos clérigos e políticos que defendiam suas posições não seria capaz de frear as mudanças. No entretanto, a desconfiança do personagem narrador tinha relação, como ficará mais evidente mais adiante, com o argumento de Joaquim Nabuco sobre a radicalização do debate, ou seja, “a separação da igreja e do estado.” O governo, mesmo tendo condenado os bispos, não chegou a trabalhar seriamente com essa hipótese, que foi encampada por uma ala radical do partido liberal com a qual Agostini tinha muita identidade. No meio

48 *O Mosquito*, no. 104, 31/maio/1873.

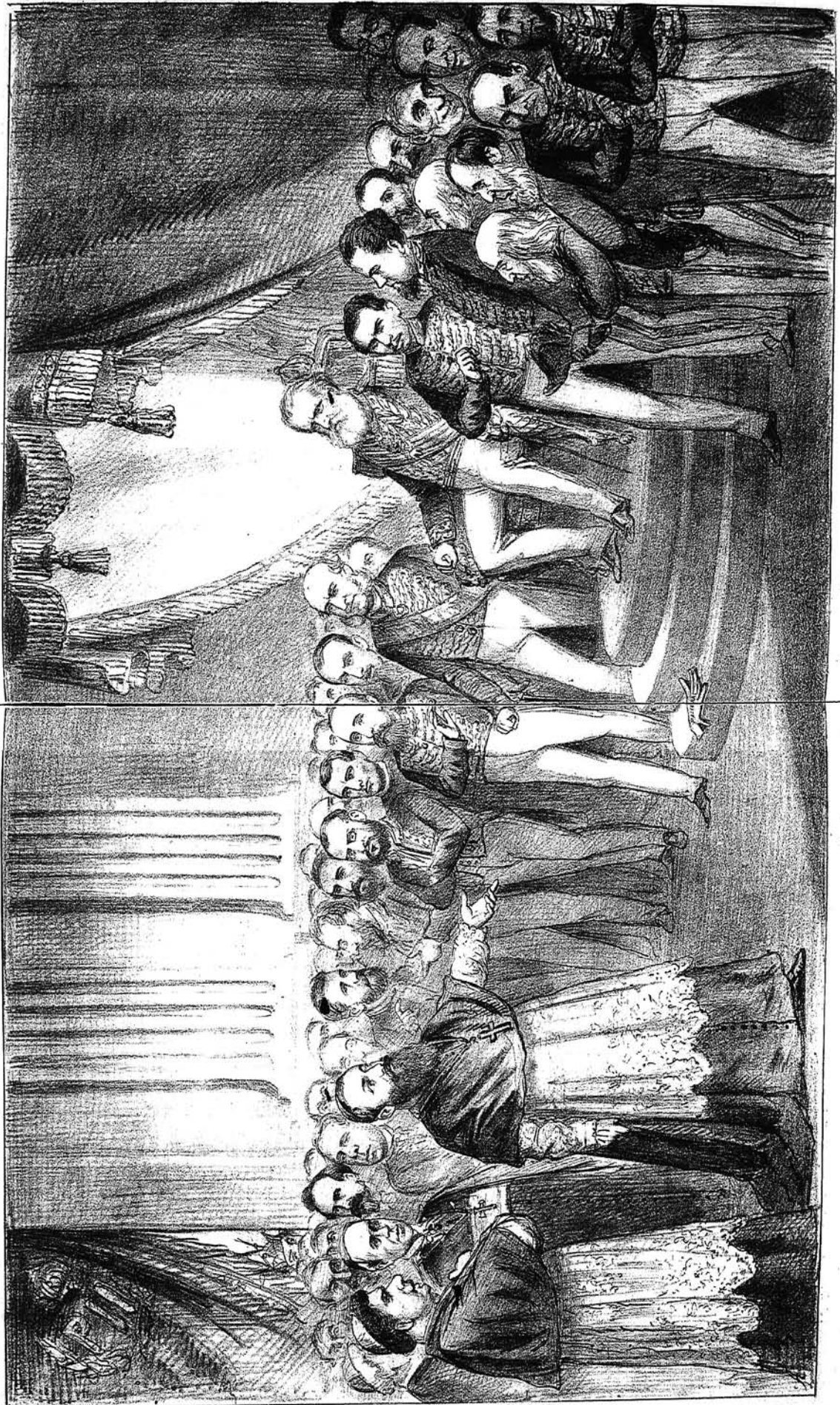
daquele delicado jogo de poder, liberais republicanos como Saldanha Marinho viam o momento como uma boa oportunidade para levantar a bandeira da secularização do Estado. Aquela era entendida, sem dúvida, como uma reforma importante para fazer com que a obra da emancipação se realizasse plenamente criando assim as condições para a mudança no regime político. Era com essa vertente que Angelo Agostini se identificava naquele momento da sua vida.

- 4 -

O NÓ GÓRDIO DA QUESTÃO RELIGIOSA

O bom humor do narrador de O Mosquito com relação ao governo não durou muito tempo. O desenrolar dos acontecimentos frustrou suas expectativas:

A Igreja e o Estado



Até agora ninguém a levantou!

Escondido atrás de uma cortina, o narrador observa, com evidente preocupação, a cena. Não participa da ação, numa atitude que revela uma mudança na forma de tematizar a questão. Não parece tratar-se de uma piada, como sério é o olhar de quem a construiu. O que organiza o quadro é uma polarização das partes. Os acontecimentos são descritos a partir de uma separação entre Estado e igreja, como campos opostos, com intenções e interesses distintos, disputando a hegemonia do poder político. Em uma atitude hostil, D. Vital joga sua luva aos pés do Imperador. Atrás dele, os bispos do Pará e do Rio de Janeiro, com olhar tranqüilo e superior, dão suporte à atitude do colega. A questão não parece ser mais de definir uma hierarquia de poder, mas de quem irá exercer o poder. Há a sugestão de uma ruptura, não sendo mais possível falar em união igreja e Estado; tratava-se de definir quem seria a partir de então o chefe do Estado: a igreja ou o poder civil. É do mesmo modo apresentado um líder entre os bispos. Mesmo depois dos atos do bispo do Pará, é D. Vital, com suas pastorais de fevereiro, excomungando maçons, e de julho, na qual publicou a breve “*Quamquam Dolores*”⁴⁹, lançada por Pio IX em maio, quem aparece à frente da ação da igreja. Ao nomear um líder determinado ante um Imperador apático, cercado por assessores relutantes, o desenho reafirma uma crítica corrente na imprensa que explicava a questão religiosa pela falta de ação do governo imperial. Ao fazê-lo, ainda invertia o sentido do jogo, que passava a ser dominado por D. Vital e seus seguidores. Por esse motivo o narrador sai de cena e muda a maneira de contar aquela história.

O sentido da imagem e do dilema por ela construído se revela nos menores elementos. De um lado, 4 bispos desafiavam o imperador que, ao lado de seus ministros e muitos outros políticos, parece temer a ofensiva dos clérigos. Com feições a um tempo receosas e contrariadas, se destacam o Visconde de Rio Branco, sempre presente nas imagens de Agostini sobre o episódio, e João Alfredo, outro personagem importante que ocupava então o cargo de ministro do Império, postado do lado direito do Imperador. Cabia ao seu ministério cuidar dos assuntos eclesiásticos, de maneira que sua aparência amedrontada é reveladora do sentido que o narrador confere à atitude do governo imperial frente os bispos. Após a publicação, sem o beneplácito, das pastorais representadas pela luva lançada ao chão, João Alfredo respondeu com um aviso emitido pelo ministério que dirigia, apoiado no parecer da Seção dos Negócios do Império do Conselho de Estado de 23 de maio que tratou da interdição que D. Vital impusera à Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja da Matriz da Paróquia de Santo Antônio da cidade de Recife. Nele

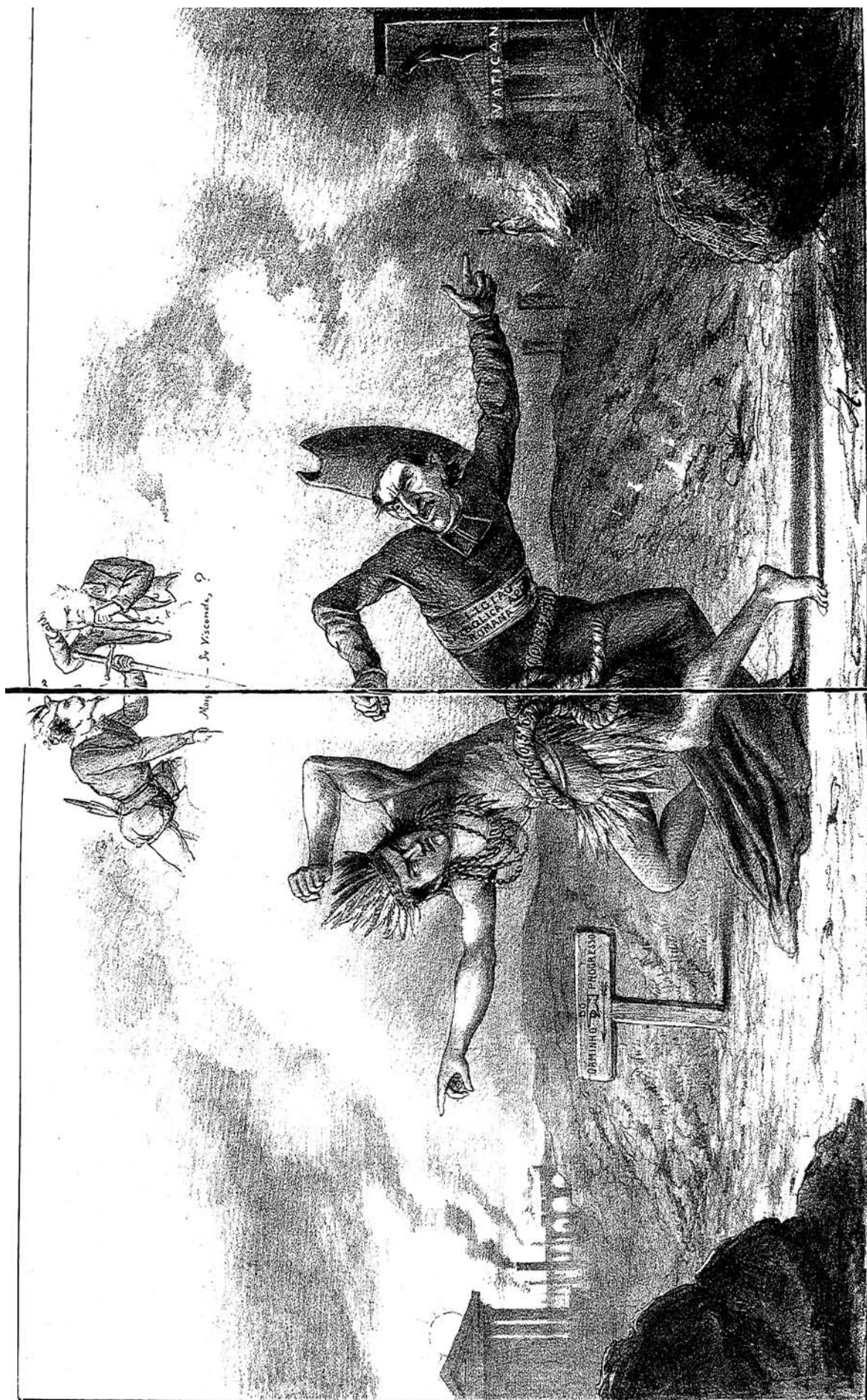
49 No dia 29 de maio D. Vital recebeu a breve “*Quamquam Dolores*”, na qual Pio IX reafirma as acusações à maçonaria e concede ao bispo o direito de proceder com rigor contra as irmandades que não repararam o erro de manter maçons entre seus membros. Sobre a breve “*Quamquam Dolores*” ver Roque Spencer M. de Barros. “A Questão Religiosa”, *História Geral da Civilização Brasileira – Tomo II – O Brasil Monárquico – 4º. volume – declínio e queda do Império*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1971, pp. 338-365.

é reafirmada a doutrina do *placet* como elemento fundamental de regulação do artigo 5º. da Constituição. Por essa interpretação os atos dos bispos seriam considerados ilegais, o que significava que a polarização que a imagem mostra se explicava também pela definição do governo do que seria um ponto nebuloso da interpretação jurídica a respeito da regulação do consórcio entre a igreja e o Estado.

Os rostos assustados de alguns presentes completam a cena: o efeito devastador daquela pequena luva, lançada de forma impertinente pelo bispo aos pés das principais autoridades do país parece desproporcional. Ressaltar tal absurdo devia ser a intenção do narrador, uma vez que é justamente a proporção que produz o efeito satírico da imagem e define a polarização da questão. A luva define um limite. Mostra que a definição do governo frente à questão aliada à atitude cada vez mais explícita dos bispos criara uma separação de fato, mas não de direito, entre ambas as partes. Ao construir a cena com base em uma atitude algo temerosa do governo frente aos acontecimentos, expressa pela atitude receosa e até um tanto amedrontada dos ministros e do imperador, delineia uma fronteira entre Estado e igreja, num movimento de separação que irá organizar as imagens a respeito da questão daí em diante. A cena parece construir um dilema: não sendo mais possível ignorar os atos dos bispos, ou bem o governo imperial se afirmava ou seria dominado. Em outras palavras, os bispos não iriam recuar, sendo a separação legal o único caminho coerente a ser seguido pelo governo para dar fim àquele dilema criado pela igreja.

Pouco atrás de João Alfredo e do ministro da Justiça, o Sr. Manuel Antonio Duarte de Azevedo, estão dois personagens importantes. No meio dos políticos, do lado oposto ao da igreja portanto, Candido Mendes e Zacarias de Góes observam satisfeitos a situação. Do outro lado, próximo ao Visconde de Rio Branco, há um padre com ar circunspeto, aparentemente alinhado com o governo imperial. Esses personagens, ao contrário do que a polarização que organiza o quadro pode sugerir, tornam a imagem um pouco mais complexa. Mostram de um lado haver simpatizantes dos bispos entre os políticos, ao mesmo tempo em que há um padre aliado ao chamado poder temporal. A questão, assim, estava mais uma vez centrada em determinados personagens. Era a postura de alguns sujeitos que estava em discussão, o que revela uma disputa de poder motivada pela afirmação de princípios de organização política e social. A imagem é uma maneira de defender um princípio ao construir uma situação na qual igreja e Estado ocupam lugares distintos. A radicalização da atitude dos bispos apenas tornaria mais evidente uma situação delicada.

A legenda do desenho ajuda a entender melhor o princípio defendido. “Até agora ninguém a levantou!” Ninguém levantou a luva, ou as pastorais de D. Vital, a despeito de as mesmas serem consideradas ilegais. Mais do que a ação do bispo Diocesano, a metáfora faz referência à imobilidade do governo imperial frente os acontecimentos. Por partir do pressuposto de que o ato de D. Vital era ilegal, ela é uma espécie de condenação da postura do governo imperial frente à nova orientação da igreja católica. Seguindo as diretrizes de Roma, não obedecendo às leis em vigor no Brasil ou ao menos à interpretação dessa lei pressuposta na imagem, aqueles clérigos seriam uma ameaça ao governo e ao país. O equilíbrio instável entre Estado e igreja não era mais possível segundo a versão do semanário. Ao montar uma cena de polarização, na qual produz um dilema para o governo imperial, o artista interpreta aquele momento como uma ruptura:



O. n.º' górdio da questão religiosa

Esse sentido vinha sendo construído nos últimos meses. Esta imagem já trata da polarização, mas com um sentido mais radical. O artigo 5º. da Constituição, como explicita a legenda, é o “nó górdio” da questão religiosa. Ele colocava o Brasil em uma encruzilhada histórica, impedindo que tomasse o “caminho do progresso”⁵⁰. A lei de 28 de setembro, que representou como sendo uma bicicleta, não teria eficácia plena sem a revogação do art. 5º, que imobilizava o país. A luta travada entre o país e a “religião católica apostólica romana” parece impossível de ser vencida sem a intervenção decidida do Estado. De um lado, o país quer rumar para o progresso, um lugar ensolarado, com um prédio moderno que parece representar a um tempo o parlamento e o conhecimento, com indústrias e ferrovias ao fundo; do outro, a igreja busca caminhar em sentido contrário, em direção ao Vaticano, um local sombrio, iluminado apenas pelo fogo da inquisição, que revela o enforcamento daqueles que não obedeceram às ordens da santa madre igreja. Diante de um tal quadro, a dúvida do Visconde de Rio Branco em empunhar a espada que o “Mosquito” lhe oferece para cortar o indesatável nó parece algo absurda. O único caminho possível, na versão do narrador, seria a secularização do Estado.

A maneira como está organizada a cena é interessante. Determinado, o país se esforça para seguir o caminho “correto”. Dotado de vontade própria, a nação é uma entidade que quer rumar para o progresso, para o futuro. A igreja, por sua vez, com uma aparência um tanto diabólica, aponta e busca seguir a trilha oposta. Nesse sentido, a corda que os prende atrapalha a ambos os lados, com seus interesses evidentemente distintos. Cada um quer arrastar o outro para o seu lado. Nesse sentido, esta seria uma luta sem vencedores de duas forças equivalentes. Naquela altura dos acontecimentos, a revista queria convencer seus leitores de que um meio termo não era possível. Nessa e em muitas outras ilustrações, sobre esta e outras questões, a figura do índio, representando o Brasil, ganha importância. Enfrentando toda sorte de dificuldades, encarna uma idéia difícil de ser resumida. Ora lutando por um ideal, como neste caso, ora sendo vítima de algo ou alguém ou ainda conduzindo a geringonça moderna mas pouco robusta – a lei de 28 de setembro de 1871 – por um caminho tortuoso e cheio de obstáculos, a imagem do índio - um índio romântico assinala-se - aparece sempre como uma vítima indefesa. Há uma dissociação entre o país e o Estado, orientada pela idéia de que o país era atrapalhado pelo Estado imperial. Apesar de sempre ser mostrado empenhado e tomando as decisões “certas”, o país é vítima da política, dos políticos e, no limite, do regime monárquico. De certo modo, a revista procura contar as venturas e desventuras desse personagem em seu percurso na história. Naquela situação, a intervenção de

50 No discurso proferido pelo senador Candido Mendes de Almeida no Senado no dia 27 de agosto de 1873 ele usa a imagem do nó górdio para tratar do assunto, com sentido inverso ao da imagem de Agostini. Seria o nó criado pela maçonaria, definida na figura de Rio Branco.

Rio Branco, do Estado portanto, era fundamental, e sua postura hesitante talvez fosse entendida como o maior obstáculo a ser vencido.

Traduzida para uma linguagem alegórica, a questão religiosa na revista de Agostini ganha um sentido fortemente associado à inércia do governo imperial frente aos atos dos bispos. Ao governo imperial não interessaria a secularização do Estado, mas apenas que os clérigos obedecessem às suas ordens. Este elemento parece ser o ponto central da cobertura que o semanário fez da questão religiosa entre os meses de junho e agosto. À luz da imagem do nó górdio fica mais fácil entender o problema na visão da revista. Não se tratava apenas de uma questão relativa à atitude dos bispos: o país estaria em uma encruzilhada histórica. Ou bem seguiria adiante, deixando para trás o atraso representado pela Igreja Católica, ou voltaria ao domínio da igreja, rumando a passos largos para um passado já longínquo mas que a nova orientação do Vaticano, segundo a versão de O Mosquito, pretendia reviver. Para resolver esse problema e sair dessa encruzilhada, seria preciso, na ótica da revista, adotar uma medida radical. O nó não desataria sozinho, de modo que era preciso cortá-lo.

A postura do narrador nesta imagem merece uma análise mais detida. Não cabia a ele tomar nenhuma atitude. Sua função era revelar de forma objetiva a verdade que se escondia por detrás do que estava acontecendo, o que não o impedia de deixar sua posição clara. A noção de imparcialidade que organizava o discurso dos jornais de caricatura não estava ligada ao relato dos fatos, mas à busca de seus significados profundos. O uso de figuras de linguagem através da forma imagética era uma maneira de traduzir o sentido dos episódios revelando sua verdadeira face. A idéia de imparcialidade estava na intenção de mostrar as possibilidades. O artigo 5º., visto como o ponto nodal da questão, era o grande inimigo a ser combatido. O narrador lê os acontecimentos a partir de uma interpretação do texto constitucional, que assume *status* de verdade em sua descrição. Nesse sentido, parece haver um elemento comum entre a versão da revista e a análise do senador Candido Mendes. A diferença estava em que um queria manter tal artigo por defender a idéia de que a igreja deveria ser a base moral da nação: sobre ela deveria se erguer a estrutura política do Império. O semanário queria justamente o contrário, mas tinha o art. 5º. como elemento organizador da questão. A radicalização da ação dos bispos exporia tal problema e exigiria uma atitude enérgica do governo imperial. A dúvida de Rio Branco em adotar a medida sugerida pelo “Mosquito” era traduzida, durante aqueles meses, em imagens semelhantes à analisada no início deste item:

O FUTURO IMPERADOR DO BRAZIL.



Estava assistindo o boje-mao, mas graças aos reverendos Sr. Zacarias e Camarão Múndio, tivemos de ler... o boje-mao e Inquirição e outros melhoramentos.

Os personagens já eram bem conhecidos. No lugar do Imperador estava o papa Pio IX, com Zacarias de Góes e Candido Mendes a seu lado. Pouco abaixo, D. Vital e D. Lacerda assistem satisfeitos o “beija-pé”. Do outro lado, o país sofre os castigos da inquisição, enquanto um dos carrascos queima a Constituição do Império. Com uma cruz na mão, enquanto a outra aponta para o Papa, um dos carrascos do Brasil tenta persuadir o país a jurar devoção a Pio IX, enquanto seus pés ardem em chamas. Teria que renunciar às leis, à Constituição, e adotar o *Syllabus* e demais ordenações eclesiásticas. Curioso que não é o Imperador, ou algum de seus ministros, quem sofre nas mãos dos carrascos da inquisição. É o próprio país. De forma semelhante ao que está sugerido na imagem anterior o narrador, que não aparece nesta figura, propõe que, a despeito da Constituição, fosse dada prioridade aos direitos civis, sob o risco de ser dominado pela igreja romana. Para ele, o país almejava algo distinto do que pregava a igreja: desejava seguir caminho oposto ao apontado pela igreja romana. Se a igreja precisava catequizar ou converter o país era porque o narrador considerava que este não comungava a crença dos ultramontanos. Ao menos queria passar essa idéia para seus leitores. Mais do que anunciar um futuro sombrio para o país, associado à igreja romana liderada por Pio IX, o desenho constitui um elemento no debate religioso que leva ao extremo a oposição entre o chamado poder espiritual e o temporal. Ou bem o país seguiria as ordens da igreja, ou bem afirmaria sua Constituição, que precisaria ser reformada, como sugere de modo nada sutil a referência ao “nó górdio”.

Imagens como esta ajudam a compor um quadro interpretativo mais amplo. Permitem entender um movimento da cobertura de O Mosquito ao caso. Ao mesmo tempo em que tematizam os acontecimentos conferindo sentido particular a cada um, produzem alegorias recheadas de ironia nas quais é insinuada a idéia de que, a partir daquele instante, Estado e igreja não poderiam manter-se unidos. Mais do que isso, vão conferindo um valor de verdade a esta versão, ao mesmo tempo em que definem papéis e um sentido para as partes envolvidas: os bispos representam o atraso, a corrupção moral, uma versão nova e falsa do cristianismo; o governo imperial, por não querer romper seus laços com a igreja, encarnava a inércia responsável por frear a marcha do progresso. Com tal procedimento, tais imagens interferiam a seu modo nos eventos narrados. Mais do que exibir um narrador cheio de opiniões, que manifestava contrariedades, felicidades, sugeria ações, além de produzir as cenas, o pressuposto de imparcialidade afirmado a cada instante nas imagens e em textos escritos nos mesmos jornais de caricatura, estava intimamente relacionado à sua intenção política. Fazem uso do momento que, bem entendido, era a questão religiosa e o contexto de aplicação da lei emancipacionista, como forma de produzir uma interpretação pela qual seria impossível sustentar a união

entre o Estado e a igreja.

É difícil avaliar se a cobertura da revista influenciou de algum modo os acontecimentos. Não encontrei nenhum indício de interferência efetiva das imagens no debate parlamentar. Ainda que o desenrolar dos acontecimentos aparentemente tenha sido favorável ao que era defendido nas páginas da revista, igreja e Estado continuaram ligados, o art. 5º. não foi revogado e a marcha do país rumo ao progresso não aconteceu com a velocidade sugerida pelas imagens. Ainda assim, parece ter havido uma intenção política latente no conjunto das imagens, que foi a afirmação dos princípios republicanos defendidos pelo periódico. O debate religioso ocupava lugar central, fazendo parte das reformas do Estado desejadas pelo semanário. Por outro lado, se é possível perceber a intenção política do hebdomadário, torna-se um problema entender as razões para não haver reação das partes envolvidas contra o jornal. Não localizei sequer um processo de injúria e calúnia contra a folha. Do mesmo modo, não há notícias na imprensa de medidas mais sérias tomadas por algum personagem citado nos desenhos contra O Mosquito. Nem mesmo há muita polêmica na grande imprensa respondendo às provocações publicadas semanalmente. A falta de reação contrasta, à primeira vista, com a força das imagens, que muitas vezes ridiculariza algumas das principais personalidades políticas e religiosas do país de modo direto e violento. A forma da sátira parece ser mais uma vez a explicação para isso. Com ela, o jornal estava resguardado, ao mesmo tempo em que veiculava suas idéias de maneira livre.

A falta de reação não significa que a cobertura de O Mosquito não fosse parte dos acontecimentos. Contudo, este aparente silêncio é um indício que merece reflexão. O significado de tais periódicos pode ser revisto a partir desse dado. Trata-se de uma dificuldade que atravessa essa tese: ao que se pode atribuir o crescente sucesso daquelas folhas, que fica particularmente evidente acompanhando a trajetória de um personagem como Angelo Agostini? Qual era, afinal, o significado daqueles jornais: eram parte do debate político ou simples diversão fundada em temas políticos, orientada pela novidade que era a possibilidade técnica de reprodução cada vez mais veloz, em maior escala e maior qualidade de imagens? A bibliografia é consensual em explicar os semanários por seu significado político, baseando esta explicação na noção de sátira. Vistas como uma espécie de tradução imagética do debate político, definida como um posicionamento crítico frente aos acontecimentos, a maior parte dos intérpretes acaba não problematizando essa questão. A afirmação de independência e imparcialidade é absorvida como uma verdade. O que denominam postura política ganha um valor auto-explicativo. A afirmação carece de densidade histórica.

A simples afirmação do conteúdo político das folhas não é suficiente para localizar e entender esses periódicos em seu tempo. A falta de reação das vítimas do lápis dos narradores de Agostini ajuda a iluminar a questão, muito embora não encerre a discussão. Mesmo se tratando de comentários com alvo certo, dirigidos a importantes lideranças políticas e religiosas, não eram, ao que tudo indica, entendidas como injúria ou calúnia. Definido na parte terceira da seção III do capítulo II do Código Criminal do Império, que trata “Dos crimes contra a segurança da honra”, para este tipo de crime era prevista pena dobrada quando dirigido a autoridades públicas no exercício de suas funções⁵¹. O art. 230 faz menção específica a “papéis impressos, litografados ou gravados”, de modo que havia instrumentos legais estabelecidos com os quais os personagens citados podiam recorrer à justiça visando limpar a honra eventualmente maculada. Se é possível pensar que a natureza dos jornais de caricatura dificultava qualquer processo, uma vez que eram por demais ambíguos e muitas vezes indiretos, por outro lado há referências bastante diretas e ofensivas às figuras de proa do Império. Ao que tudo indica, aquelas imagens não eram consideradas atentado sério à honra, um tipo de ofensa que merecesse qualquer atitude de reparação. Mesmo criadas a partir de personagens e acontecimentos reais, elas produziam uma narrativa imaginosa da história. Com tiragens expressivas para a época, atingindo um público numeroso, sendo capazes de produzir piadas que podiam se espalhar rapidamente pela sociedade, não eram vistas como uma ameaça. Talvez não fossem levadas a sério, como se a galhofa fosse dotada do poder de amenizar o conteúdo. Ou ainda, como se o riso fosse considerado algo dissociado, e distinto, dos temas e personagens que o provocaram. Se assim o era, qualquer reação àquelas sátiras seria uma forma de lhes atribuir um valor de verdade. A relação entre sátira e política, central para esta tese, era mais sutil. Implicava um delicado processo de cruzamento de referências, dialogando com os debates parlamentares, imprensa e atos do governo imperial. A crítica política não era exclusividade dos jornais de caricatura de Angelo Agostini, nem da imprensa ilustrada como um todo. Ela se espalhava pela imprensa de maneira geral, estava nas discussões parlamentares e integrava os gabinetes no poder. A especificidade da imprensa ilustrada era o uso da imagem e dos personagens narradores no tratamento satírico dos assuntos políticos.

Essa reflexão ajuda a analisar a próxima imagem. Se o crime de injúria contra autoridades públicas era considerado mais grave, ainda pior o era se dirigido ao imperador:

51 Antonio Luiz Ferreira Tinoco. Código Criminal do Império do Brasil anotado. Ed. fac-sim. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

ANNO 5.º Rio de Janeiro 2 de Agosto de 1873 Nº 203

CORTE

Anno.....	16\$000
Semestre.....	9\$000
Trimestre.....	5\$000

O MOSQUITO

PROVINCIAS

Anno.....	20\$000
Semestre.....	11\$000
Trimestre.....	6\$000

REDACÇÃO 76 RUA DOS OURIVES 2º ANDAR



Auto-de-fé do Estado
Os Rever.ºs Srs Bispos, já não são republicanos, nem communistas, são verdadeiros petroleiros!

Na seqüência da narrativa da revista a respeito da questão religiosa, essa imagem ocupa lugar importante. Deixa de lado as previsões, versões, interpretações para afirmar de modo bem mais direto a falência do Estado, entregue ao domínio ultramontano. O aviso de 12 de junho vira um chapéu de papel colocado na cabeça de um busto do imperador que queima no fogo alimentado pela Constituição do Império, da qual se destaca a página do parágrafo 14 do artigo 102, que trata do beneplácito. Formando uma roda, os clérigos festejam sua vitória, cujo sentido era claro: eles zombam do imperador, da Constituição, do Estado imperial. A legenda define os bispos como “petroleiros”, uma qualificação um tanto radical, relacionada ao mesmo tempo ao fogo em que a Constituição e o busto do imperador ardiam, e à designação corrente do termo à época: era uma forma de designar ativistas políticos radicais, extremistas. Com esta brincadeira a revista confirma as suas próprias previsões. Ao não fazer valer sua autoridade enfrentando os bispos, o governo permitiria que eles assumissem o controle do Império, fazendo da Constituição e do imperador Pedro II peças meramente decorativas. Essa imagem seria duplamente ofensiva: não somente a atitude dos bispos poderia ser vista como injuriosa, mas sobretudo a imagem do Imperador. Também neste caso não houve qualquer reação. O principal jornal católico em circulação na época, O Apostolo, apesar de tratar em quase todas as edições daqueles anos dos assuntos relativos à questão religiosa, não se manifestou sobre os desenhos de Agostini. E, não é escusado lembrar, no discurso que o senador Candido Mendes de Almeida proferiu no dia 27 de agosto de 1873, o gabinete então no poder e os membros da maçonaria são descritos como perigosos “rebeldes”:

“Só tenho receio pela instituição da monarquia porque ela já foi comprometida pela lei de 28 de setembro de 1871, e ainda há de ser mais comprometida; é por isso que os revolucionários aplaudem tanto os projetos arbitrários do ministério.”⁵² [grifo meu]

Esse discurso foi pronunciado poucos dias após a publicação da imagem ora analisada. O debate e os termos “petroleiros” e “revolucionários”, utilizada por cada uma das partes em litígio para designar a outra, além de estar relacionado ao contexto da aplicação da lei de 28 de setembro, era descrito por cada um dos lados como uma ameaça ao poder constituído. Cada lado, a seu modo, lançava suspeição sobre o outro. É curioso notar que, no discurso de Candido Mendes, há uma leitura dos atos dos maçons como diretamente ligados à lei emancipacionista, fazendo da questão religiosa uma espécie de passo seguinte da lei. Há de um e outro lado uma troca de acusações semelhante, mas com objetivos distintos. De todo modo, o que está encoberto nas caricaturas, é revelado de forma direta no debate parlamentar.

52 Candido Mendes de Almeida. “Discurso pronunciado em sessão de 27 de agosto”, Diário de Notícias, 14/set/1873, pp. 2-3.

Lida a partir da revista de Agostini, a questão religiosa ganha sentido trágico. O Estado imperial estaria sendo afrontado, insultado e corria o sério risco de ser dominado pela igreja. O “auto de fé do Estado” seria uma espécie de final da questão. No entanto não era exatamente isso o que acontecia. As imagens não tinham sentido literal e os leitores, que acompanhavam por outras fontes o desenrolar dos acontecimentos, sabiam muito bem disso. Era justamente isso que despertava o interesse pelas imagens. A graça era construída no exagero, em levar ao limite a interpretação de cada episódio. O caráter caricatural do trabalho de Agostini estava justamente nesse elemento. Constituíam deformações significativas da realidade, inspiradas nos acontecimentos. Desse modo, ele encobria suas intenções, afirmadas indiretamente nos menores detalhes de cada imagem. Brincando com as ameaças de parte a parte, ia aos poucos produzindo uma versão sobre os acontecimentos que sutilmente deixava a entender que a grande ameaça era a união entre a igreja e o Estado, e que este último deveria se libertar.

Ao deformar, pelo ponto de vista do narrador, os acontecimentos, Agostini desenvolvia uma leitura precisa da questão religiosa. Conferia-lhe um sentido que divertia e informava, organizado pela sátira e definido por uma pauta política produzida pela noção de imparcialidade. Os elementos que compõem cada imagem e a forma como se relacionam nos desenhos constroem, como procurei argumentar neste capítulo, uma espécie de “fundo de verdade”. Essa característica ajuda a explicar a falta de processos e outras formas de resposta às imagens publicadas naqueles periódicos e anulava qualquer possibilidade de leitura “literal” de suas ilustrações. O ponto central de cada desenho era subjetivo, uma construção na qual os personagens reais eram inseridos de forma a atuar em papéis estereotipados. Uma reação seria uma forma de corroborar a versão apresentada na revista, que sempre tinha pronto o argumento de que se tratava de uma pilhéria, de uma brincadeira. Cada um que interpretasse como bem entendesse.

Entre junho e agosto daquele que foi o principal ano da questão religiosa, a idéia trabalhada na revista de Angelo Agostini tinha forte relação com o debate sobre a aplicação da lei de 28 de setembro de 1871. Um dos elementos centrais da lei, seu espírito, dizia respeito à intervenção do Estado nas relações entre senhores e escravos. A força moral do senhor era posta em questão, argumentavam aqueles que eram contrários à lei. Ao erguer um instrumento legal de interferência do Estado no mais sagrado direito de propriedade, que retirava do senhor a prerrogativa de decidir sobre o destino da sua propriedade, de conceder ou não liberdade ao escravo e também de perder o direito ao fruto nascido de algo que lhe pertencia, a lei atingia o ponto central da política de dominação senhorial. Tal política ia além da relação entre senhores e escravos, definindo

uma forma de organização social fundada na existência de sujeitos desiguais perante o Estado, com direitos e deveres distintos. Era a questão dos limites da intervenção do Estado na sociedade que orientava o debate sobre a questão religiosa, trabalhada pelo lápis de Angelo Agostini a partir desse sentido fundamental, especialmente no que se referia à lei de 28 de setembro⁵³. O “nó górdio” da questão até aquele instante, portanto, era o elemento que iria determinar, segundo o argumento de O Mosquito, o rumo do país, se tomaria a trilha em direção ao Vaticano, que representava atraso, ou seguiria pelo “caminho do progresso”.

- 5 -

BANDIDOS DE ROUPETA

Um dos documentos mais citados pela bibliografia da questão religiosa é a série de crônicas “A igreja e o Estado”, escrita pelo deputado Saldanha Marinho. Inicialmente publicada no Jornal do Commercio⁵⁴, existiu entre 1873 e 1875. Assinados com o pseudônimo Ganganelli, os textos começaram a ganhar o formato de livro a partir de 1873, enquanto novas crônicas ainda eram publicadas na imprensa⁵⁵. Ao final, se transformaram em quatro grossos volumes, nos quais Ganganelli aborda uma série de acontecimentos envolvendo os bispos, o Estado e a maçonaria. O sentido que confere à questão é muito semelhante ao dos jornais de caricatura de Angelo Agostini.

Juan Vicente Antonio Ganganelli, que se tornou o Papa Clemente XIV entre os anos de 1769 e 1774, ficou conhecido por promover a dissolução da Companhia de Jesus. Seus atos contra a ordem criada por Santo Ignácio de Loyola explicam o pseudônimo escolhido por Saldanha Marinho, sinalizando a intenção de que seus textos combateriam o jesuitismo e os ultramontanos do Brasil, ao mesmo tempo em que eram uma afirmação de crença no cristianismo. Servia ainda para celebrar sua

53 Sobre as dificuldades de implementação da lei de 28 de setembro de 1871, especialmente sobre os problemas para proceder à matrícula dos escravos, ver Sidney Chalhoub. “Escravidão e Cidadania: a experiência histórica de 1871”, Machado de Assis, historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

54 No dia 06 de setembro de 1874, Saldanha Marinho informa aos leitores de “A Igreja e o Estado” que, em razão de um contrato com a Câmara, as crônicas não poderiam continuar a ser publicadas no Jornal do Commercio. Assim, a partir do artigo no. XVII, da 3ª. série, os textos passaram a sair no Diário do Rio de Janeiro.

55 No prefácio do primeiro volume da série, Ganganelli assim explica seus motivos e suas intenções: “No ponto de vista social, tendo em mão o patrocínio da causa comum de todos os meus concidadãos, absteve-me de circunscrever a questão ao campo político, onde aliás tem ela seu posto principal; posto obrigado, porque, em resumo, a propaganda clerical, como bem o ponderou um ilustrado senador, tem um caráter exclusivamente político e visa um fim odioso e iníquo – a sujeição absoluta do cidadão aos decretos infalíveis de uma potência terrestre e potência estrangeira. (...) Escrevi por amor à verdade: julguem-me os homens com sã consciência, julgue-me Deus com a sua infinita sabedoria e indefectível justiça.” Conferir Ganganelli [Saldanha Marinho] “Ao Leitor”, A Igreja e o Estado. primeira série, segunda edição. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. C. de Villeneuve & C., 1874, pp. VII-VIII.

musa inspiradora, que legitimava os argumentos que defendia ao longo das mais de mil páginas dos 4 volumes da série: a história, ou a “verdade dos fatos”⁵⁶. O momento era propício para um tal investimento. Dialogando de maneira ampla com o contexto político, as crônicas, sempre longas e muito fundamentadas, partem dos episódios envolvendo a igreja, a maçonaria e o governo imperial para argumentar em favor das liberdades individuais, de culto e crença como elemento fundamental para a almejada supremacia dos direitos e igualdades civis no Brasil.

Saldanha Marinho era notoriamente membro da maçonaria. Republicano conhecido, sua carreira política nas décadas de 1870 e 1880 estava fortemente associada à busca de reformas políticas relacionada com idéias de soberania popular, igualdade de direitos civis e liberdade de culto e consciência. Logicamente o fim da escravidão era um ponto central para seus objetivos e a lei de 28 de setembro de 1871 produziu uma expectativa bastante positiva, ou ao menos era uma chance para direcionar o debate político para os temas e problemas que lhe interessavam. O debate religioso ocupava lugar central, tendo a partir daquele instante se tornado um tema cada vez mais recorrente em seus discursos. Para Ganganelli, a maçonaria era a encarnação de princípios: liberdade, progresso, ciência para promover o bem estar da humanidade. A organização tinha características próprias no Brasil, não sendo sociedade secreta e, do mesmo modo, não tendo por objetivo combater a igreja católica. Julgava, então, arbitrária, sem sentido, além de ilegal os ataques dos bispos.

O tom das crônicas de Ganganelli, que era conhecidamente o pseudônimo usado por Saldanha Marinho⁵⁷, era forte, lançando críticas contundentes tanto aos bispos, como ao governo, acusado de não tomar as medidas necessárias para dar fim à questão. Esse duplo alvo, por assim dizer, tinha sentido preciso nos seus textos: eles sugeriam que a falta de energia do governo era motivada pela intenção de manter a união entre Estado e igreja. Por essa razão, não poderia, não desejava tomar as medidas cabíveis, a principal das quais, na sua opinião, seria a expulsão dos bispos. As crônicas se fundam em uma oposição: de um lado os princípios defendidos pela maçonaria (que em seu modo de entender deveriam ser os adotados pelo governo imperial), de outro, os preceitos da igreja romana. Seu alvo central não era, todavia, a igreja católica, mas a união da igreja católica, recentemente reformada, com o Estado brasileiro. Era contra

⁵⁶ O recurso à história é um elemento constante, chega a ser definidor da forma como organiza os argumentos dos textos: “Recorramos à história, e avivemos na memória do leitor alguns dos inúmeros fatos que bem definem a célebre Companhia de Jesus, que hoje forma o exército da ação do ultramontanismo.” Havia uma disputa aberta pela história entre as partes. Conferir Ganganelli [Saldanha Marinho] op.cit. pág. 72.

⁵⁷ Nas imagens de Agostini nas quais Ganganelli e Saldanha Marinho figuram não resta dúvida que um e outro são a mesma pessoa, ou que um é o nome com que o deputado assinava as crônicas. Nesse sentido, ele não usa o pseudônimo para se esconder, mas como um dos elementos da construção do sentido dos textos.

tal união, pela liberdade de crença e de consciência, que erguia, sempre de modo grandiloquente, a sua voz.

O ponto central da argumentação que desenvolve contra a igreja girava em torno das reformas ratificadas no início da década de 1870. Resumidas, segundo o autor, no *Syllabus*, teriam feito com que a igreja deixasse de ser católica e apostólica, tornando-se apenas romana. A doutrina da infalibilidade papal, que conferia ao sumo pontífice poder sobre todos os poderes, iria contra o que acreditava ser o verdadeiro cristianismo:

*“Podemos e queremos ser cristão sem ser escravos.
Cristo nos ensinou a ser livres, e o seremos, queira ou não o excomungador por
cálculo, o destruidor do cristianismo, o déspota que de Roma nos quer dar leis
e subjugar-nos.”*⁵⁸

A idéia de liberdade de culto e consciência organizava sua argumentação, fundada em uma afirmação do que entendia ser a doutrina cristã. Longe de negá-la, expressa sua crença no catolicismo. Mas o faz negando a autoridade do Papa, o que equivalia a negar a legitimidade da ação dos bispos brasileiros envolvidos na questão religiosa. Se era ilegítima a autoridade da figura máxima da igreja romana, da mesma forma suas ordens não poderiam ser acatadas. Com tal linha de raciocínio, parece querer separar as esferas da política e da religião. Uma contaminaria a outra. Eram as pretensões políticas de Pio IX que motivavam o que Ganganelli entendia como uma distorção do verdadeiro cristianismo. Este seria incompatível com a soberania do Brasil: “Ou liberdade ou escravidão; ou Brasil ou Roma.”⁵⁹ A associação entre igreja romana e escravidão era uma constante nas crônicas. Para este autor, a união entre Estado e igreja era um dos elementos que sustentavam a escravidão no Brasil. Ele desenvolveu este argumento ao longo das crônicas, mesmo que não o fizesse sempre de modo direto. O sentido de desenvolver o debate religioso era, desse modo, fazer com que a sua versão do catolicismo fosse o argumento para legitimar a posição política a favor da liberdade e das reformas sociais que afirmava estarem em curso no país.

58 Ganganelli op.cit, pág. 347.

59 Idem. pág. 190.

A defesa da “salutar instituição da maçonaria”⁶⁰ era uma das formas pelas quais enfrentou o debate que propunha:

*“Hoje, porém, que todos os partidos políticos conspiram em favor de reclamadas reformas, entre as quais, e como a mais urgente em bem da imigração de que o país necessita, se conta a plena liberdade de cultos, a de instituir livre o Estado, como livre a igreja, e assim indispensavelmente, por exemplo, o casamento civil, etc, vemos que os mansos pastores se convertem em lobos matreiros, perseguidores e ávidos de desordens e de sangue, procurando até fazer reviver as chamas da famosa inquisição.”*⁶¹

Seria, assim, em razão de “a população sensata, pensante”⁶², que desejava e seria capaz de promover tais reformas integrar as sociedades maçônicas que os bispos perseguiam os maçons, investindo contra eles com uma arma politicamente poderosa, e espiritualmente significativa: a excomunhão. Sendo no Brasil, segundo Ganganeli, a maçonaria uma instituição formada por pessoas de diferentes nacionalidades, que não admitia controvérsias políticas nem religiosas, seria vista como uma ameaça pela igreja, que se valeria das novas leis da igreja para combater inimigos políticos. Os maçons estariam empenhados apenas em seguir seu programa, que era “o exercício da caridade, propagação das luzes, o socorro mútuo”⁶³ em defesa da “humanidade”, conceito fundamental para Saldanha Marinho. Segundo ele, as pessoas eram naturalmente iguais, o que faria com que os direitos deveriam ser da mesma forma iguais para todos. Portanto via a igreja como força retrógrada, que se opunha às “reformas sociais urgentes” que a “sociedade beneficente” buscava implementar no Brasil. A igreja, desse modo, se opunha, segundo Ganganeli, às reformas e não exatamente à maçonaria. Em um momento em que a lei de 28 de setembro de 1871 estava sendo posta em prática, em que havia uma expectativa de realização das reformas mencionadas, a igreja se levantava contra as mudanças que, na versão defendida nas crônicas, eram de responsabilidade dos maçons, sendo o Visconde de Rio Branco uma das mais importantes figuras nesse processo:

60 Idem. pág. 09.

61 Idem. pág. 29

62 Idem. ibidem.

63 Idem. pág. 44

O VENTRE LIVRE OU A LEI DE 28 DE SETEMBRO.



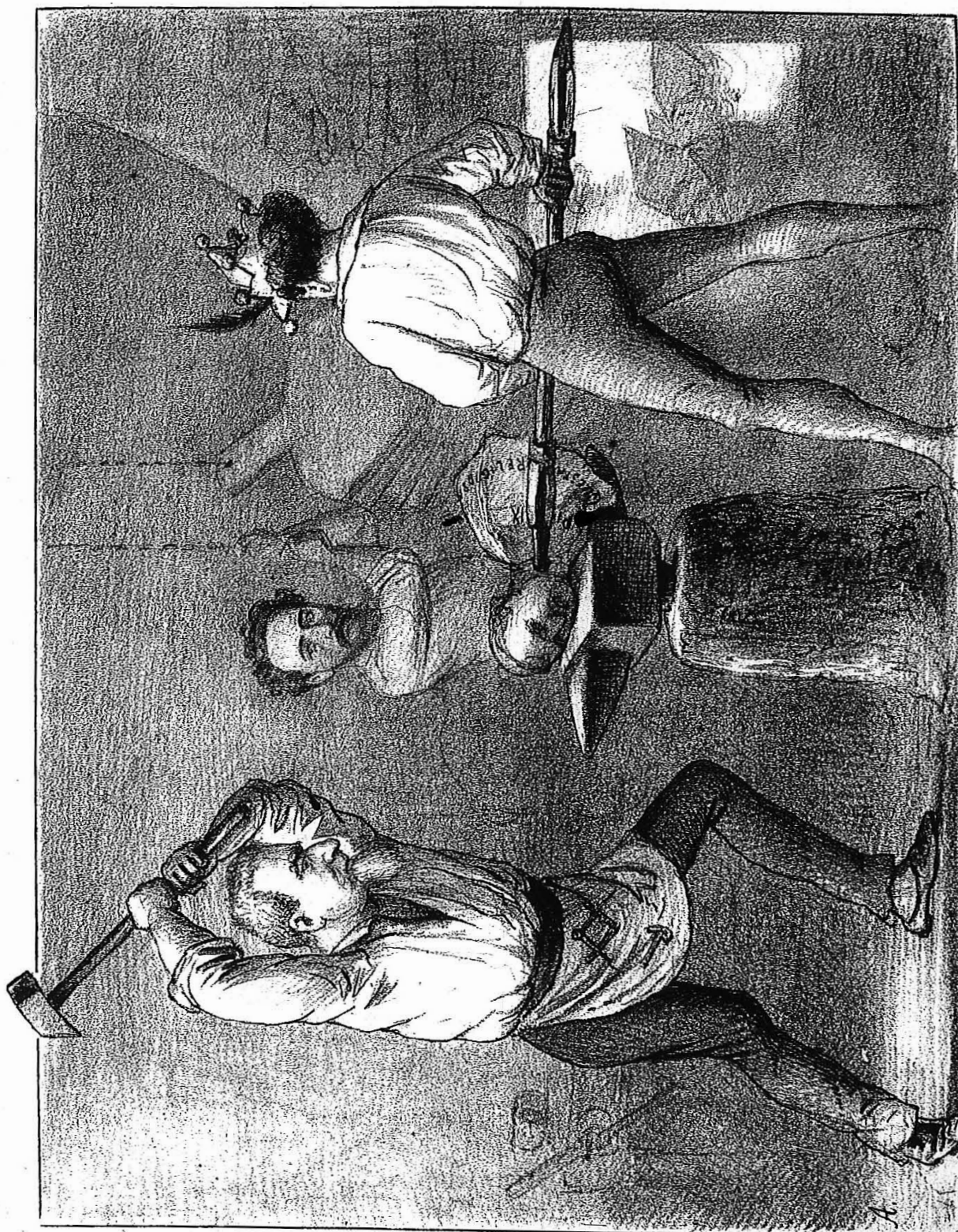
Mosq. - O collega que e mestre um apothecary, que tal ucha esta?
D' Sem. - Acho bom; Focê bassou-me a berna: até sou gabaz de agredidar que focê também come pola...

O presidente do conselho de ministros é mostrado como um anjo, com direito até a uma aureola. É carregado por querubins negros representando os filhos livres de mães escravas, que no texto da lei de 28 de setembro foram designados como “de condição livre”⁶⁴. A lei tematizada nesta “apoteose” de O Mosquito, teria provocado a alegria das escravas grávidas e uma bela dor de barriga nos senhores. Dialogando com o “Dr. Semana”, o personagem de A Semana Ilustrada, do alemão Henrique Fleiuss, nosso narrador brinca com seu colega sugerindo que ele “come pola...”, o que seria uma versão puxada por sotaque alemão de “comer bola”, receber dinheiro em troca de elogiar o governo com “apoteoses”. Apresentando tal diálogo, a intenção de Agostini seria a de se precaver e marcar uma diferença com relação ao “Dr. Semana” e sua revista. Estaria nesse sentido afirmando sua independência, afinal, o “Dr. Semana” chega a ser “gabaz de agreditar” que o “Mosquito” “também come pola...”, o que é uma forma de afirmar o contrário. O elogio dirigido de modo bem humorado a Rio Branco naquela “apoteose” não tinha o sentido de defender o governo para “comer bola”, mas para expressar uma posição política e exaltar um ato que O Mosquito julgava correto.

Em uma imagem carregada de sentido religioso, Agostini expressava à sua maneira o que era afirmado nas crônicas de Saldanha Marinho. Mas vai um pouco mais longe ao associar diretamente o que se podia chamar de reformas sociais à emancipação dos escravos, que por sua vez estava encarnada na figura do Grão Mestre de uma casa maçônica. Brinca e constrói um sentido específico para o processo histórico da década de 1870. A crise da política de dominação senhorial, expressa pela dor de barriga provocada nos senhores pelos remédios lançados por Rio Branco na sua mão esquerda, e pela corrente rompida que segura na mão direita, que faz a alegria das escravas grávidas, e é elemento central dos desenhos de Agostini do período. Era também o ponto fulcral das crônicas de Ganganelli, que não por acaso abre ofensiva contra a igreja na esperança de dar o golpe de misericórdia naquela forma de organização social.

Se a relação entre o debate religioso e o debate em torno de reformas políticas e sociais, relacionadas à emancipação dos escravos e a definição de liberdades civis parece cada vez mais evidente, ao menos nas fontes trabalhadas até o momento, o sucesso da investida de Ganganelli e do “Mosquito” não estava garantido:

64 Quando era debatida no parlamento a lei de 28 de setembro de 1871, travou-se intensa discussão a respeito da designação dos filhos livres das mães escravas. O projeto inicial trazia a palavra “ingênuo”, o que era questionado fortemente para que fosse substituída por liberto. Mais do que uma filigrana semântica, a discussão remete a aspectos fundamentais do projeto de lei em debate. Considerar a criança “ingênua” seria uma forma de acabar com a autoridade moral do senhor, uma vez que retiraria a prerrogativa deste de conceder a liberdade, evidenciando assim a interferência do Estado na esfera privada do domínio senhorial. A liberdade seria um atributo anterior ao seu nascimento, o que lhe garantiria, segundo a Constituição de 1824, pleno direito de exercício da cidadania. A designação “liberto” pressupunha a condição escrava o que, além de definir limites ao exercício da cidadania, tinha a conotação de uma concessão do senhor, mesmo que praticada no momento mesmo do nascimento da criança. No texto votado e aprovado em 28 de setembro de 1871, a questão foi protelada: nem “ingênuos”, nem “libertos”, mas “de condição livre”. Sobre este debate ver Sidney Chalhoub. “Escravidão e Cidadania: a experiência histórica de 1871”, Machado de Assis, historiador. São Paulo: Companhia das letras, 2003.



— Desconfio que estamos a malhar um ferro frio

Com um grande martelo na mão o ferreiro, que veste um avental com símbolos da maçonaria, era o próprio Ganganelli. O lápis do “Mosquito” é uma espécie de tenaz que tem a função de fixar sobre a bigorna o busto de Pio IX, no qual está escrito questão religiosa. Ao mesmo tempo Quintino Bocayuva, que na época estava à frente de A Republica, faz funcionar um grande fole com o qual alimenta o fogo da forja na qual ardem as estátuas dos bispos. Representados como artesãos, estariam em sua oficina ocupados em dar nova forma àquelas peças. Seus esforços, no entanto, não surtem efeito. O material do qual eram feitas as estátuas parece ser mais forte do que o fogo e o martelo.

A metáfora dos artesãos determina funções específicas para cada personagem. Todos atuavam na imprensa, sendo que Saldanha Marinho agia também no parlamento. Formariam uma espécie de equipe bem afinada, movida por um mesmo objetivo e alinhada por convicções semelhantes. O jornal de Bocayuva deveria manter o forno em funcionamento, alimentar o debate. Ao “Mosquito” cabia escolher e levar a peça da vez para ser malhada impiedosamente por Ganganelli. Sua ferramenta, a tenaz, uma espécie de pinça, não tem o poder, nem a função, de moldar a peça. Seu lápis teria a função específica de selecionar e expor, de colocar na berlinda o assunto, ou um ponto específico do assunto que de modo mais geral é mantida na pauta pelo fole, ou a pena de Quintino Bocayuva. Cada tipo de jornal desempenhava função particular, cabendo à sátira, ou ao jornal ilustrado, apontar aquilo que deveria ser modificado. O martelo é o instrumento moldador, a ferramenta do artesão principal que, se bem manejada, teria o poder da transformação. A julgar pelo tom das crônicas de Ganganelli, a imagem é bem apropriada. Especialmente as referências feitas a Pio IX e à doutrina da infalibilidade, claramente referida na imagem. Mas trata-se de um trabalho conjunto, este é um ponto importante a ser ressaltado.

Saldanha Marinho é o personagem principal, responsável por dar nova forma ao bloco que aparentemente não pode ser remodelado. Seria o chefe dos artesãos, o principal artista daquela peculiar cutelaria destinada a dar nova forma ao material bruto da igreja católica que sustentava uma estrutura política considerada medieval pelos três autores. A escolha da metáfora da oficina medieval ganha ainda mais sentido: Ganganelli é o elemento que explica a postura de O Mosquito na questão religiosa. Suas crônicas, violentas na forma, astutas na argumentação e claras nas intenções, ajudam a preencher o que é subentendido nos desenhos de Agostini. Por natureza mais sintéticos, recheados de referências que muitas vezes não são fáceis de decifrar, eles ganham significado se lidos junto com os textos de Saldanha Marinho. Além de filiar

argumentos, apontar afinidades políticas, aquele foi um momento raro de interlocução. A revista de Agostini se filiava às intenções e práticas de Saldanha Marinho, eleito como uma espécie de líder. Entre os textos e as imagens há uma hierarquia, uma definição de papéis que permite um flagrante pouco comum nas revistas de Agostini. Com seu lápis, tinha a função de pôr em evidência os assuntos, explicitar, excitar a curiosidade para aspectos tratados de modo mais forte pela pena dos demais personagens. Seria uma forma de chamar atenção de seus leitores para as crônicas de Ganganelli. Como parte de uma bem treinada equipe usava a revista para sustentar de modo direto uma causa política que ia além das diferenças com os bispos ultramontanos. Tratava-se de uma crença comum no regime republicano. Saldanha Marinho, e Quintino Bocayuva, republicanos conhecidos, trabalham em conjunto com o “Mosquito”. Os dois assinaram o “Manifesto Republicano” de 1870, de uma tal forma que esta estampa faz uma filiação direta entre o “Mosquito” com duas importantes, e declaradas, lideranças do movimento republicano. O que era apenas uma sutil sugestão em outras imagens, vai se tornando um elemento definidor da cobertura de Agostini à questão religiosa:

ANNO 5º Rio de Janeiro 6 de Setembro de 1873 Nº 208

CORTE	PROVINCIAS
Anno.....16\$000	Anno.....20\$000
Semestre.....9\$000	Semestre.....11\$000
Trimestre.....5\$000	Trimestre.....6\$000

REDACÇÃO 76 RUA DOS OURIVES 2º ANDAR



MONUMENTO DO FUTURO

Amanhã é o dia da Independencia politica, Quando será o dia da independencia religio
sa????

Esta é a capa do número 208 de O Mosquito, o mesmo em que foi publicada a imagem analisada anteriormente. Há uma conexão óbvia entre elas. Versão da estátua equestre localizada na Praça da Constituição, atual Praça Tiradentes, substitui elementos importantes da original. Não há cela, trocada por uma pele de onça sobre a qual o índio que representa o Brasil, não o Imperador Pedro I, está montado. No lugar da Constituição, carrega na mão direita o princípio central defendido por Saldanha Marinho em suas crônicas: “a separação da igreja do Estado”. Há dois significados complementares na sentença. O primeiro, e mais evidente, é uma simples afirmação da separação, que manifesta a intenção de revogar o art. 5º. da Constituição do Império. O outro define uma hierarquia da relação entre as partes, que sustenta a argumentação de Ganganelli. A igreja é “do” Estado, está abaixo dele em importância política e não o contrário, como queriam os ultramontanos. O primeiro sentido é a afirmação do projeto definido na legenda: é o “monumento do futuro”; o segundo resume a argumentação defendida por Saldanha Marinho que é um ponto de partida nas imagens publicadas em O Mosquito sobre a questão religiosa.

Tal pressuposto remete, por sua vez, à legenda da imagem da oficina: “-Desconfio que estamos a malhar em ferro frio”, comenta um dos três personagens, provavelmente Saldanha Marinho, que é quem está “malhando” mais diretamente o busto de Pio IX. Apesar de aquecido na forja, selecionado pelo lápis do “Mosquito”, e impiedosamente castigado pelo cutelo de Ganganelli, a figura não pode ser modificada. Diria mais, a igreja não queria ser moldada ou alterada segundo os princípios defendidos pelos personagens. Por essa razão, não restaria outra solução para o problema: se a igreja “do” Estado não se subordinava às determinações constitucionais, restava a separação. Daí a associação entre independência política e religiosa que está na legenda da capa do número 208. A sugestão é de que política e religião não deviam ser confundidas e que a independência política somente se realizaria plenamente com independência religiosa. Por essa razão Candido Mendes e outros políticos ligados aos interesses da igreja alertavam para o perigo que a ofensiva da maçonaria representava para a monarquia. Agostini faz uso de um dos principais, e mais polêmicos monumentos da nacionalidade brasileira, para dar forma ao debate então em curso.

As imagens revelam ainda o oposto do que afirmam de modo mais direto. Se mostram a impossibilidade de transformar a “igreja romana”, na definição de Saldanha Marinho, expressam também a inflexibilidade dos artesãos. Senhores absolutos de uma verdade, não deixam espaço para o debate. O modo pelo qual a questão religiosa foi sendo tematizada na revista de Agostini revela um esquema pré-definido, uma avaliação

prévia que independia do sucesso dos acontecimentos. É, portanto, testemunho histórico porque expressa uma intenção política, exprimindo a vontade de, a ferro e fogo, aproveitar um momento em que se avaliava ser possível dar nova forma à organização política do Império. Considerada parte fundamental das reformas sociais da década de 1870, a separação entre Estado e igreja é apresentada como um passo derradeiro, o golpe de misericórdia naquela estrutura de poder. Entendendo as razões dessa centralidade é possível avançar no estudo do ponto de vista dos jornais de caricatura de Agostini, sua experiência ao longo da década de 1870 e o modo pelo qual ele explicava a crise social e a descrença no governo imperial que anunciava nos desenhos estudados no capítulo anterior.

Partindo dos romances de Machado de Assis escritos na década de 1870, Sidney Chalhoub trata de tema semelhante para mostrar um ponto de vista diverso. A experiência histórica da década de 1870 permitiu a Machado tematizar a relação entre senhores e dependentes e a crise dessa relação, que definia a prática política do período, em fins da década de 1860 e começo de 1870 a partir das estratégias que os dependentes, fossem escravos ou não, utilizavam para atingir seus objetivos. Muitos personagens de Machado operavam no interior daquele mundo de modo dissimulado, utilizando um repertório variado e sofisticado de ardis que eram, segundo Chalhoub, um tema central e recorrente dos romances que o bruxo do Cosme Velho escreveu naqueles anos. Cientes de que, na visão dos senhores, o mundo era a extensão de suas vontades, que estes eram incapazes de pensar alteridade, faziam com que estes senhores tomassem as decisões que lhes interessavam - como se aquela fosse a sua própria vontade. Os personagens de Machado ajudam Chalhoub a entender muitas dessas estratégias, que dão acesso ao funcionamento do que chama de paternalismo, revelando aspectos distintos de uma mesma crise, que ganha outros sentidos nas imagens de Angelo Agostini:

“O paternalismo, como qualquer outra política de domínio, possuía uma tecnologia própria, pertinente ao poder exercido em seu nome: rituais de afirmação, práticas de dissimulação, estratégias para estigmatizar adversários sociais e políticos, eufemismos e, obviamente, um vocabulário sofisticado para sustentar e expressar todas essas atividades.”⁶⁵

Lidos como “testemunho histórico”, os romances de Machado de Assis tematizam a crise da lógica de dominação senhorial da década de 1870 de modo a analisar o que Chalhoub chamou de “tecnologia” do paternalismo. Ajudam também a ter acesso ao ponto de vista dos senhores, o modo como entediam o mundo no período que antecedeu a década de 1870. Seus escritos servem, portanto, para entender a complexidade das

65 Sidney Chalhoub. op.cit., pág. 58.

relações sociais em um mundo organizado por uma política de dominação ditada pela inviolabilidade da vontade senhorial.

Os desenhos de Agostini, bem como as crônicas de Saldanha Marinho, não demonstram interesse pela ação dos dependentes ou pelo modo como senhores entendiam aquele mundo. Apresentavam uma versão da história do período orientada pelo debate travado por aqueles que estavam por cima. Estavam preocupados em tematizar e conferir significado à ação de políticos, acadêmicos, literatos e clérigos, reproduzindo com intenção crítica a miopia da visão senhorial sobre os dependentes, denominados por esses autores de “população”. Atribuindo a si o papel de mudar aquela estrutura social que consideravam injusta, agiam com a pena e o lápis para derrubar o sistema legal que o sustentava. Não chegam a tematizar os dependentes como acontece em boa parte dos desenhos que tratam da guerra do Paraguai e, o que será assunto para o próximo capítulo, nas imagens produzidas na década de 1880. Sua atenção estava dirigida para o debate na assembléia geral, os atos do governo imperial, as bulas e breves vindas de Roma, e as pastorais editadas pelos bispos brasileiros. Os dependentes e escravos não fazem parte das imagens sobre a questão religiosa.

Este é um elemento fundamental para entender a perspectiva das crônicas de Saldanha Marinho e das imagens de Angelo Agostini. Há um importante debate sobre o artigo 5º. da Constituição. Em seu interior, como vimos, era reproduzida a argumentação do discurso do senador Candido Mendes, um pressuposto das imagens de Agostini sobre a questão religiosa no ano de 1873. A mesma lógica argumentativa estava nos textos de Saldanha Marinho. O que os diferenciava eram as propostas, estas diametralmente opostas: enquanto Candido Mendes defendia a união entre Estado e igreja, Saldanha Marinho e Angelo Agostini queriam a separação. O senador afirmava ser este artigo o regulador da relação entre o Estado e a igreja, o que tornaria legal a ação dos bispos determinada pelo *Syllabus* e bulas papais. O princípio que defendia era o de que, uma vez estabelecida a existência de uma “religião oficial do Estado”, o governo assumira previamente os dogmas da igreja que adotara, o que significava uma opção que definia a igreja como a base moral da política imperial, e não submissão à Roma. Ao propor uma forte oposição entre o *Syllabus* e a Constituição do Império, Saldanha Marinho demonstra seguir linha de raciocínio semelhante. Mesmo defendendo o argumento da ilegalidade da ação dos bispos, que teriam desrespeitado a Constituição, e a nação brasileira com seus atos não placitados, propõe, na crônica do 18 de junho, a revogação do malfadado artigo 5º. Isso significava, portanto, que para o deputado, a união entre o Estado e a igreja definia a possibilidade de intervenção dos bispos na vida

política, baseada nos preceitos da igreja de Roma. Se do ponto de vista constitucional insistia na afirmação da ilegalidade dos atos dos bispos, a quem chamou de “bandidos de roupeta” e outras qualificações pouco simpáticas, era a própria Constituição que abria a possibilidade desse tipo de ação. O texto constitucional criava uma armadilha vista como perigosa. A doutrina do beneplácito e o artigo 5º estariam em desacordo; a solução proposta era a revogação do segundo. Com as reformas recentes da igreja, definidas sobretudo pela infalibilidade do poder do Papa, o significado da união entre o Estado e a igreja mudava. Sustentar o artigo 5º. naquele contexto era aceitar a doutrina da infalibilidade, aceitar que o Papa estava acima do Imperador, argumento defendido pelos ultramontanos. O senador e o deputado, desse modo, partilham de uma maneira semelhante de entender o artigo 5º.

A engenhosidade do argumento merece ser sublinhada. “Quem será o rei do Brasil, Pio IX ou o atual Sr. Pedro II?”, pergunta Ganganelli. Com uma tal questão, lança o debate em um terreno radical, e perigoso. O que aparece nas sátiras de Agostini, é reforçado nos textos de Saldanha Marinho. Sendo o artigo 5º. quem definia o “consórcio repugnante da igreja e do Estado!”⁶⁶, e sendo sua manutenção, no limite, um risco para o trono, não restava alternativa ao governo imperial, que poderia contornar facilmente o problema revogando por lei ordinária tal artigo, uma vez que este não teria “força constitucional”. Mas o que tal afirmativa significava? É o próprio Ganganelli que responde à pergunta:

*“A natureza do governo de um país, as disposições que determinam as funções do poder, a definição dos direitos e deveres do cidadão, é quanto essencialmente se pode considerar constitucional; ‘é, como diz Bonald, o que determina o temperamento dos Estados, sendo que a administração é o regimen.”*⁶⁷

Luis de Bonald, o autor citado por Ganganelli, era um filósofo francês que escreveu no final do século XVIII e primeira metade do XIX, em meio à agitação da revolução francesa. Preocupado em entender o poder político e religioso na sociedade, fornece a Saldanha Marinho um argumento importante. Para escapar da armadilha retórica criada pela igreja quando definiu a doutrina da infalibilidade, parte para um debate, também retórico, de definição da natureza do poder político. Para tanto cria uma definição de “força constitucional” que lhe permite derrubar o valor do artigo 5º. Dito de outro modo, parte para o campo da definição de princípios, de busca da natureza das “funções do poder” como forma de usar a mudança na igreja romana como argumento para retirar o conteúdo constitucional do artigo 5º. E o faz a partir de

66 Ganganelli. op.cit. pág. 216.

67 Idem, ibidem.

um tema delicado naquele contexto: o conceito de cidadania. Falar em cidadania era tratar de uma complicada “pirâmide” social que definia direitos e deveres desiguais, cuja base era formada pelos escravos, sendo progressivamente preenchida pelos demais dependentes até alcançar seu ponto mais alto, onde estavam os senhores, políticos e clérigos; no ápice estava o imperador Pedro II. Era falar do princípio fundamental da ideologia senhorial, tão bem descrita por Machado de Assis. Desse modo coloca em questão a própria definição do papel do Estado, o conceito de povo, de cidadão, enfim, faz um ousado movimento para mostrar a inconstitucionalidade de um artigo da Constituição a partir da afirmação de princípios contrários à mesma Constituição. Princípios que julgava os mais adequados para um Estado moderno, no qual o poder temporal e o espiritual pertenciam a esferas distintas, no qual os cidadãos seriam, por princípio, iguais perante as leis, ou seja, uma sociedade sem escravidão e, se levarmos ao limite, sem um rei. Não era à toa que um argumento recorrente para rebater as crônicas de Ganganelli era a de serem textos republicanos. Era, portanto, a questão da cidadania que interessava a Saldanha Marinho, o que naquele contexto significava falar da “questão servil” e os elementos associados a esse debate.

Em muitas crônicas ele explicita suas intenções afirmando a necessidade da separação entre o Estado e a igreja para fomentar a imigração, considerada um elemento fundamental para a modernização da sociedade brasileira. O casamento civil é para ele uma bandeira. Sem esta medida, impedida pela relação orgânica entre Estado e igreja, a entrada de estrangeiros ficava prejudicada, senão impossibilitada. Assim, vai em cada texto explicitando o sentido que conferia à questão. Mais do que um caso isolado de insubordinação, mais do que uma reforma urgente do Estado em razão das mudanças recentemente implantadas na igreja católica, tratava-se para Saldanha Marinho de um debate estratégico no processo de reformulação do Estado brasileiro. O principal elemento da discussão levada por Ganganelli era a reforma do Estado com vistas a criar uma nação sobre novas bases, fundada em um princípio de liberdade que seria o solo fértil de onde brotaria uma nova nação. “Podemos e queremos ser cristãos sem ser escravos. Cristo nos ensinou a ser livres, (...)”⁶⁸ Oscilando entre o debate jurídico e o religioso, trata o cristianismo como base moral da nação, mas um cristianismo distinto do que afirmava ser pregado pelos “bandidos de roupeta”, pelos legítimos representantes da cúria romana, cujas intenções seriam opostas ao “verdadeiro” espírito cristão.

68 Idem. pág. 347.

Não há como negar a astúcia da argumentação de Saldanha Marinho, especialmente por costurar, quase sem explicitar, a relação entre o debate religioso e a lei de 28 de setembro de 1871:

“A lei de 28 de Setembro de 1870(sic) necessita, indeclinavelmente de um complemento; e, queira-o ou não o Sr. Ministro da justiça de acordo com o seu colega da guerra, esse complemento se decretará, e é o casamento civil e a plena liberdade de cultos.

E nem o governo necessita para isso de grande trabalho, e nem de estudos seus. O trabalho está feito, e o estudo completo nas diversas nações e que bem podem ao nosso governo, o qual é tão feliz que já encontra, sem o mínimo sacrifício de tempo e de pensamento, tudo feito, e pelo melhor modo, e mais completo! Nem tem mais do que copiar, para a decretação do casamento civil, como o fez para a libertação do ventre escravo.”⁶⁹

Publicada no dia 04 de janeiro de 1874, quando a questão religiosa estava para completar seu primeiro aniversário natalício e quando o bispo de Pernambuco, por ordem do Supremo Tribunal de Justiça, fora preso e estava sendo levado para a Corte onde seria julgado, esta passagem resume o movimento e a intenção de Saldanha Marinho enquanto escrevia A Igreja e o Estado. Parte de uma interpretação da lei de 28 de setembro de 1871 como o início de reformas modernizadoras da sociedade brasileira, para usar uma linguagem do autor. Sendo assim, sua interpretação era a de que a lei era um passo importante, mas incompleto. Tratava-se, vale lembrar, de uma maneira de entender a lei semelhante à de Agostini. Aquele era, para Agostini e Saldanha Marinho, um momento potencialmente perigoso, no qual as reformas poderiam ser efetivadas ou malogradas. A questão religiosa, com todos os seus aspectos, era uma espécie de fiel da balança; ou bem o país se modernizaria, ou permaneceria como sempre esteve, e quem sabe até ainda mais conservador, como está posto na imagem do “nó górdio”. A lei 2040, com suas imperfeições e méritos, ou seria um ponto de partida para uma nova nação, ou tornar-se-ia mais uma dessas leis “para inglês ver”. Considerada imperfeita, especialmente nos artigos que tratavam da sorte dos escravos, questão definida sobretudo no fundo de emancipação – que de fato, por razões variadas, não emplacou -, deveria ser parte de um processo mais amplo. Os desenhos de Agostini interpretavam aquele como sendo um instante decisivo:

69 Gangannelli [Saldanha Marinho] A Igreja e o Estado. segunda série, segunda edição, Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. C. de Villeneuve & C., 1874, pp. 91-92.



PROMETHEO E O HERCULES BRAZILEIRO NA QUESTÃO RELIGIOSA.
Conseguirá elle tirar o Povo das garras do abutre? Tanta energia e patriotismo são dignos de completo successo.

Na lenda grega Hercules, filho ilegítimo de Zeus, é enviado por seu pai para libertar Prometeu, acorrentado no cume do monte Cáucaso, por ordem de Zeus, onde uma águia, durante 30 anos, iria devorar seu fígado. O castigo lhe fora imposto por ter enganado Zeus no banquete entre deuses e homens em comemoração à criação da raça humana, tarefa que Prometeu acabara de cumprir. Na versão de Agostini, Hércules é Saldanha Marinho, o salvador de Prometeu, a igreja é o monte Cáucaso, ou o lugar do castigo, Prometeu é o Estado-Brasil, criador da humanidade, dos brasileiros na versão tropical da lenda. A águia foi substituída por um abutre, cuja coroa se assemelha à usada pelo Papa. Como o uso de animais para construir o sentido dos episódios e dos personagens tratados nas revistas era uma constante⁷⁰, por uma questão de coerência o papa Pio IX não poderia ser representado como uma águia. Outra diferença importante estava na posição do abutre. Ao invés de atacar o fígado, tinha suas garras próximas à cabeça do Estado, incapaz de se defender dos ataques por estar preso à igreja, deve-se acrescentar, desde o seu nascimento. Há um detalhe que merece atenção. O índio, que normalmente representa a nação, nesta estampa é o Estado. Ele fazia a diferença entre Estado e nação conforme o significado que pretendia passar. Neste caso, unia os dois conceitos, delineando a idéia de que a relação que a constituição definia entre Estado e igreja aprisionava também a nação. Muitos elementos discutidos por Saldanha Marinho e nos desenhos de O Mosquito aparecem sintetizados nesta imagem. Inclusive o que talvez seja o principal deles: a incerteza.

A cabeça do Estado estava seriamente ameaçada pelas garras do abutre. Indefeso, com os pés e as mãos acorrentados à igreja, apenas o deputado Saldanha Marinho saíra em seu socorro, como se fosse o único capaz de enfrentar aquele inimigo por entender a gravidade da situação. A imagem sugere haver uma grande desvantagem para Marinho e sua causa. A posição do Estado, do abutre e do Hercules tupiniquim cria a idéia de que tudo podia acontecer, de que nada estava resolvido, havendo uma pequena desvantagem para o “herói” do Brasil. A legenda confirma a impressão que é passada pela imagem, e reforça a interlocução de O Mosquito com as crônicas de Ganganelli. Afinal, “Tanta energia e patriotismo são dignos de sucesso”, afirma sem ambigüidades o narrador, que aparece somente como autor da imagem e da legenda. A estampa traduz parte do conteúdo das crônicas, acrescentando às mesmas um conteúdo humorístico. Ao fazê-lo, produz uma síntese que busca naturalizar o que nos textos de Ganganelli são um longo debate.

⁷⁰ Havia animais que eram recorrentemente utilizados nos desenhos de Agostini. O porco era o animal escolhido para representar o redator de O Apostolo, o Monsenhor José Ferreira, o partido liberal aparecia muitas vezes na forma de um ganso, sendo o conservador um boi. A própria questão religiosa ganhou forma de animal, aparecendo ora como um burro empacado, ora como uma vaca, em cujas tetas Zacarias de Góes e Candido Mendes aparecem mamando. Ver O Mosquito, no. 208, 06/set/1873.

Lida no contexto mais amplo em que as crônicas de Ganganelli e os desenhos de Agostini se inseriam, a imagem permite uma interpretação na qual, por um lado, a idéia resumida na expressão “bandidos de roupeta”, que tratava os bispos como sujeitos corruptos e perigosos ativistas políticos contrários aos interesses do Brasil e distantes dos verdadeiros princípios cristãos, aparece como elemento que reforçava, e criava, o argumento de que a separação entre Estado e igreja era fundamental. De outra, como parte de um debate sobre reformas modernizadoras da sociedade, as imagens são um testemunho de que, para Agostini, a lei de 28 de setembro era um instrumento frágil e incompleto. Se interpretamos a lei como um passo no sentido de emancipar, ao longo das próximas décadas, os escravos, de resolver a questão servil a partir da intervenção do Estado na relação entre senhores e escravos, e em um sentido mais amplo com a intervenção mais direta do Estado nas relações sociais no intuito de chegar à soberania popular, conforme vem anunciado na carta programa de O Mosquito, então libertar o Estado seria um passo fundamental. Sem tal reforma, a lei de 28 de setembro não lograria sucesso, e o país continuaria atrasado. Esse parece ser o recado de Saldanha Marinho; recado transformado em imagem pelo lápis afiado de Angelo Agostini.

- 6 -

QUESTÃO DE HISTORIADOR

“Não estão placitadas, não podem ser executadas”, foi a resposta do ministro do império ao requerimento que lhe dirigiu Saldanha Marinho no dia 05 de janeiro de 1880. A solicitação do deputado versava sobre as bulas que condenavam, *ex-informata conscientia*, a maçonaria. Apesar do “despacho satisfatório”, as ditas bulas continuavam sendo executadas, sem que houvesse da parte do governo imperial nenhuma represália àquele ato criminoso da igreja. As bulas não placitadas remontavam à breve *Quamquam Dolores*, datada de 29 de maio de 1873, quando a questão religiosa chegava aos seus momentos mais tensos. Após a polêmica missão Penedo, o julgamento e condenação dos bispos insurgentes, que nada disseram em sua defesa por não reconhecerem a legitimidade de um tribunal civil⁷¹, e o perdão concedido pelo Imperador em 1875, a

⁷¹ O primeiro julgamento foi do Bispo de Pernambuco, Dom Vital. Aconteceu entre 18 e 21 de fevereiro de 1874, no Supremo Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. Zacarias de Góes e Vasconcelos e Candido Mendes foram seus advogados. Dom Vital foi condenado ao grau médio do crime previsto no artigo 95 do código criminal do império, ou seja, a quatro anos de prisão com trabalhos forçados. O imperador comutou a pena a apenas 4 anos de prisão, sem trabalhos forçados. O julgamento de D. Antonio Macedo da Costa aconteceu entre os dias 27 de junho e 01 de julho. Ferreira Vieira uniu-se aos defensores do colega de Pernambuco. Foi condenado pelo mesmo motivo, à mesma pena, com o mesmo abrandamento do imperador.

igreja continuava, ao arrepio da lei, e com a anuência do governo imperial, perseguindo a maçonaria, segundo a denúncia do deputado Saldanha Marinho. Ele lançava um alerta para a gravidade de tal fato, atestando que a prisão de Dom Vital e Dom Antonio Macedo da Costa não alterara a forma promíscua como aconteciam as relações entre igreja e Estado no Brasil.

Ao fazer um balanço dos acontecimentos que tiveram seu ápice no ano de 1873, o alentado discurso de Marinho daquela tarde de 16 de julho era bem mais do que uma denúncia dos atos da igreja contra os maçons. Tratava de outros problemas pertinentes a matéria religiosa, com ênfase especial ao debate sobre a permissão para entrada de jesuítas no Brasil, quando eram expulsos de países europeus. Fiel ao seu estilo, recorria à história como argumento de verdade, de tal maneira que o debate, segundo a expressão de um deputado, era “questão de historiador”. Ruy Barbosa, Joaquim Nabuco e Jerônimo Sodré trocam apartes sobre a historiografia da igreja católica e da Companhia de Jesus. Lembraram o trabalho de Ranke, questionaram aqueles que leram a “história preparada pelos jesuítas”, enquanto Saldanha Marinho dizia que seu relato se fundava no que “dizem os historiadores imparciais.” Polêmico, pontuado por inúmeros apartes, provocando a manifestação da platéia que lotava as galerias, o que interrompeu o orador em alguns momentos⁷², as preocupações do deputado tinha sentido político bastante preciso:

“O cidadão brasileiro que tem pela Constituição política do Império liberdade de pensar; o cidadão brasileiro que, adotando a Igreja romana, como a Constituição a adotou, continua na sua antiga crença, tem sem dúvida direito também a que os padres dessa Igreja não o repilam.

O Sr. Correia Rabello: - Apoiado; muito bem

O Sr. Saldanha Marinho: - Repelir neste caso, é ofender graves direitos civis; e se os poderes do Estado continuam a consentir, ainda que tacitamente, que os bispos usem da faculdade que eles se arrogam de proibir arbitrariamente que um grande número de habitantes do Império seja testemunha de batizados; que se casem segundo o ritual romano, e até que seus cadáveres sejam sepultados nos cemitérios que temos, incorrem em gravíssima responsabilidade, e se tornam já não somente cúmplices, mas réus de traição. Direitos consagrados na Constituição ficam de impossível exercício.”⁷³

⁷² Pelo regimento da casa, era proibida a manifestação das galerias.

⁷³ Interpelação do deputado Saldanha Marinho no dia 16 de julho de 1880. *Anais do Parlamento Brasileiro – câmara dos deputados terceiro ano da décima sétima legislatura - tomo III*. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1880, pág. 319.

Dos nove pontos da interpelação, todos abordavam aspectos relativos às liberdades civis, sistematicamente violadas pela igreja, segundo Saldanha Marinho. Mais graves do que os atos considerados arbitrários e ilegais dos padres da igreja, era a atitude do Estado, colocado no banco dos réus pelo deputado. Os direitos civis consagrados pela constituição eram sistematicamente desrespeitados no Brasil, sendo que a própria liberdade de ser católico era reprimida pelos ultramontanos. O que estava em questão era o problema da cidadania, tema que em 1880 ocupava lugar de destaque no cenário político do país.

Naquela altura, o debate sobre a emancipação ganhava nova feição. A lei de 28 de setembro, para alguns, era considerada imperfeita, insuficiente, especialmente no que dizia respeito ao fundo de emancipação, que se revelara um completo fracasso. O debate sobre o fim do elemento servil, por longo período, foi definido pela lógica emancipacionista, segundo a qual, estancando a fonte que alimentava a escravidão – o tráfico africano e o nascimento de novos escravos –, ela acabaria naturalmente. Era apresentada como uma solução de longo prazo que não violaria o direito de propriedade dos senhores enquanto daria tempo ao país para se preparar para o fim da escravidão⁷⁴. Essa fórmula era repensada após a avaliação do insucesso da lei de 28 de setembro, sendo substituída por uma lógica mais definitiva: o abolicionismo. Tal movimento se dava concomitantemente ao debate travado por Saldanha Marinho a respeito dos direitos e liberdades civis.

Angelo Agostini, que encerrou sua atividade em O Mosquito no final de 1875, e deu início no dia primeiro de janeiro de 1876 ao seu mais conhecido projeto editorial, a Revista Ilustrada, participou, com seus desenhos, desse processo. A questão religiosa, volta e meia, era por ele lembrada, sempre associada ao debate sobre cidadania. Sendo esse o sentido fundamental da centralidade dos desenhos de Agostini sobre a questão dos bispos, a sobrevivência do assunto como uma das pautas centrais do seu trabalho, relacionada sempre à questão da liberdade, em vários dos sentidos que a palavra assumia, ajudam a entender que o desfecho da questão religiosa significou, para Saldanha Marinho e Agostini, uma flagrante derrota política. É essa avaliação que organiza boa parte do sentido político das estampas do nosso poeta do lápis depois que ele deixou a redação de O Mosquito. E é, da mesma maneira, esse sentido, e os temas a ele associados, que irão organizar o significado político das sátiras ilustradas que produzirá enquanto perdurar a escravidão e sobreviver a monarquia.

⁷⁴ Trata-se de uma avaliação do movimento abolicionista que, por aqueles anos, começa a se organizar. A esse respeito ver Joaquim Nabuco. O Abolicionismo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

ESGRAVIDÃO OU MORTE

Uma lição que pode ser aprendida com a leitura sistemática dos jornais de caricatura da segunda metade do século XIX é que a política ocupava lugar destacado na vida dos seus muitos leitores. Tal centralidade era bastante evidente na Corte e aparece de forma particularmente forte na Revista Ilustrada ao longo dos 13 anos em que Angelo Agostini a dirigiu e desenhou. Ler o mais importante semanário de sua carreira, e um dos principais jornais que circularam no Rio de Janeiro imperial, nos ensina ainda que os habitantes da cidade respiravam política de formas diversas. Acompanhavam de perto o que acontecia no parlamento, sendo muitos contumazes frequentadores das galerias da câmara e do senado, estavam bem informados a respeito das oscilações dos gabinetes e dos atos dos ministros, prestavam continuada atenção em cada ordem do Imperador, eram ávidos leitores dos diários que circulavam na cidade além de estarem atentos para o movimento das ruas. Isso fazia com que, de maneira geral, o calendário político organizasse a pauta da Revista. Ao mesmo tempo ela, sempre com seu peculiar bom humor, abordava com base nesta pauta as questões sociais que a cidade enfrentava, como o crônico problema da falta de água, as recorrentes epidemias de febre amarela, e os debates a ela associados, e a eterna polêmica dos bondes¹. É por isso que percorrer os números da Revista é um desafio constante para qualquer pesquisador que se aventure a navegar por águas tão movimentadas e desconhecidas. Para poder enxergar algum significado em suas páginas, perceber intenções e mesmo dar uma ou outra risada, precisa ter notícia, senão de toda, ao menos de boa parte das referências do público ao qual os textos e desenhos eram destinados.

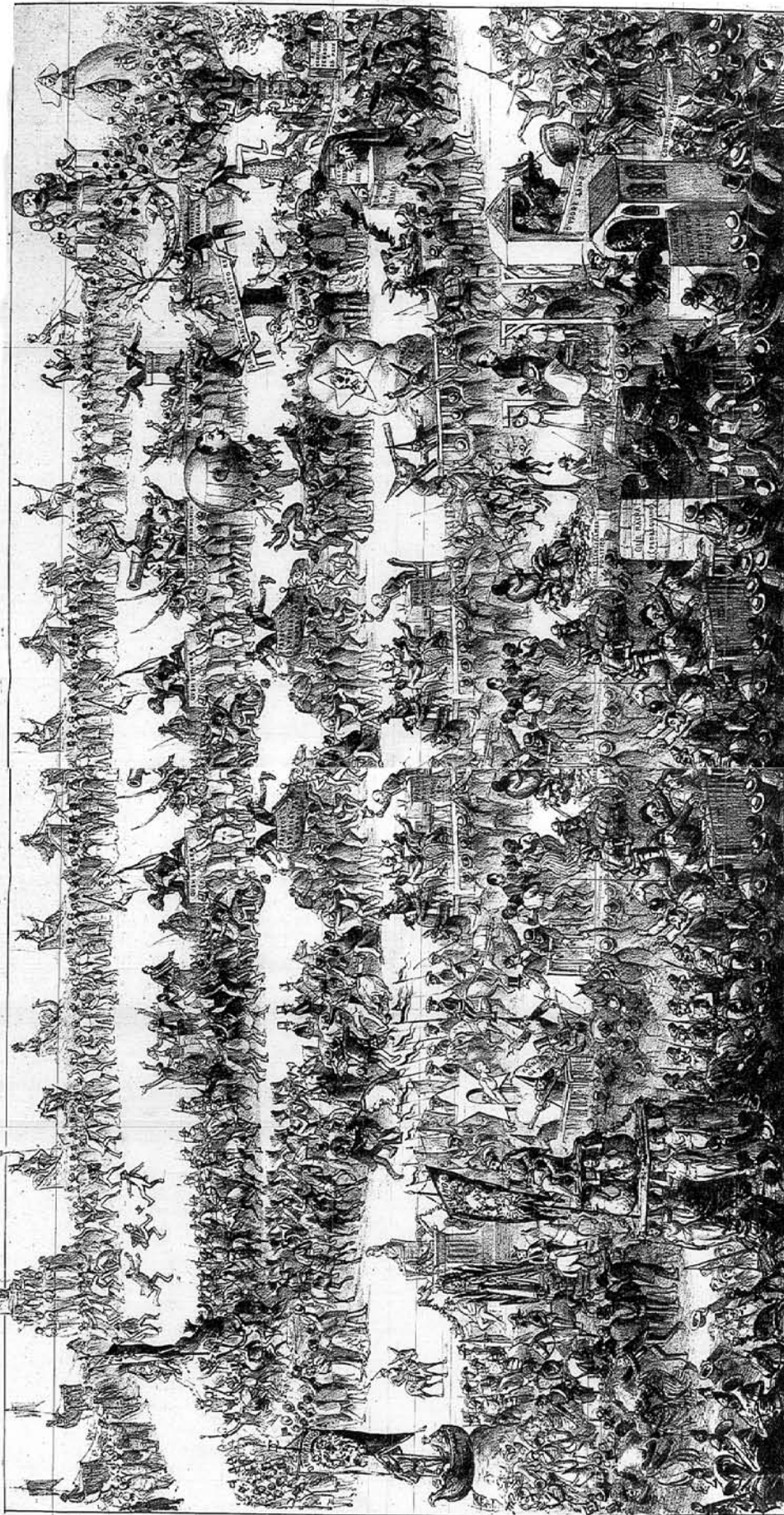
Sendo a importância da política e as diversas formas como era vivenciada na Corte uma lição para os leitores posteriores da Revista Ilustrada, passa a ser também uma premissa para sua correta compreensão. A avassaladora supremacia de temas associados sobretudo ao parlamento, ao poder executivo e ao Imperador, explica-se a partir dessa constatação. Era um pressuposto, ou a matéria prima sobre a qual Agostini e outros autores de jornais de caricatura trabalhavam. E esta escolha dos temas, bem como o tratamento dispensado a eles, era determinado em grande medida pelo interesse na política e o nível do conhecimento que os leitores tinham destes assuntos.

¹ A esse respeito ver Elisabeth Von Der Weid. A trajetória do bonde no Rio de Janeiro dentro da perspectiva empresarial. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

Seus textos, desenhos e pilhérias constituem assim um testemunho do modo como a política organizava a vida dos seus leitores. E é ainda uma brecha para estudar a atuação do nosso “poeta do lápis” no período em que esteve à frente da Revista Ilustrada. Uma infinidade de questões emergem de tal perspectiva. Para além da simples constatação, é preciso investigar a relação da “Revista” com a política, aqui tomada no “sentido lato”. Sua relação com estes temas devia-se ao interesse dos leitores, ou o semanário foi criado com intenções diretamente políticas? Agostini pretendia intervir no debate público com seu hebdomadário, ou somente organizava seu conteúdo com base no interesse dos leitores?

O carnaval, tema obrigatório a cada novo ano e sempre merecedor de grande destaque, ajuda a começar a encaminhar algumas respostas:

Carnaval de 1881 Carnaval de 1881



Quadro comemorativo oferecido as Sociedades carnavalescas. Jovens do Diabo, Demodocus, Jovens do Diabo, Democráticos e Femininos.

Este foi um desenho especial, bastante anunciado nos números que antecederam sua publicação. A Revista criou uma expectativa em torno dele, renunciando uma novidade. Foi apresentado como uma homenagem às grandes sociedades carnavalescas: Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo. Naquele ano, mais uma postura municipal proibindo o entrudo foi baixada, o que foi abordado com destaque na revista de Agostini. Alguns desenhos e textos trataram do problema. Em um deles, o carnaval e o entrudo travam luta de espada. Vencida pelo primeiro, significava uma vitória da civilização: o carnaval europeizado dos “préstitos venezianos” venceria o odioso entrudo. A condenação das “molhaçadas” ajuda a explicar a imagem acima. Considerada uma forma não civilizada da festa, deveria ser reprimida e extinta. O carnaval elegante, que tratava de temas políticos, este merecia atenção e devia ser enaltecido². É isto que pode ser visto na imagem, apresentada como um “quadro comemorativo oferecido às grandes sociedades carnavalescas”, com a intenção de exaltar, e por que não retratar, essa maneira de festejar os dias dedicados a Momo. O que vemos é uma sucessão dos desfiles, ou ao menos de parte significativa deles, que unidos formam uma grande linha sinuosa. O limite de cada grande sociedade é marcado pelo seu estandarte. O desenho reproduz as partes dos desfiles, na ordem em que saíram às ruas, seguindo rigorosamente a seqüência que aparece na descrição das grandes folhas. Procura também mostrar outras manifestações da festa, como o entrudo, os Zé Pereiras, Diabos e a brincadeira de derrubar a cartola. Mas são as grandes sociedades que dominam a cena, apresentadas com desfiles bem organizados, numa sugestão nada disfarçada de que o carnaval elegante derrotara as formas consideradas bárbaras de festejar os dias consagrados ao deus Momo.

A novidade tão reiteradamente anunciada pela Revista estava na perspectiva a partir do qual a cena é montada. O ponto de vista é deslocado. Deixa de mostrar o carnaval de perto, que privilegiava detalhes da festa, para apresentar uma cena aberta, ou ampliada, definindo assim um ângulo de visão que unia o desfile das três grandes sociedades. Essa visão define uma seqüência indiferenciada do desfile, com a intenção de comemorar a vitória de um tipo de festejo carnavalesco. Ao fazê-lo, apaga toda e

2 Um dos principais focos do debate na imprensa sobre o carnaval naquele momento estava relacionado ao entrudo. Em dicionários antigos, carnaval é definido como “o tempo do entrudo” e este, por seu turno, são “os três dias imediatamente precedentes à Quaresma; nos quais é uso entre nós divertir-se o povo com se molhar, empoar, fazer peças e outras brincadeiras, e banquetear-se: daqui *ter entrudo com alguém*; i.é, divertir-se com ele”. Carnaval e entrudo eram, portanto, sinônimos. Naquele momento havia um esforço de separar essa necessária, e odiosa, unidade semântica. O sentido desse esforço no jornal de Angelo Agostini e também em parte considerável da imprensa da Corte pode ser observada na passagem: “É geral a animação. Entretanto, para que esfrie o entusiasmo que se nota por toda a parte, para que à alegria substitua a tristeza e quiçá verdadeiros dissabores, basta que a população da corte insista no propósito em que parece estar, de fazer do carnaval o entrudo, retrogradando por esse modo muitos anos de civilização e desmentindo os hábitos e foros de pacífica e ordeira de que goza. Está provado que é o entrudo um brinquedo pernicioso, uma prática bárbara, própria de quem não tem meios de divertir-se a não ser fazendo mal a si mesmo e ao próximo.” “O Entrudo e o carnaval” *Gazeta de Notícias*, 27/Fev/1881, pág. 02. As definições de carnaval e entrudo citadas estão em Antônio de Moraes Silva. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Edição fac-similar da segunda edição de 1813, Rio de Janeiro: Oficinas S. A Lith-Typografia Fluminense, 1922, págs. 348 e 718.

qualquer diferença entre as grandes sociedades, criando uma espécie de uníssono político para Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo³. Aquele era, portanto, mais do que um recurso de estilo para fazer caber em um só desenho os três desfiles. Criava a idéia de uma marcha civilizatória. Unidas por idéias e ideais civilizadores, de progresso e mudanças sociais, não somente deveriam ser enaltecidas pela Revista, mas serviam de motivo para desenvolver seu próprio programa, apresentar e demonstrar suas convicções.

Agostini, com esse procedimento, junta em uma só cena cuidadosamente montada as principais diretrizes da folha: “Nas páginas deste jornal, completamente neutro por sua natureza, e sinceramente imparcial, por sua independência, seria abuso fazer política”⁴. Esse sentido, carregado de um escorregadio conceito de “fazer política”, está plenamente realizado na imagem do carnaval de 1881. No contexto do debate sobre o entrudo e o carnaval, cria uma cena com aparência de objetividade, como se fosse um retrato fiel dos acontecimentos, destituído de opinião, de “política”. Essas características, que serão melhor apresentadas e analisadas mais adiante, ajudam a entender o princípio que organiza a cena montada ao mesmo tempo em que aguça a curiosidade a propósito da importância associada a ela. Por isso algumas questões ficam no ar: por que exatamente naquele ano de 1881 houve tal mudança na forma de representar o carnaval? O que havia naquele desfile de tão especial para motivar, ou inspirar, tal novidade? Qual foi, para Agostini, a importância do carnaval de 1881?

Um primeiro ponto já foi abordado: Agostini parecia acreditar que o entrudo e outras formas semelhantes de brincar o carnaval estavam com seus dias contados. Mais do que uma simples preocupação com o modo de brincar o carnaval, a questão tinha significados mais sérios: era uma vitória da civilização, um passo importante dado no sentido de mudar certas tradições vistas como perigosas por sujeitos como Agostini. Alterar esses hábitos, era dar mais um passo na direção de uma sociedade livre e civilizada. O desfile das grandes sociedades percorria as principais ruas do centro do município neutro. Entre os foliões, nos grupos de cada sociedade, vinham os chamados carros de idéias, que abordavam temas, problemas e questões políticas do ano anterior. Para Agostini (e também para os membros das grandes sociedades), o carnaval, festa muito popular, no sentido de atrair grande número de pessoas, deveria ser mais um momento de politizar a sociedade, de civilizá-la⁵. O interesse que

3 As grandes sociedades carnavalescas, ao contrário do que sugere o desenho de Agostini, tinham grandes diferenças entre si. Em nome delas, e também da liderança no carnaval da Corte, entravam sempre em conflito. Ver a esse respeito Maria Clementina Pereira Cunha. Ecos da Folia – uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

4 Revista Ilustrada, no. 190, 09/jan/1880, pág. 02.

5 Sobre a relação entre literatos e o carnaval no Rio de Janeiro do final do século XIX ver Leonardo Affonso de Miranda Pereira. O Carnaval das

despertava, associado ao humor e à diversão deveriam ser explorados no processo de transformação da sociedade brasileira. Qualquer relação com a imprensa ilustrada, não parece ser mera coincidência. Observando com cuidado os carros de idéias daquele ano, podemos completar nossa resposta: tratam da emergência do movimento abolicionista em carros como o chamado “viagem política – um balão”, onde Joaquim Nabuco, na forma de um balão, começa a alçar vôo; também fazem uma crítica à escravidão formulada a partir da figura do próprio monarca, em um carro denominado “Mancha de Júpiter”; o carro “Artigo Oitavo” trata da reforma eleitoral, mais exatamente de um dos mais polêmicos artigos da nova lei⁶, e o “Vomitório à França” comenta a lei Ferrez, que expulsou os Jesuítas daquele país⁷. Críticas a Martinho de Campos, o principal opositor das propostas abolicionistas de Joaquim Nabuco aparecem em mais de um carro. Em suma, o desfile daquele ano tematizava acontecimentos que apontavam para mudanças políticas e sociais importantes. Fazem do ano de 1880 uma espécie de marco para o carnaval e para a nação. De certo modo, Agostini faz um paralelo entre as mudanças que acreditava estarem em processo na festa com as que aconteciam na sociedade. Na visão da “Revista”, as grandes sociedades compartilhavam essa avaliação utilizando seus desfiles para expressar e reforçar o significado dos acontecimentos do ano anterior. Daí a mudança na forma de desenhar o carnaval, daí a homenagem ao desfile daquele 1881.

O destaque que o semanário de Agostini deu ao carnaval de então refletia de modo direto a relevância, e o significado, que os temas abordados pelas grandes sociedades tiveram nas páginas da Revista Ilustrada durante o ano anterior. Refletia sobretudo a importância dos acontecimentos do ano de 1880 segundo a percepção de Agostini. Uma série de acontecimentos mobilizaram a cidade, acompanhados com crescente interesse pela Revista Ilustrada. Desde seu início, os acontecimentos que marcaram aqueles 365 dias trataram de direitos civis, liberdade, relação entre o povo e o Estado, reivindicações sociais, enfim, o cerne dos episódicos tinha em comum a questão da cidadania. Neste capítulo vou analisar os eventos que tiveram mais destaque ao longo do 1880, que fizeram dele um marco na história do Brasil do período segundo Angelo Agostini. No centro desses acontecimentos, as questões relativas à definição de

Letras – literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

6 No projeto inicial da nova lei eleitoral apresentado à câmara de deputados o artigo 8º. definia que todos os eleitores fossem também elegíveis.

7 Ao longo de sua carreira, Agostini demonstrou reiterada preocupação com o que era denominado de jesuitismo. Sempre que teve oportunidade, e não foram poucas as oportunidades, combateu os jesuítas, por entender serem corruptores dos países em que se instalou. A lei Ferrez tinha uma importância particular para ele, devia ser enaltecida como um ato de civilização importante. Este detalhe da estampa reflete um debate sobre a postura do governo brasileiro. Era questionado se seria permitida a entrada de jesuítas no Brasil, tema que ganhou destaque no parlamento com a interpelação de Saldanha Marinho de julho de 1880, analisada no final do capítulo 3 desta tese. O segundo ponto do discurso de Marinho, dividido em 9 partes, foi inteiramente dedicado a este assunto.

direitos dos cidadãos organizava a pauta da cobertura da Revista. Além da emergência do movimento abolicionista, o debate parlamentar sobre a reforma eleitoral, que finalmente seria aprovada e entraria em vigor em 1881, e a revolta do vintém, evento que abriu aquele ano, serão analisados a partir do ponto de vista da Revista Ilustrada⁸. No caso, é possível dizer que são a expressão das idéias de Angelo Agostini, uma vez que pela primeira vez em sua carreira podemos falar em autoria, no sentido de entender os desenhos e mesmo a orientação da revista como expressão plena das idéias do nosso artista italiano.

Portanto, o exercício que será desenvolvido está centrado em apenas um ano da Revista Ilustrada, ainda que os demais não estejam completamente ausentes da análise. O foco está na relação entre a problemática envolvendo a definição do que pode ser denominado de cidadania política e social, central para entender a década de 1880, com o debate em torno das transformações centradas na questão da escravidão e os acontecimentos que movimentaram o início da década da abolição. Quero mostrar como estes debates organizavam a pauta da Revista ao mesmo tempo em que era a expressão da maneira como Angelo Agostini entendia e interagia com o contexto que lhe servia de motivo para os desenhos. Através deles, nosso personagem criava uma expectativa em torno da iminência do fim da escravidão e trabalhava com uma pauta de problemas que seriam enfrentados após a consolidação da “libertação da pátria”. Percorrendo apenas as páginas da Revista Ilustrada, um leitor do século XXI fica plenamente convencido de que o fim da escravidão era questão de dias. Essa crença era construída nas imagens de Agostini e nos discursos de alguns abolicionistas. Nela, encaminhava respostas a um problema espinhoso: o que fazer com a grande massa de libertos? O problema era saber se um mundo sem escravidão significava aceitar como iguais uma massa de homens e mulheres supostamente despreparados para o exercício da cidadania, dado que contaminados pela experiência da escravidão. O nó era conseguir convencer o parlamento de que abolição não era sinônimo de anarquia e que, mais do que uma questão de justiça, era uma solução para o país.

“A escravidão é como um desses venenos que se infiltram pelo perfume: ela se infiltra pelo egoísmo”⁹, afirmou Joaquim Nabuco em ensaio que escreveu em 1870, quando era aluno do quinto ano do curso de direito. Argumentando que o escravo e o senhor estavam envenenados pela instituição da escravidão, anunciava o problema a ser enfrentado para libertar os negros, que preocupava Agostini durante a década

8 A revolta do vintém não aparece no desenho do carnaval de 1881. Por ter acontecido no início de 1880, e a taxa dos transportes ter sido um tema intensamente debatido antes e depois dos conflitos, integrou os desfiles de 1880, com grande destaque.

9 Joaquim Nabuco. “O Crime” in: Escravidão. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988, Pág. 41.

seguinte. A crença, na década de 1880, de que a escravidão estava com os dias contados, aliada ao número cada dia maior de libertos no país era questão das mais delicadas. Caracterizar a escravidão como um “crime” tinha o sentido de denunciar a desumanidade da instituição. Na década de 1870, portanto, era uma maneira de marcar posição frente a um tema cuja solução iria ser necessariamente de longo prazo. Em 1880, o destino dos “novos cidadãos” precisava ser tematizado de maneira mais direta, se constituindo em um dos principais problemas a serem equacionados pelos abolicionistas. Uma das maneiras de tratar politicamente da questão estava na construção de uma imagem do escravo como um sujeito despreparado para se tornar um cidadão. Isso era formulado por homens como Joaquim Nabuco¹⁰ e Angelo Agostini como uma dificuldade a ser enfrentada, dificuldade que poderia ser superada com a abolição. A imagem do escravo passivo, benevolente mas potencialmente perigoso, era parte de um argumento político para legitimar e viabilizar propostas abolicionistas, como será melhor trabalhado mais adiante. A liberdade dos escravos, e a liberdade da nação eram princípios fervorosamente defendidos, mas com dificuldades práticas evidentes. São estas as questões que davam sentido à atuação de Agostini em 1880, sendo este o problema a ser analisado neste capítulo. A política, centro nervoso da Revista Ilustrada, é desse modo o foco principal deste capítulo. No entanto, para aprender a lição que a leitura da Revista Ilustrada pode nos passar a respeito da relação entre os leitores e Angelo Agostini é necessário repor nosso velho dilema: qual o papel da Revista Ilustrada neste debate? Mais do que expressão das idéias de Agostini, o que o conteúdo de sua revista significava? Ir além da simples constatação ajuda a problematizar o personagem, seu periódico e os temas em pauta. Por isso é preciso entender o significado de tal centralidade na Revista, as formas como ela participava do debate público e os sentidos que eram dados aos problemas que despertavam maior interesse do seu autor durante o período em que dirigiu e ilustrou seu mais conhecido e importante projeto. É este o principal esforço e a intenção deste capítulo.

10 Referência fundamental para entender as idéias de Joaquim Nabuco é a tese de Livre Docência da professora Izabel Andrade Marson O império da “conciliação”: política e método em Joaquim Nabuco – a tessitura da revolução e da escravidão, defendido na Unicamp em 1999. A autora busca entender historicamente algumas obras de Nabuco a partir do sentido que dava a Revolução e Escravidão, dístico que lhe serve de guia para análise dos escritos do artista historiador Joaquim Nabuco.

* * *

“COLEÇÕES
DA
REVISTA ILLUSTRADA

Aos nossos assinantes que desejarem possuir a coleção da Revista Illustrada, 12 volumes, contendo a história dos principais acontecimentos do Brasil, participamos que a poderão obter em condições vantajosas”¹¹

Além de anunciar uma condição especial para os leitores interessados em adquirir os doze volumes do semanário, cada qual correspondendo a um ano do jornal, a Revista Illustrada ressaltava novamente sua “saúde”. Incontáveis vezes o mais conhecido periódico de Angelo Agostini reafirmou seu vigor, numa espécie de resposta a possíveis boatos a respeito da sua extinção. Possíveis boatos relacionados a um reclame que a Revista fazia de si mesma: a sua independência. A metáfora médica que utilizou tantas vezes era mais uma das formas para atestar uma diferença, com a qual os leitores naquele ano de 1887 já deviam estar bastante familiarizados. Sem contar com auxílio de ninguém nem publicar em suas páginas nenhum tipo de anúncio definia, e reiterava a cada instante, um perfil de autonomia que seria único entre os jornais de caricatura da Corte. Não devendo nada a ninguém, e conseguindo se manter sempre muito bem disposta, podia tratar do que bem entendesse e, o que era o mais importante, da maneira que lhe parecesse a melhor. Esta imagem foi criada e muito cultivada por Agostini, sendo reafirmada pelos comentadores desta sua folha¹². O anúncio citado acima é mais um desses momentos de consolidação de tal imagem, no qual ressalta serem seus volumes capítulos da história recente do país, narrada de forma verdadeira, mas apimentada por aquilo que era sua principal característica: o humor associado à imagem.

A história da Revista Illustrada começou no dia 01 de janeiro de 1876. A primeira capa trazia os principais elementos do perfil que pretendia consolidar com seu mais novo projeto:

11 Revista Illustrada, no. 464, 03/set/1887.

12 Um bom exemplo está em Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Revista Illustrada – síntese de uma época. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1988.

Rio de Janeiro 1º de Janeiro de 1876

Anno 1 Nº 1

REVISTA ILLUSTRADA

publicada por **ANGELO AGOSTINI**

ASSIGNA-SE

Na Rua do Ouvidor Nº 65 na livraria do Sr. CARNIER
e na Rua da Assembleia 44. Officina Lithographica a vapor
da **REVISTA ILLUSTRADA**

As correspondências e reclamações deverão ser dirigidas
á Rua da Assembleia Nº 44

CÔRTE

Anno	16 \$ 000
Semestre	9 \$ 000
Trimestre	5 \$ 000

PROVINCIAS

Anno	20 \$ 000
Semestre	11 \$ 000
Avulso	500 Reis

Apparece a Revista Illustrada e mais um, não importa o campo e vasto

No cartaz onde estão os jovens “repórteres” o nome de Agostini aparece com quase o mesmo destaque do título do jornal, definindo de cara uma autoria para o semanário. Também informa ser uma folha publicada aos sábados. E vai além quando apresenta os preços das assinaturas e os endereços onde elas poderiam ser feitas: um deles era na “oficina litográfica a vapor da REVISTA ILLUSTRADA”. Não é um detalhe desimportante. Diria ser este um dos principais diferenciais que a Revista apresentava a seu público. Ter sua própria oficina significava autonomia, uma vez que era uma forma de conseguir sustentar financeiramente o hebdomadário. Por isso no desenho os “repórteres” causam medo a políticos e clérigos, sob o olhar risonho do público, formado em sua maioria por homens brancos com cartolas, enquanto no canto inferior esquerdo uma única e solitária negra se diverte com o que vê.

A cena é montada de modo bastante curioso. No centro, pende uma garrafa na qual estão amarrados os dois principais instrumentos de trabalho da revista: o lápis litográfico e a pena. Acompanha a conhecida legenda latina “*Ridendo castigat Mores*”¹³, amplamente utilizada por jornais de caricatura do período, sendo uma espécie de marca identitária comum, além de afirmação de princípios. Também uma palmatória faz parte do conjunto, numa sugestão jocosa de uma das funções morais que o semanário se atribuía: castigar aqueles que se comportassem mal. A pena que pendia do peculiar penduricalho está apontada para o Duque de Caxias, chefe conservador e presidente do conselho de ministros à época¹⁴, enquanto o lápis quase fura os olhos de um clérigo, apontando a igreja e poder executivo como sendo os alvos preferências da Revista. De fato, enquanto durou a Monarquia, foram estes os principais temas abordados. No alto, repórteres fazem troça com o parlamento usando trombetas, penas e lápis. A capa, desse modo, ressalta a autoria da “Revista”, apresenta sua forma e define seus alvos. Todos eles relacionados à política, que era sinônimo de parlamento e de poder executivo, seu elemento organizador.

A primeira página foi somente uma das apresentações. Seguindo a praxe de quem se definia como sendo “muito calejado nas lides semanais”, resumiu assim o programa no primeiro artigo de fundo:

*“O meu programa é dos mais simples e pode ser resumido nestas poucas palavras:
‘Falar a verdade, sempre a verdade, ainda que por isso me caia algum dente.’
Quem se zangar comigo, fique certo que perde seu latim.
Estão prevenidos?”*¹⁵

13 Esta expressão latina é atribuída ao dramaturgo francês Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), mais conhecido como Molière, considerado um dos grandes mestres da comédia satírica. Significa “rindo, castigo os costumes”.

14 Caxias presidiu o conselho de ministros de 25 de junho de 1875 até 05 de janeiro de 1878, quando voltaram ao poder os liberais, encerrando um período de domínio conservador iniciado em 16 de julho de 1868, com a queda do gabinete Zacarias de Góis e Vasconcelos. Assumiu a presidência o senador João Lins Vieira de Cansação de Sinimbu.

15 Revista Illustrada, no. 1, 01/jan/1876.

A identidade da Revista era definida por tal autonomia, que significava dizer a verdade, mesmo que as conseqüências não fossem as melhores para a própria revista. Com este recado, assumia com seus leitores um compromisso com um princípio que tinha um sentido bastante específico naquele contexto. Dizer sempre a verdade era necessariamente incomodar algumas, ou muitas pessoas, como antecipa o trecho citado. Era assim uma forma de assumir uma posição, de marcar um lugar a partir do qual irá defender suas idéias. Estas que, por sua vez, organizarão o modo como serão analisados os acontecimentos. A maneira como vai contar a história do Brasil, conforme ressaltou o anúncio dos volumes da Revista publicado 12 anos após seu início. Assim, o pressuposto era que “a verdade” correspondia ao seu peculiar ponto de vista e este tinha estreita relação com o conceito de história que do mesmo modo a definia. Ou, dito de outra forma, era afirmar sua independência; a Revista iria dizer o que pensava ser certo, sem defender partidos ou pessoas, mas princípios. Daí a importância da sua independência, o motivo de ter “a verdade” como programa e a razão de o produto de seu trabalho ser nada menos que a história pátria, contada em fascículos ilustrados e divertidos:

“O passado passou.

É com o presente e com o futuro que me quero haver, e só eles(...)”¹⁶

O tempo era um dos elementos definidores dos trabalhos do semanário. É uma questão particularmente delicada, e recorrentemente trabalhada na Revista. Ao afirmar que seu compromisso era apenas com o presente e com o porvir, definia um objetivo, afirmava um princípio de atuação. Não pretendia avaliar o passado, ao contrário do que faziam reiteradas vezes importantes interlocutores de Agostini como os deputados Saldanha Marinho e Joaquim Nabuco, para os quais o passado, a história era uma espécie de musa da verdade, legitimadora de boa parte das opiniões que defendiam no parlamento. Definia assim uma ética particular da imprensa ilustrada, sintetizada na expressão o “passado passou”. Sobre ele, sobre a história, não havia mais espaço para atuação, avaliação ou discussão. Seu compromisso com a verdade estava definido também por sua relação com o tempo:

“A questão religiosa, que era o maior bussilis da quadra, já deu seu cacho.

No Paraguai corre-nos tudo ao pintar da faneca... Argentina; aquilo é mesmo um mar de Rosas (com r grande).

Não nos falta dinheiro no Tesouro, nem reformas nas cabeças do estadistas, nem projetos de melhoramentos, nem melhoramentos de projetos, nem nada em suma.

A nossa felicidade é completa.”

16 Idem.

A passagem está organizada em torno da concepção de tempo da Revista. A questão religiosa, na sua avaliação o “maior *bussilis*”, o cerne da questão, o maior dos problemas no país, já estava resolvido, mesmo que a solução não tivesse sido a pretendida por Agostini. A guerra do Paraguai ainda incomodava, especialmente com relação aos seus resultados, e os problemas com a “faneca” Argentina¹⁷. Isso, na passagem, seria o passado, que como pode ser bem observado, de morto, não tinha nada. A pena ostensivamente apontada para um clérigo na capa deste primeiro número mostra a centralidade de problemas relativos à igreja para Agostini. E falar em termos políticos sobre a igreja no Brasil daquele tempo era também tratar dos episódios que ficaram conhecidos como “questão religiosa”. O presente e o porvir, descritos como um tom jocosamente alvissareiro, dos projetos e reformas em andamento, da boa situação do Tesouro, eram a expressão acabada da “nossa felicidade”. O país, por seu passado recente, e presente, estaria então no melhor dos mundos.

Acontece que a passagem é uma evidente ironia, que revelava as preocupações centrais do hebdomadário e os problemas a serem enfrentados. A questão religiosa, apesar de já acabada, continuava a ser uma grave questão. O tesouro andava ruim das pernas e a guerra do Paraguai ainda incomodava 5 anos após o fim dos conflitos. Esses temas, particularmente caros a Angelo Agostini, como foi apontado nos capítulos anteriores, de certo modo servem como um mapa dos pontos sobre os quais sua nova revista iria centrar atenção. Quando ela fala que “o passado passou”, quer somente dizer que não se trata de uma folha que vai falar desse passado. Vai tratar dos acontecimentos presentes com olhos no futuro. Mas o passado, ao menos o passado recente, estava vivo nas análises da Revista. Ele não seria tematizado, abordado pela folha, mas fazia parte das referências do jornal. É por isso que a afirmação de que “nossa felicidade é completa” era um grande chalaça e era por essa razão que cada ano era descrito como um ciclo que se fecha:

“Ano novo – O Tempo acaba de largar-me nesta imensa bola, a que chama Terra, onde tenho de ficar 365 dias. Poderá o Sr. informar-me do que se passa por aqui?”

Don Belt – Meu jovem senhor, eu também posso dizer que nasci hoje, portanto nada sei, ponho-me todavia às suas ordens para anotar e ilustrar todos os fatos.”¹⁸

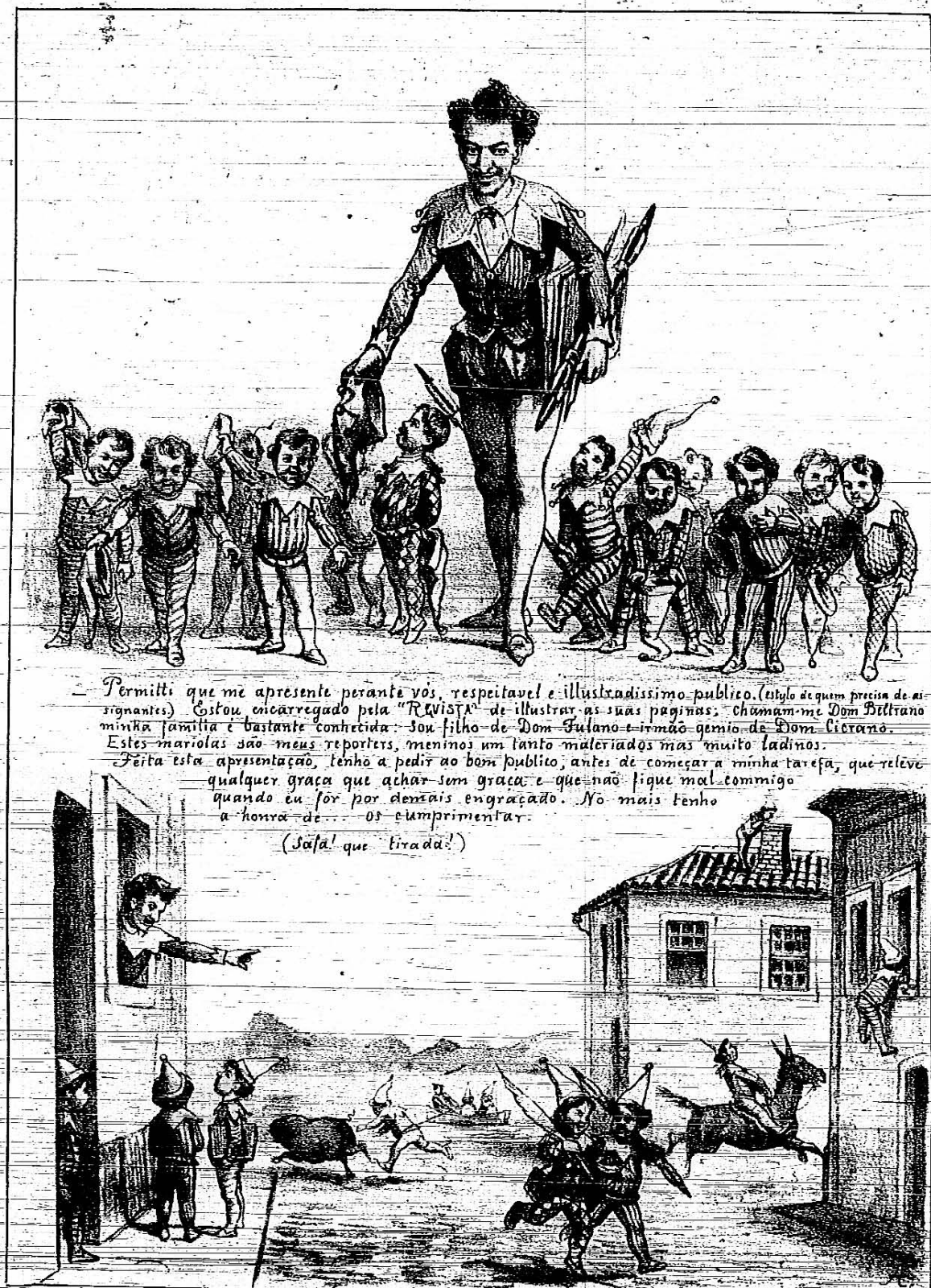
Como os demais jornais ilustrados em que Agostini trabalhou, este também estava organizado em torno de personagens-narradores. Neste caso, mais de um, ainda

¹⁷ Faneca, em seu sentido informal, e jocoso, significava “querida”, “mulher feia”, “amante”. A locução “ao pintar da faneca”, de origem portuguesa, significa “na melhor ocasião”, “na oportunidade certa”. Trata-se portanto de uma brincadeira, um trocadilho usado para tratar do problema que o Brasil enfrentava com a Argentina no pós guerra.

¹⁸ Revista Ilustrada, no. 1, 01/jan/1876.

que no início estivesse centralizado em Don Beltrano, que dialoga com o jovem ano de 1876, representado por uma pessoa que o Tempo, um velho e sábio homem de barbas longas e cabelos compridos, deixava jovem no primeiro dia no ano, e buscava já velho e cansado no seu final. Inaugurava-se uma praxe do semanário. Como falou no artigo de fundo, seu interesse estava no presente e no futuro; o Tempo, sempre implacável, levava embora o ano que passava, dando início a uma nova fase, renovada pela ingenuidade de uma criança que não carregava consigo os fatos pretéritos. Definir cada período de 365 dias como um ciclo fechado, era alimentar um sentido de mudança, de uma renovação na história a ser contada. Esta era uma idéia reposta ano após ano. Carregava consigo um sentido de iminência, uma espécie de previsão de descontinuidade expressa na premissa de que o tempo, cada ano, era um lugar de indeterminação, um campo aberto para renovação. A Revista expressa uma espécie de ideologia pela qual ela seria, desse modo, o local onde os fatos encontravam-se anotados e ilustrados, onde a renovação seria guardada.

Don Beltrano não fazia todo o trabalho:



Com roupas bastante semelhantes às que usava o personagem-narrador de O Mosquito, Don Beltrano apresenta a si e seus pequenos ajudantes. A eles cabia a responsabilidade de ir às ruas colher notícias, que seriam trabalhadas por Don Beltrano. O que define esta peculiar equipe é justamente a união entre um sujeito indeterminado, um fulano qualquer, um anônimo, com um grupo de pequenos buscadores de notícias, que apesar de serem “meninos um tanto malcriados”, característica fundamental para qualquer bom repórter moderno, eram “muito ladinos”. Assim, a esperteza e impertinência dos jovens repórteres da Revista aliada à visão neutra do seu desenhista formava o ponto de vista do semanário. Apresentava-se desse modo como uma verdadeira empresa jornalística. Bem mais do que seguir as linhas mestras do gênero de imprensa ao qual fazia parte, buscava ser um tipo ideal desse gênero, o que fica evidente pelo nome escolhido para a folha: Revista Ilustrada. Não pretendia ser mais um jornal de caricaturas, mas uma espécie de síntese de um tipo de jornalismo que há mais de uma década já conquistara o público. Este era o diferencial que apresentava e era esta a estratégia para fazer da folha um sucesso, que de fato foi plenamente alcançado.

Mas a fórmula inicial não logrou o mesmo sucesso que a folha. A figura anônima de Don Beltrano, que poderia representar qualquer pessoa, que portanto se aproximava dos leitores em sua indeterminação, logo daria lugar a uma figura muito bem determinada:

Anno 1 —

Rio de Janeiro, 12 de Fevereiro de 1876.

Nº 7

REVISTA ILLUSTRADA

CORTE

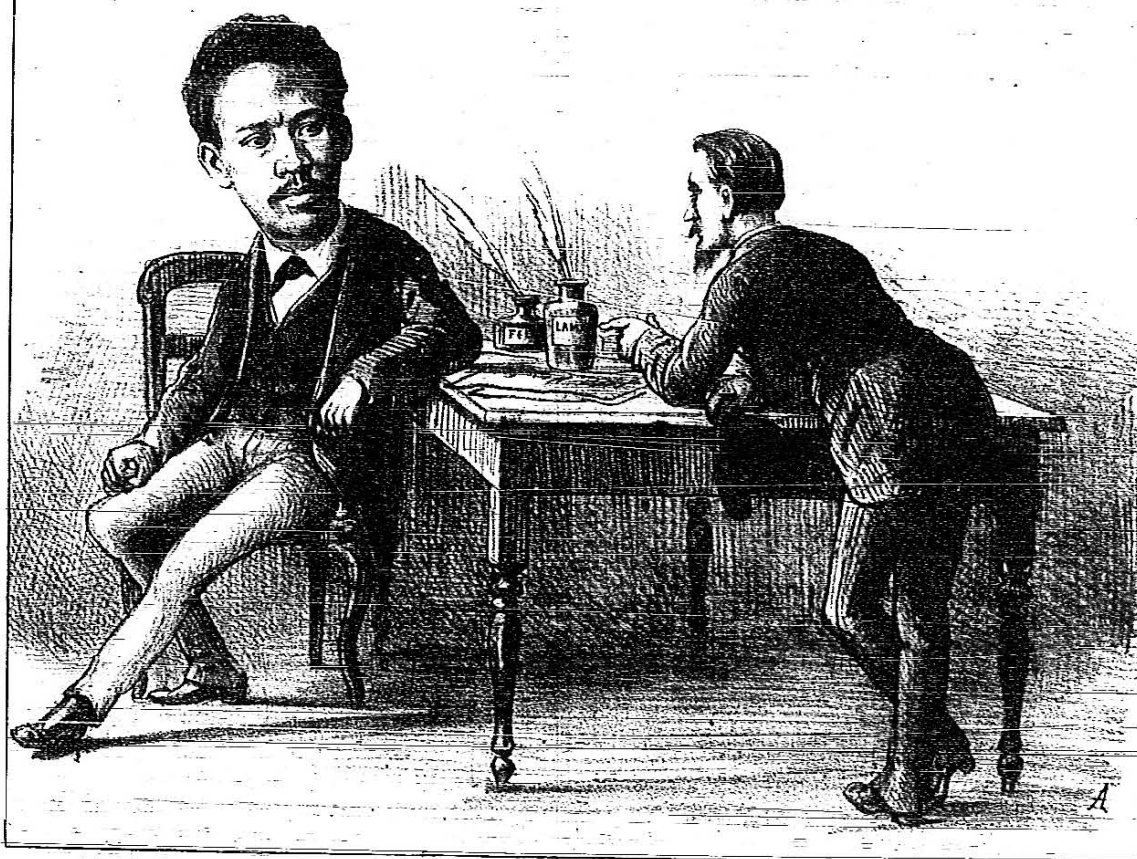
Anno 16 \$ 000
 Semestre 9 \$ 000
 Trimestre 5 \$ 000

PUBLICADA POR ANGELO ACOSTINI

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas
 à Rua da Assembleia, 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada.

PROVINCIAS

Anno 20 \$ 000
 Semestre 11 \$ 000
 Avulso \$ 500



Li hoje o teu folhetim e venho dar-te os meus agradecimentos. — Admira-me como os teus patões consenlem que empregues uma tinta tão ruim! — Julgastes então que ia te pintar de asno? Para que? Não te enearregaste tu mesmo de o fazer escrevendo tantas asneiras?! Enganas-te, sou mais generoso do que tu, pobre louco! Bem vi que ias espirrar com o meu tabaco, mas nunca pensei que espirrarias tantos disparates! No proximo sabbado conversaremos mais um pouco. Adensinho!

De um lado, está José Ferreira de Menezes, que escreve no Jornal do Commercio, do outro, debruçado na mesa, Angelo Agostini. A legenda é o que nosso artista do lápis fala a Menezes, que tem à sua frente dois tinteiros, um cheio de lama, o outro completo de fel. Teriam sido estas as “tintas” utilizadas para escrever as crônicas que deram motivo a este desenho. Mal surgia no cenário jornalístico, já era pivô de uma polêmica que tinha como alvo os caricaturistas estrangeiros:

“Pertencço eu à escola da máxima liberdade, e conseqüentemente da bem entendida autoridade; portanto não regateio da parte que me toca no coro da opinião pública a concessão de ilimitada liberdade aos jornais de pinturas, mas sempre direi às administrações dos mesmos que melhor poderiam empregar o talento do Sr. Borgomainero e a fantasia de verdadeiro poeta do Sr. Bordalo Pinheiro.

O Sr. Angelo Agostini é hoje dono da sua folha, ao que parece, e é entre todos os seus competidores quem está mais no caso de saber quanto são danosos os golpes no ar e as ferroadas excessivas.

Dos outros Srs. caricaturistas falarei depois com a mesma franqueza dos seus lápis, já se vê.

Os amigo dos Srs. Caricaturistas propalam por aí que esses excessos são do gosto do público e que fora desse sistema não podem fazer fortuna.

Respondo que não somos nós um povo de parvos e de míopes que possa ver e compreender somente o grosseiro e o repetido.”¹⁹

O que estava em questão para o folhetinista era o objetivo da nova folha de Angelo Agostini e, de uma maneira mais ampla, as intenções de jornais de caricatura. Para ele, no Brasil esse tipo de folha, em sua maioria ilustrada por estrangeiros, menosprezava o público com o único intuito de vender mais e alcançar assim maiores lucros. Na Europa, de onde vieram os Srs caricaturistas, não fariam nada semelhante. O foco do senhor folhetinista, como deixa claro, é o novo jornal de Angelo Agostini. É contra ele que escreve, por ser o único proprietário de jornal entre os nomes citados. É por isso que desenvolve o argumento da autoridade, do exercício da “máxima liberdade” relativo a Agostini. O fato de não serem donos das folhas onde publicavam seus desenhos diminuía, segundo o folhetinista, a responsabilidade do português Bordalo Pinheiro e do italiano Luigi Borgomainerio. Sua atenção estava voltada para a alardeada autonomia que a Revista não se cansava de mencionar. O argumento de que deveria haver limite na liberdade dos jornais de caricatura tinha um significado preciso na pena do folhetinista do Jornal do Commercio: a falta de compostura e de respeito a “nomes ilustres” do país, como o Duque de Caxias, que cita em outro momento da crônica, retirava a legitimidade daqueles jornais. Seria a questão mercantil a mola propulsora

19 Jornal do Commercio, 30/jan/1876, pág. 01

da folha de Agostini. Retira portanto qualquer intenção política, descrevendo a folha, e seu proprietário, como desrespeitando o povo brasileiro.

Curioso observar a imagem de povo e público com a qual trabalha. Sua indignação repousava no argumento de que havia pouco respeito com o país e seu povo. Que as folhas ilustradas, e a Revista Ilustrada em particular, fariam no Brasil coisas que não teriam coragem de fazer no velho mundo. Ao fazê-lo, fez questão de ressaltar que o público brasileiro, ao contrário do que eles caricaturistas suporiam, não era “parvo” e enxergava perfeitamente bem. No entanto, parece que o folhetinista não é capaz de sustentar seu próprio argumento por muito tempo. Afinal, se assim fosse, tais folhas não teriam público tão grande. Ou seja, o problema de Menezes estava no sucesso alcançado pelas folhas, que considerava nocivas ao país. Para ele, o povo não era capaz de discernir, de diferenciar o joio do trigo em questão de imprensa. Todos esses argumentos produziam, ou sintetizavam uma forma pela qual os jornais de pintura eram entendidos. Ao contrário da auto-imagem que construíam, havia pessoas na sociedade, no caso, correspondentes da imprensa, que julgavam serem folhas mercantis, ocupadas em explorar a miopia do público brasileiro. Jornais desenhados por espertalhões do velho mundo que faziam uso do baixo grau de civilidade do povo brasileiro para fazer fortuna.

Nas edições de 06 e 13 de fevereiro, Ferreira de Menezes continuou batendo na mesma tecla, voltando ao tema com o mesmo fervor. Agostini, o pivô da polêmica por reunir as características de desenhista estrangeiro e proprietário da sua revista, não ficou calado:

“O público é o principal juiz em matéria de imprensa. As folhas ilustradas são sustentadas por ele. Até agora, graças a este público, tenho podido, não fazer fortuna, como diz o ilustra folhetinista, mas sustentar certa reputação que adquiri com os meus trabalhos de desenho.”²⁰

Parte da resposta de Agostini está sustentada em um princípio semelhante ao do folhetinista do Jornal do Commercio para defender argumento oposto. O público é o grande juiz da imprensa, nisso ambos parecem concordar, por isso o sucesso das revistas ilustradas é um atestado de qualidade e da importância de tais folhas. Ambos valem-se do julgamento do público para defender suas hipóteses. E é com base nesse pressuposto Agostini que continua desenvolvendo sua defesa:

“Quanto a mim, estando no Brasil desde 1859, não tenho tido senão este público para julgar dos meus trabalhos, estou muito reconhecido pelo bom acolhimento que me tem sempre dispensado. Estou certo porém, que se eu

20 Revista Ilustrada, no. 6, 05/fev/1876, pág. 02.

seguisse o conselho do ilustre folhetinista e fosse para Paris, encontraria talvez a mesma aceitação. Não vejo porque razão o público de lá seja melhor do que o daqui. A caricatura não é uma arte que requeira conhecimentos especiais para poder ser compreendida e apreciada.

Do que diz, pois, o patriótico folhetinista, depreende-se que esta terra que atura desenhista que a Europa não suportaria é uma terra de cegos, e que nós naturalmente somos os reis.

Os seus compatriotas que lho agradeçam, eu, por minha parte, fico-lhe muito obrigado.”²¹

Agostini aproveita a brecha do argumento do colega do Jornal do Commercio. Se vale da questão do público para sua defesa, fazendo deste ponto um elemento a favor do tipo de trabalho que desenvolvia no Brasil havia tantos anos. A aceitação de folhas ilustradas, segundo Agostini, seria um fator de igualdade entre o Brasil e a França, uma vez não conseguir ver diferença entre os leitores dos dois países. Mas apresenta um claro limite para sua assertiva. A semelhança entre os leitores franceses e os brasileiros se referia apenas às caricaturas, um tipo de arte que não ofereceria muita dificuldade aos leitores. Assim, brinca com a discussão e faz uma ironia forte com seu ofensor. Ao fazê-lo, define a atividade que exercia e formula uma explicação para seu sucesso no Brasil: não eram os supostos exageros dos caricaturistas nem supostos baixos níveis dos leitores, mas a natureza da caricatura, uma arte de fácil compreensão, acessível e apreciável por tipos distintos de públicos. E completa seu raciocínio pouco abaixo:

Admiro-me muito que fale de excessos em caricaturas, quando é sabido que esse gênero de jornais tem em toda a parte do mundo mais liberdade do que os outros para exprimir o seu pensamento, tanto com o lápis, como com a pena, e que não se é obrigado a tomar a sério tudo o que ali vem. Será justa essa censura feita a nós caricaturistas estrangeiros, se desejando seguir os costumes do país tomamos por norma o que dizem e fazem as folhas nacionais?”²²

Por essa lógica, as folhas ilustradas gozariam de uma natural liberdade de expressão. Além do ataque pessoal, a discussão em torno da liberdade de imprensa é um ponto fundamental da polêmica. Para o folhetinista do Jornal do Commercio, que se diz adepto da “escola da máxima liberdade”, há limites que não podiam ser ultrapassados. Para Agostini, a linguagem que as folhas ilustradas utilizavam tornava este limite muito mais elástico. Afinal, nem tudo que vinha publicado numa revista daquele gênero precisava ser “levado a sério”, o que não excluía a hipótese de que tudo podia ser levado a sério. Ficava a cargo do leitor a escolha. E aí voltamos à questão do público e ao ponto do folhetinista. O problema em torno da maneira como os leitores

21 Idem. *ibidem*.

22 Idem. *ibidem*.

brasileiros entendiam os desenhos dos jornais de caricatura organizava o debate. E era esse ponto que definia o problema em torno desse tipo de imprensa para o folhetinista do Jornal do Commercio. Mas parece haver um consenso em torno de uma definição de imprensa ilustrada. Uma das suas principais características era o humor, aliado à imagem, com a intenção de entreter e divertir o público. O limite disso era o ponto da discórdia: para Ferreira de Menezes as folhas ultrapassavam o limite, ofendiam a nação e menosprezavam o público brasileiro; para Agostini a definição do limite tinha que ser diferente para os jornais ilustrados e o que ultrapassava o ponto da diversão, chegava na intenção política da folha.

O debate revela que havia pelo menos duas maneiras de entender os hebdomadários caricatos: como uma folha política organizada pelo humor ou como uma imprensa meramente decorativa, visando a diversão dos leitores e o lucro fácil e descomprometido. É a ambigüidade do gênero da imprensa ilustrada que lhe dava força. É ela que explica o sucesso que fazia junto ao público, ao mesmo tempo em que era também o principal argumento de defesa de Agostini. Debate que girava em torno da própria definição daquele tipo de imprensa, da qual o semanário de Agostini pretendia ser uma síntese.

O fato de a Revista Ilustrada, quando ainda mal dava os primeiros passos, ser o foco de um debate público que se estendeu ao longo do mês de fevereiro de 1876, indica a importância do nome de Angelo Agostini naquela altura da sua carreira. Por isso ele não apenas assinou a sua resposta, como fez uma série de desenhos tematizando a polêmica na qual os caricaturistas são retratados. Nesse movimento, acontece algo bastante importante para a definição dos rumos da Revista Ilustrada. Seu principal personagem narrador vai saindo de cena, dando lugar ao próprio Agostini. Os repórteres ficam, são as principais figuras da Revista durante sua existência. Mas toda vez que algo mais importante acontece, Angelo Agostini aparece como “personagem” e responde pela folha. Em pouco tempo Don Beltrano simplesmente desaparece. Ao reafirmar sempre que tratava de uma folha “publicada por Angelo Agostini”, o que vinha estampado em todas as capas do semanário, definia uma autoria aos desenhos e à orientação da própria folha que era inédita na carreira do nosso artista italiano.

Uma boa maneira de verificar e aprofundar um pouco mais o sentido do debate é observando a história comercial da Revista Ilustrada. Os três contratos do semanário registradas na Junta Comercial fornecem um mapa bastante preciso dessa história. O primeiro, firmado em 1876, integrava o contrato que fundou a firma “Angelo e Robin”. Tratava-se de uma casa de litografia, que oferecia todo tipo de serviço “(...)

pertencentes à arte litográfica ou tipográfica, publicando livros e folhetos ilustrados(...) ²³. Por este contrato, o francês Paulo Robin tomava Agostini como sócio e detinha a maior parte do capital social: 30\$000.000, de um total de 40\$000.000. O restante do dinheiro seria fornecido por Agostini quando se fizesse necessário. Paulo Robin é o responsável pela “gerência da parte industrial”, cabendo a Agostini cuidar da “parte artística”, bem como “a execução de todos os desenhos” ²⁴. A participação de Agostini na sociedade, portanto, estava ligada ao seu trabalho, um capital valorizado naquele contexto em que a litografia invadia a cidade e o nome de Agostini já era reconhecido.

A sexta cláusula deste primeiro contrato merece atenção. Trata da Revista Ilustrada e das responsabilidades de Agostini com ela. Além de gerenciar a “parte literária” e executar a “parte artística”, ficava obrigado a sempre entregar cada pedra “desenhada e pronta todas as sextas-feiras de tarde, e no último caso, todas as [ilegível] de sábado às seis horas da manhã, o mais tardar, para não haver atraso na publicação da folha(...)” O não cumprimento implicava multa de 20\$000 por hora de atraso. Essa cláusula fornece uma série de informações sobre o funcionamento de um jornal de caricaturas. O tempo que Agostini precisava para preparar cada pedra podia variar, mas era possível rodar número suficiente de jornais em 6 horas, o que pode significar que a “Revista” tinha capacidade de trabalhar com notícias recentes. O caráter empresarial da firma também chama a atenção, sendo rigorosa a multa por atraso dos desenhos. Finalmente, por ela ficamos sabendo que todo o processo de criação e produção dos desenhos era feito exclusivamente por Agostini. Fica estabelecido que cada sócio receberá anualmente o valor de 6% do capital empregado, mais um salário de 300\$000. Esse contrato tinha validade de 6 anos, previsto para encerrar em dezembro de 1882.

O segundo contrato do jornal foi feito em setembro de 1881, pouco mais de um ano antes do prazo fixado em 1876. Os termos do novo acordo explicam as razões para tal acontecimento. A firma prosperava, passando o capital social de 40\$000.000 para 80\$000.000, cabendo a Agostini 20\$000.000. Não foi somente sua participação financeira que mudou, a natureza da sociedade também se alterou. De sócio solidário passou Agostini a ser comanditário, ou seja, restringiu sua participação na sociedade, limitando-se quase que exclusivamente ao capital nela empenhado. A razão social da firma passou a ser “Paulo Robin e cia” e mudaram as atribuições de cada sócio. Agostini deixa de gerenciar a oficina, função assumida integralmente por Paulo Robin.

23 Contrato de “Angelo e Robin”, firmado em 08/jul/1876. Arquivo Nacional, Liv – 58, Reg. 16787.

24 Idem, ibidem.

Contudo, a alteração que mais interessa se refere à Revista Ilustrada. Agostini se torna seu único proprietário passando a arcar com suas despesas, que antes integravam as obrigações da oficina. Ela continuou sendo impressa na firma do seu sócio, com quem mantinha obrigação de auxiliar a conseguir trabalhos e a fazer esboços e realizar alguns desenhos. Em linhas gerais, Agostini passou a dedicar-se mais à Revista, se desobrigando de algumas tarefas da oficina. Ainda que pelo primeiro contrato a responsabilidade de gerência estivesse a cargo de Agostini, a propriedade era conjunta. Assim essa alteração antes do prazo inicialmente estipulado pode significar também que Agostini quisesse mais autonomia para conferir ao semanário o perfil que bem entendesse, sem ter que dar satisfações a quem quer que fosse. Indica ainda mais: Agostini passa a apostar todas as suas fichas na Revista, deixando de lado um negócio que, a julgar pelos números do novo contrato, prosperava. Além de julgar que a Revista já alcançara autonomia, a independência do semanário certamente significava maior liberdade a Agostini, que passava a dedicar maior tempo ao jornal.

O último contrato da Revista Ilustrada na gestão de Agostini foi lavrado no dia 10 de outubro de 1888, apenas quatro dias depois de ele dar entrada ao seu processo de naturalização e um dia antes de partir para Paris no vapor Portugal. A firma chamava-se então “Angelo Agostini e cia” e contava com novos sócios: Luiz de Andrade, Fritz Harcing e Antonio Bernardes Pereira Netto, que assumiu a direção e o lápis do semanário a partir daquela data. O capital social alcançara a cifra de 40\$000.000, cabendo a Agostini o valor de 34\$000.000. Ficou estabelecido que Agostini poderia retirar até 800\$000 mensais para suas despesas e, vale observar, ele não estaria mais no Brasil a partir daquela data, de maneira que estava impedido de fazer os desenhos²⁵. Assim, ele receberia tal valor por ser o proprietário da folha e porque, naquela altura, seu nome já era valorizado, sendo um capital forte e rentável, capaz de lhe garantir um bom salário mensal. De 01 de janeiro de 1876 até aquele dia 10 de outubro, a Revista Ilustrada foi um bom negócio, rendendo ao seu proprietário crescente prestígio no meio da imprensa ilustrada, além de bons lucros.

Algumas conclusões podem ser tiradas dos elementos até aqui apresentados. O sucesso editorial do semanário de Angelo Agostini em grande medida pode ser explicado pela atuação de seu proprietário. Conseguiu unir com particular felicidade uma direção empresarial competente, definida por um cuidadoso processo de autonomização do periódico, que a princípio era um dos projetos de uma oficina litográfica e, tão logo se

²⁵ Quando Agostini partiu para a Europa a Revista Ilustrada anunciou o fato e o breve regresso do seu desenhista e proprietário. A justificativa era simples: férias e reciclagem artística. Anunciou ainda que ele iria colaborar mandando desenhos do velho mundo. Fora uma e outra carta enviada e publicada no semanário, nada mais saiu nas páginas da folha e Agostini permaneceu no velho mundo até 1894. Pouco depois da volta ao Brasil, lançou seu último periódico importante, a revista Don Quixote, que existiu de 1895 até 1903.

tornou sólida, passou a ser uma empresa independente, com um talento de conseguir abordar de forma instigante para diferentes leitores as principais questões políticas do tempo. A Revista Ilustrada podia ser lida de forma séria, sendo uma folha definida por um programa político específico, como está posto de modo claro no artigo de fundo do primeiro número, mas também, como está na reposta de Agostini ao folhetinista do Jornal do Commercio, podia não ser levada a sério, ou seja, ser mera diversão. Operando no terreno sempre ambíguo do humor, soube a cada semana responder a acusações como as lançadas pelo folhetinista do Jornal do Commercio apenas um mês após a criação do hebdomadário. Assim, talvez o grande segredo das folhas ilustradas, e da Revista Ilustrada em particular, tenha sido o de saber agradar e divertir um público que se tornava cada vez mais fiel através de um discurso a um tempo marcadamente político, no sentido de definir uma posição em relação a muitas questões e defender pontos de vista de forma muitas vezes direta e contundente, com uma prática menos comprometida.

E esta característica, no caso da Revista Ilustrada, tinha direta associação com Angelo Agostini. Ele assumiu de modo bastante direto a autoria da Revista, deixando de usar para tanto a figura de uma personagem-narrador. Os repórteres, no caso, eram meros agentes que auxiliavam a colher notícias e fazer a folha com base no que determinava Agostini, que não raras vezes aparecia como um “personagem” do semanário. Ou seja, desde seu começo, ele fez questão de deixar claro que ele era o responsável pelo jornal, que ele definia sua linha editorial.

De fato a centralidade da política na vida dos habitantes da Corte era algo muito visível na Revista Ilustrada, sendo um elemento organizador do periódico, mas assumindo significados variados. Através do exercício que busca desvendar alguns desses significados para tentar chegar próximo das intenções de Angelo Agostini naquele contexto, busco no restante deste capítulo entender as estratégias que nosso poeta do lápis vez uso no sentido de conseguir agradar o maior número possível de leitores ao mesmo tempo em que se expressava politicamente.

- 1 -

A revolução do vintém

*“Se o nobre povo quiser
Atender ao que eu disser,
Talvez que nosso vintém
Sem exceção de ninguém,
Não saia do mealheiro
Em primeiro de janeiro.*

*Para tal comedimento,
Sem grita, sem assodamento;
- Basta firme abstenção
Contra a atroz extorsão –
Quer nos impôs El-rei de copas
Fiado nas suas tropas?!...*

*Sim, basta que ninguém entre,
Nos bonds ninguém se assente;
E deixe as companhias
Ver navios uns três dias:
- Da medalha o seu reverso...
Mostrar-se ao Affonso Celso –*

*- Fazei parede, bom povo,
Que eu desde já vos louvo:
Quando – abusa a realeza
Sai-lhe em frente a Marselhesa
Se do povo a voz reboa
Contra os desmandos da coroa.*

*E se os sete salafrários...
Arvorados em secretários...
Pensa que o povo é escravo!
- Hão de ver o desagravo
Que o dócil povo carneiro
Deve tomar em Janeiro.”²⁶*

No dia 1º. de janeiro de 1880, pouco tempo depois da publicação desta anedota, um grande número de pessoas reuniu-se na região central do Rio de Janeiro. Na companhia de importantes lideranças republicanas como Lopes Trovão, saíram às ruas para protestar contra o imposto dos transportes. A nova taxa começava a vigorar a partir daquela data e, entre outras medidas, determinava o aumento de 20 réis no preço das passagens de bonde na Corte. Não era um aumento efetivo no valor cobrado pelas companhias: a diferença destinava-se inteiramente aos cofres públicos. A insatisfação provocada com a medida ia além do valor da passagem que passaria a vigorar. O destino do

26 “A derrubada – aviso”, *Gazeta de Notícias*, 24/dez/1879, pág. 02.

dinheiro e o modo como seria arrecadado eram a principal preocupação manifestada por algumas folhas. Em torno do significado e da legitimidade de tal medida, calorosamente debatida na imprensa ao longo do mês de dezembro de 1879, quando o regulamento da nova lei foi apresentado, girava grande parte do problema. Manifestações contrárias ao novo imposto pululavam por toda parte. Algumas, a exemplo do poema citado acima, incitavam o povo a reagir.

Sandra Lauderdale Graham argumenta que o motim do vintém teve forte impacto na cultura política do país²⁷. Teria inserido um novo personagem político - o povo - ao mesmo tempo em que definia um novo lugar da política: as ruas. Seria, portanto, um marco importante nas transformações políticas que a década de 1880 iria vivenciar, as principais delas a abolição da escravidão e a proclamação da república. Para a autora, os violentos acontecimentos na Corte do início de 1880 foram um marco importante no modo de pensar política no país. Apesar de ressaltar a multiplicidade de atores políticos envolvidos na questão - políticos liberais, republicanos e conservadores, a polícia, o imperador e o povo -, defende sobretudo a idéia de que a ação popular daqueles 5 dias que inauguraram a derradeira década do império modificou decisivamente o modo de viver e fazer política no Brasil. Essa interpretação, em grande medida sustentada por fontes da imprensa, pode ser matizada. Um pedaço do seu significado político era construído na imprensa, e traduzido na folha de Angelo Agostini. Nesta parte do capítulo, busco analisar um pouco da questão, focando na questão da cidadania analisada na relação entre o Estado imperial e a população.

Os acontecimentos são bem conhecidos. O centro da cidade virou praça de guerra, palco de violentos confrontos entre a polícia e os manifestantes. Bondes foram virados, trilhos arrancados, muitas prisões efetuadas, além das pessoas mortas e feridas. Ao final, o governo imperial voltou atrás em sua decisão e o imposto foi revogado poucos meses depois. O barulho das ruas ecoou na imprensa, que debateu as causas e apresentou versões variadas dos eventos que agitaram aquele início de ano. Quem eram os vilões, e quem eram as vítimas? Porque a situação chegou àquele ponto? Como restabelecer a paz e a ordem na cidade? É na esteira deste acirrado debate que está localizado o interesse desta parte do capítulo. Não busco explicar o motim, seus motivos e acontecimentos. Estou preocupado em entender o significado deste episódio no debate da imprensa da época, em particular na Revista Ilustrada.

27 Sandra Lauderdale Graham. "O motim do vintém e a cultura política no Rio de Janeiro - 1880" in: Reforma e Revolução - Revista Brasileira de História, no. 20, vol. 10. São Paulo: Anpuh/Marco Zero, março e agosto de 1990, pp. 211-232.

Os versos que iniciam esta parte do capítulo são um bom ponto de partida. É uma anedota provocativa, que a um tempo parece incitar o “povo” a reagir contra o imposto que logo passaria a ser cobrado e avisar as autoridades com relação às reações. O conceito de povo é central para entender a anedota. Do mesmo modo, este precisa ser avaliado com base no outro elemento organizador do poema: a idéia de escravo. Nos versos “Pensa que o povo é escravo!”, “*o dócil povo carneiro*”, traçava um paralelo entre escravidão e docilidade para afirmar exatamente que o povo não tinha tal característica, não podia, nem deveria, ser tratado como escravo. A provocação aparentemente se dirigia aos indivíduos que pudessem se enquadrar nessa categoria genérica de povo. E o argumento utilizado era bem direto: ou bem era um povo que reagia aos desmandos do senhor/monarca, ou seriam como escravos ou mansos carneiros, no sentido de obediência ilimitada. Nesse caso, ser chamado de escravo seria um tipo de provocação, um argumento que o autor do poema julgava eficaz para insuflar a população a reagir contra o imposto dos transportes. Por outro lado, os versos podem conter uma sutileza. Se para o autor e os leitores dos versos o escravo era um sujeito que não aceitava passivamente os desmandos de seu senhor, que sabia lutar por seus interesses, que reagia e amedrontava, o que a historiografia da escravidão vem demonstrando reiteradas vezes²⁸, então os versos não são uma provocação ao “povo”, mas um aviso ao poder público: o povo, como o escravo, não iria se calar ante a vontade do imperador. Deveria ser respeitado e temido.

Seja qual for a melhor leitura, os versos apontam para uma dimensão importante do debate político e social daquele período. Tratam da relação entre o cidadão e o Estado imperial. Apontam para o problema da cidadania em uma sociedade escravista na qual a massa de libertos crescia a cada dia, anunciando um prazo cada vez mais curto para o termo final da “odiosa instituição”, no modo de ver de homens como Angelo Agostini. E é justamente a relação tensa e recheada de ambigüidades entre escravos e homens livres naquele contexto que organiza o poema e, portanto, estava no centro nervoso dos episódios conhecidos como “revolta do vintém”. A tensão estava maior naquele instante porque os liberais, sob o comando do Senador e Conselheiro João Lins Vieira de Cansanção de Sinimbu, há pouco haviam retornado ao poder, após 10 anos de hegemonia conservadora. Homens como Joaquim Nabuco e Saldanha Marinho acreditavam que, sob os auspícios de um gabinete liberal, era o momento de realizar uma pauta política com um perfil voltado às causas populares, consolidando uma série de demandas relativas às liberdades civis:

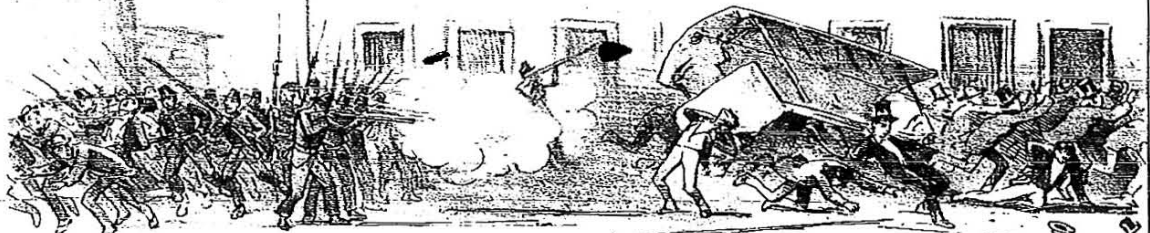
²⁸ Ver, dentre outros, Sidney Chalhoub. *Visões da Liberdade – uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



Foi especialmente na rua de Uruguayana que os bonde soffreram mais. Ah! ouvimos o D. Trovão dizer as seguintes palavras: Cidadãos! Estragar os bonde, é attentar contra a propriedade alheia; e uma acção indigna de um povo que trata de defender o vintem que é também a sua propriedade.

O 7º de infantaria foi saudado pelo povo na rua do Ouvidor, e como elle correspondera ao cumprimento, mandaram-no retirar, ficando substituido

pelo 1º batalhão que poz-se no largo de S. Francisco de Paula, a espera de ordens para attacar o povo indefeso



Essa ordem não se fez muito esperar. Perto das 5 horas da tarde, a tropa, depois de uma tremenda carga à baioneta, dividio-se em pelotões e fez fogo, atirando até em familias que estavam à janella! E sem a menor intimidação!



A rua de Uruguayana ficou interdita ao publico.



As 11 horas da noite ainda lá vimos um dos assassinados estendido na calçada, com uma vela de cebo enfiada em cada mão e guardado por um urbano, também de vela em punho



Na noite deste fatal dia, varios cidadãos se reuniram a convite e sob a presidencia do Sr. Menezes de Menezes que propoz de fazer o enterro das victimas, convidando a todos o povo para o acompanhamento.



No dia 2 alguns revolucionarios attacaram fogo à casa do Laport, por ter-se recusado a vender armas



Tanto o Laport como o Lavacult, tiveram à frente de suas casas uma guarda de honra feita pelos fuzileiros navaes!



Consta que o governo está resoldido a empregar todo o seu material de guerra para dar cabo do povo se este teimar em dar cabo do imposto de vintem.



Bem procuramos avisar o povinho. Contra a força não ha resistencia (Pelo menos aqui na Corte)

Um croqui é uma espécie de rascunho, de ensaio de obra, um estudo inicial feito na intenção de definir os principais traços de uma pintura, de uma obra de arte. No caso deste desenho, é uma metáfora. A palavra não foi escolhida para designar o esboço de um quadro. Refere-se aos acontecimentos tematizados na cena. Assim, esta imagem é um exame “ligeiro”, preliminar portanto, dos eventos ocorridos no centro da cidade naquele princípio de 1880. Sem pretender esgotar o assunto, tinha somente a intenção de rabiscar-lhe as linhas mestras, apresentando aos leitores uma versão geral dos violentos episódios envolvendo o povo, lideranças republicanas e a polícia.

As três páginas que compõe o desenho, além de algumas ironias bastante escrachadas, buscam contar na seqüência os episódios ocorridos entre os dias 29 de dezembro e 2 de janeiro. Mais do que um relato ilustrado da “verdade”, para usar uma palavra cara ao hebdomadário de Agostini, a estampa tinha a intenção de apresentar uma moral da história. Para tanto, usa de certa liberdade na reconstituição que faz dos eventos. Além do tempo, que é impreciso, uma vez que resume eventos ocorridos ao longo de 3 ou 4 dias em uma história de poucas horas, mistura trechos inventados com passagens que são apresentadas como reproduções dos acontecimentos. Narrada na primeira pessoa do plural, é uma seqüência dos distúrbios pautada pelo ponto de vista de dois dos repórteres, que não deixaram de expressar sua opinião. Ao fazê-lo, sempre com ironia, reforçavam o ponto de vista que pretendiam registrar, consolidado quando um dos repórteres vai à secretaria de polícia, na rua do Lavradio, 36, esquina com a rua do Senado, ter com o Chefe de Polícia, o Desembargador Eduardo Pindahyba de Mattos, para incensá-lo “pela feliz lembrança de ter evitado, com a ausência de policiais e de tropa, conflitos graves”. Para a Revista, o protesto descambou para violência somente em função da intervenção policial e o Chefe de Polícia era o responsável pelo desfecho do que teria sido um protesto pacífico e ordeiro. Trilhos arrancados, bondes tombados e cenas de violência direta entre a população e a polícia integram a narrativa, que não nega a participação dos cidadãos, mas lhes exime de qualquer responsabilidade. Os mortos, os feridos e a destruição do patrimônio das companhias de transporte deviam-se única e exclusivamente à ação intencional e premeditada das forças policiais. Daí a moral apresentada no último quadro: “Bem procuramos avisar Zé povinho... Contra a força não há resistência (Pelo menos aqui na Corte)”.

O significado dessa forma de contar os eventos permite analisar o que Agostini entendia por povo, cidadão, lideranças políticas e poderes públicos naquele instante. Cada um desses temas está detalhado nas passagens deste peculiar “croqui”, que grosso modo pode ser dividido em 3 partes bem marcadas. A primeira, o início da história, acontece no Largo do Paço, por volta do meio dia do primeiro dia do ano. Os repórteres foram acompanhar o *meeting* organizado para protestar, pacífica e ordeiramente, contra o novo imposto, que passaria a vigorar a partir de então. Lopes Trovão é a figura mais aguardada e sua chegada, e a indefinição sobre o lugar de onde iria falar à multidão, deu motivo para a primeira referência à violência: o cheiro de sangue fez com que ele e os cidadãos deixassem de fazer sua reunião em um açougue. Dá-se então o aguardado discurso, descrito como um rasgo de eloquência, um primor de oratória:

*“Nada posso aconselhar-vos, todavia, acharia imprudente resistir a força.
Não devemos sair do terreno legal, como convém a um povo soberano. S. M.
ainda não deu resposta à representação que lhe foi dirigida, etc, etc, etc”*

No desenho, a passagem acima vem entre aspas. É uma sugestão de ser uma reprodução literal de parte do discurso do Trovão. Suas palavras, seu conselho, teriam reverberado com força entre os presentes, fazendo com que as estimadas 4 ou 5 mil pessoas fizessem um protesto pacífico, embaladas por uma verdade compartilhada. Verdade relacionada à ideia de soberania popular, muito cara a Agostini, vale lembrar. No final de 1871, ao assumir a revista O Mosquito, tratou do tema ao apresentar o novo personagem narrador do semanário. Ao introduzir ao público as mudanças no jornal, dirigia-se ao “povo soberano”, numa referência recheada de ironia que significava ao mesmo tempo uma triste constatação e uma esperança republicana. Naquele instante, falar em uma soberania popular era para Agostini anunciar um programa a partir da constatação de que o povo, no Brasil, não era soberano²⁹. Na passagem do discurso de Trovão, a situação já seria bem diferente. Denotaria um fato, intimamente ligado ao comportamento combativo mas ordeiro, contestador mas dentro da legalidade, conforme podia ser observado até aquele instante da história. Na lógica da narrativa da Revista, já haveria no Brasil, ao menos na Corte, uma soberania popular, ou já existiam cidadãos capazes de ter opinião, participar ativamente do debate público segundo as regras da civilidade, definidas pelo respeito à legalidade e à propriedade privada:

*“Num rasgo de eloquência, o Dr. Trovão desabotoou-se e declarou que
ofereceria em holocausto o seu peito e sua flanela às balas, se fosse preciso
para, etc, etc, etc”*

Não há aspas na passagem. São palavras do narrador. Que brinca com o

29 A ideia de soberania popular em O Mosquito durante o período em que Agostini era o responsável por esta folha está mais desenvolvida no capítulo 3 desta tese.

“rasgo de eloquência” do indigitado tribuno ao mostrar, logo na sequência, as únicas balas que, naquele instante, poderiam alvejar-lhe o peito, exposto em sacrifício pela causa que defendia. As balas “de ovo, de parto(sic) e queimadas” que o solitário vendedor ambulante, o único negro de toda a figura, que provavelmente era um escravo por estar descalço, carregava seriam uma confirmação da natureza pacífica da manifestação e um elemento a mais na construção da idéia de soberania popular. A reunião dos cidadãos no centro não representava nenhum tipo de ameaça à ordem pública. A brincadeira com o líder republicano, conhecido pelo estilo de oratória rebuscado tinha, portanto, a intenção de reforçar, no início da história, cujo desfecho era bem conhecido dos leitores, a culpa da polícia e do Chefe do Polícia no desdobramento dos acontecimentos. O sentido que vai ficando crescentemente mais explícito é o de que o povo estava preparado para exercer a cidadania, ao passo que a autoridade policial, esta tinha ainda muito a aprender.

E é esta a idéia que começa a surgir no que pode ser chamado de segundo instante da história. Após sair em passeata através das estreitas vias do centro, seguindo pelas ruas Uruguaiana e do Ouvidor em direção ao Largo do São Francisco, deu-se início ao salseiro. O quadro seguinte à cena em que o repórter incensa o Chefe de Polícia mostra o Largo de São Francisco, onde o corpo policial, a cavalo, efetua algumas prisões. Na opinião dos repórteres, algumas prisões tinham razão de ser, o que soa um pouco estranho, contrariando em parte a versão até então construída. Com o clima ficando cada vez mais tenso, os repórteres, demonstrando cautela mas sem perder o interesse nos acontecimentos, saem de lado para os bastidores onde descobrem toda a verdade: “Seu canalha! [reclama um dos presos] Você foi quem me disse de arrancar os trilhos e agora vejo que foi cilada e que você é da polícia”. Ainda que não tenha sido mostrado nas estampas o início da destruição, foram ataques aos bondes e trilhos que motivaram as primeiras prisões. No entanto, os atos de vandalismo atribuídos a alguns cidadãos teriam sido incentivados por policiais disfarçados. Com esta explicação, qualquer desacordo na história defendida na narrativa acaba. A natureza pacífica das manifestações que aparece na primeira parte só é quebrada pela ação criminosa da polícia. As prisões efetuadas, tidas a princípio como corretas pelos repórteres, logo passam a ser ilegítimas. Este é o ápice da história, o que em linguagem jornalística contemporânea poderia ser chamado de furo de reportagem. Seria o instante decisivo, que impulsionara o restante dos acontecimentos, explicando-os como uma ação criminosa da polícia.

Daí em diante o caldo entornou. A guerra que tomou conta do centro da cidade forma a terceira e derradeira parte desta história. A polícia e a população entraram em conflito direto, bondes são destruídos, trilhos arrancados. Na rua Uruguaiana, local

dos mais violentos distúrbios, Lopes Trovão ainda teria tentado chamar o povo à razão: “Cidadão; Estragar os bondes é atentar contra a propriedade alheia; é uma ação indigna de um povo que trata de defender o vintém que é também a sua propriedade.” Na maneira de entender cidadania, cidadão, povo da revista de Agostini, a “revolução do vintém”, como foi definida, tinha relação com a idéia de soberania popular anunciada no discurso de Trovão e da defesa da propriedade privada. Defesa em relação ao Estado, bem entendido, que deliberara o aumento da passagem. Nesse sentido, era a defesa de sua propriedade o ponto fulcral do episódio. E o alvo não devia ser as companhias de transportes, que eram privadas, mas o Estado. Por isso Lopes Trovão usa o argumento acima mencionado. Quebrar os bondes, arrancar os trilhos, era segundo essa lógica combater o inimigo errado. E, ao mesmo tempo, daria legitimidade à ação violenta da polícia.

Juntando os discursos citados de Lopes Trovão com a versão de ser a polícia a grande responsável pela violência dos eventos, temos alguns pontos para reflexão. Para Agostini, o povo, mesmo como vítima, participou ativamente dos acontecimentos. Tinha índole boa, e demonstraria qualidades de cidadão quando bem orientado, mas era, ao mesmo tempo, facilmente manipulado. De forma indireta, era também culpado desfecho violento dos acontecimentos. A qualidade de cidadãos que no início da narrativa é atribuída aos presentes ao meeting estava intimamente relacionada com a figura de Lopes Trovão. Por isso, na narrativa da Revista, o povo era mero coadjuvante de uma história que tinha como personagens centrais lideranças políticas, no caso o republicano Lopes Trovão, a polícia e o Imperador, a principal presença ausente da narrativa. Temos uma forma ambígua de representar o povo, ora como bucha de canhão, ora como cidadão consciente dos seus diretos. Um povo incapaz de agir autonomamente, mas que tinha potencial, caso corretamente orientado.

O atribuído esforço da polícia de criar um “cordão sanitário” entre a população e o Imperador seria um dos motivos para tal situação. A distância entre o povo e o Imperador, e vice-versa, criaria tal estado de coisas. O viés republicano na história, que aparece com força também no poema publicado na Gazeta de Notícias citado no início desta parte do capítulo, em grande medida está associado a esta distância. Agostini parece querer testemunhar, ou construir a idéia da falência da monarquia, regime no qual uma instituição como a polícia era mal intencionada, o Imperador reinava sem poder, ou sem interesse de governar, criando um povo pouco afeito ao exercício pleno e consciente da cidadania. E este é o sentido da lição de moral com que um repórter encerra a história: “Bem procuramos avisar Zé Povinho... Contra a força não há resistência (pelo menos aqui na Corte)”. Ou seja, só poderia haver resistência com a razão, com

protestos pacíficos como o programado inicialmente pelas lideranças republicanas.

Há um instante da história, pouco antes do fim da primeira parte, que merece atenção especial. Assim que a “procissão popular embarafustou pela rua do Ouvidor”, tradicional espaço de manifestações políticas, festivas, oficiais e populares, a multidão parou em frente às redações de três diários importantes manifestando-se ruidosamente:

“Por ocasião de passar em frente ao Jornal do Commercio, o povo deu-lhe grandes demonstrações de reconhecimento pelo interesse que essa folha mostrou a seu favor, no negócio do vintém. O mesmo fez o povinho ao Cruzeiro e a Gazeta de Notícias mas em sentido contrário. Estrondosos vivas ecoaram nos ares.”

À primeira vista, a passagem não oferece maiores problemas de interpretação. O Jornal do Commercio, por ter manifestado opinião a favor do povo no episódio do vintém, foi por ele ovacionado, enquanto as duas outras folhas eram criticadas. Tudo muito simples, claro e óbvio. Apenas mais um relato objetivo de parte dos acontecimentos daquele dia. No entanto, a questão é mais complicada do que aparenta. Quando confrontada com a cobertura que as folhas fizeram antes e depois dos eventos que deram motivo ao desenho, o relato torna-se de difícil compreensão. Nos fornece evidências das diferenças entre as maneiras de entender todo o episódio do vintém e sugere pistas sobre as particularidades programáticas de cada jornal em relação à Revista Ilustrada, bem como da forma como a ela se relacionava com a imprensa da Corte.

A primeira dificuldade para entendermos a passagem é cronológica. O suplemento da Revista no qual a imagem ora analisada foi publicada, logicamente, saiu após os conflitos. Mas a cena reproduzida teria acontecido no dia primeiro. Assim, a manifestação do povo se referiria à cobertura que os jornais fizeram antes do *meeting* e seus desdobramentos, antes da violência e da desordem portanto. Em dezembro de 1879, o novo imposto dos transportes, proposto e discutido no parlamento no início daquele ano pelo Ministro da Fazenda Affonso Celso de Assis Figueiredo, foi o tema dominante na imprensa da Corte. Na ocasião, debatia-se aspectos da sua regulamentação. Dentre os pontos de maior polêmica estavam a forma de cobrança da nova taxa e a questão da proporcionalidade. Os preços das viagens variavam de 100 a 400 reis. Para todas seria acrescido o mesmo valor de 20 reis, ou um vintém. O cálculo do imposto era feito, desse modo, com base no menor valor, sobre o qual era aplicada a percentagem de 20%, de maneira que para as linhas que custavam, 200, 300 e 400 reis, a taxa aplicada era progressivamente menor. Na avaliação da Gazeta de Notícias, esse sistema prejudicava os mais pobres, que eram os usuários dos bondes mais baratos. Em torno deste e outros

pontos da regulamentação a Gazeta de Notícias travou fervoroso debate com o Diário Oficial, chegando a incentivar a população a resistir. Se apresentava, desse modo, como um porta voz do povo, um defensor daqueles que seriam os principais prejudicados, e que não tinham como se defender. Outro ponto de destaque foi a emissão de bilhetes, definida no art. 8º. do decreto no. 7565, que regulamentava “a taxa sobre transportes”. Para a Gazeta, ao permitir que as companhias emitissem bilhetes, o governo estava criando uma nova moeda, facilitava fraudes, em suma, tornando ainda mais problemático o novo imposto, que em princípio já era condenável. Era facultativo ao passageiro comprar o bilhete, ou pagar, como estava acostumado, em dinheiro diretamente ao condutor. Neste caso, a companhia era obrigada a entregar um cupom comprovando o pagamento, que o passageiro precisa guardar durante o trajeto, sob pena de ser cobrada novamente a viagem. Além de complicada do ponto de vista operacional, a medida era vista como problemática. Havia desconfiança, argumentava a folha, em torno do destino do dinheiro arrecadado, algo que atingia o cerne do problema, na avaliação do jornal. Sobre este ponto ainda, alegava que a população analfabeta não iria aceitar os bilhetes e os cupons da mesma forma que questionava a legitimidade do novo imposto. A relação entre o povo e o Estado Imperial, a própria função do Estado era questionada pela folha através da discussão da regulamentação de um imposto criado sobre um serviço prestado por empresas privadas. Tais diários estariam, assim, ao lado do povo.

O Jornal do Commercio, ao contrário, manteve-se distante do debate, com uma postura moderada a favor do novo imposto e dos aspectos da sua regulamentação. Publicou alguns dos textos que saíram no Diário Oficial e outros rebatendo as críticas veiculadas em O Cruzeiro e na Gazeta de Notícias, questionando o sentido de todo aquele barulho:

“Contra este imposto, a que o povo chama do vintém, de toda a parte está se levantando grande clamor, a nosso ver, porém, intempestivo. Achamos o imposto mal e vexatório, e combatemo-lo na ocasião oportuna, quando era debatido pelo corpo legislativo apontamos então os principais inconvenientes que enxergamos nele. Alguns destes inconvenientes chegaram a serem vidos; ficou, porém o maior deles, o imposto. Agora é lei do país: que fazer? Não seremos nós que aconselharemos jamais a desobediência da lei.”³⁰

Em suma, a diferença era grande em dezembro de 1879. E os jornais ocupavam lugares opostos no debate acerca do imposto que seria implementado a partir do primeiro dia de 1880. Tais posturas apontam para aspectos relativos às diferenças entre as grandes folhas e sobretudo para o modo como a Revista Illustrada se posicionava diante do debate. Ela aparentemente inverte os papéis. Seguindo a lógica que definia a

30 “Imposto de transporte” in: Jornal do Commercio, 25/dez/1879, pág. 01.

imagem, seriam O Cruzeiro e a Gazeta de Notícias, não o Jornal do Commercio, quem o povo saudaria. Ainda que a manifestação diante das folhas tenha acontecido com foi descrita no desenho, nos intriga a postura da Revista com relação às duas folhas que defendiam até o final de 1879 posição semelhante à sua em manteria tão controversa e séria.

Após os conflitos, no entanto, as diferenças parecem ter-se dissipado no ar:

“Ao povo, a imprensa fluminense. Unido num só pensamento, o de promover, com o bem do povo, o engrandecimento do país, ainda que divirja quanto aos vários modos de chegar ao fim que todos almejam, a imprensa, à vista das cenas que desde quinta-feira enlutam esta grande cidade, não pode ter senão uma voz para aconselhar ao povo moderação e prudência, resignação mesmo se for preciso. A liberdade pela ordem, a ordem pela liberdade, tal deve ser o alvo da luta, mas luta pacífica, mil vezes mais profícua do que o desordenado tropel das ruas.

Já o povo mostrou assaz os seus desejos; ao governo cumprirá resolver agora. A vontade popular tão geralmente demonstrada tem poder imenso, ainda quando as armas do governo saíam vitoriosas do embate contra as massas indisciplinadas.

(...)

Concidadãos: voltai aos vossos labores cotidianos; não mais seja esta grande cidade teatro de cenas tumultuárias. Mostrai-vos dignos filhos do Brasil, e dai ao mundo o grande exemplo de um povo que sabe zelar a sua liberdade sem sair da ordem. – Jornal do Commercio – O Cruzeiro – Gazeta de Notícias”³¹

À luz deste texto o imbróglio começa a fazer algum sentido. Ao se auto-identificarem como “a imprensa”, estando unidos “num só pensamento”, as diferenças desaparecem após o tumulto que teve palco no centro do Município Neutro. As três folhas que aparecem no desenho da Revista Ilustrada se unem em torno de um mesmo discurso, organizado pela legenda “liberdade sem sair da ordem”, ou a “liberdade pela ordem, a ordem pela liberdade.” O povo é responsabilizado pelo “desordenado tropel das ruas”, sendo por essa razão chamado a restabelecer a tranquilidade. Não há sequer uma referência a possíveis exageros da polícia, a responsabilidade do governo e do Imperador. O texto se funda assim em uma versão dos acontecimentos bastante diversa da defendida pelo hebdomadário de Agostini.

Se houve uma mudança radical de posição, esta foi das folhas que apresentaram discurso mais virulento contra o novo imposto. O Jornal do Commercio se colocou contra a nova taxa, mas a favor da legalidade e da ordem. A versão apresentada no “croqui” de Agostini brinca com esse fato, ironiza a mudança de postura quando enaltece o periódico que tradicionalmente era um alvo constante e preferencial de suas pilhérias, ao contrário do que vinha fazendo em dezembro de 1879:

31 Jornal do Commercio, 04/jan/1880, pág. 01.

Anno 4 Rio de Janeiro, 1878 Nº 188

REVISTA ILLUSTRADA

CORTE		PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI	PROVINCIAS	
Anno	16 \$ 000	A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas a Rua da Assemblia 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada	Anno	20 \$ 000
Semestre	9 \$ 000		Semestre	11 \$ 000
Trimestre	5 \$ 000		Avulso	\$ 500



A conspiração da imprensa contra o imposto de vintem. Todos conspiram, até o "Apostolo!" só o primeiro jornal do Imperio é que não conspira.

Nesta capa, até O Aposto, folha que entrava constantemente em conflito com a Revista Ilustrada, que defendia a igreja católica brasileira seguindo as orientações da cúria romana, o que era um dos pontos mais conflituosos para Agostini, e a razão das suas incontáveis estampas a respeito da principal folha da igreja católica em circulação na Corte³², conspira contra o “imposto do vintém”. Todos unidos, até a própria Revista, menos o Jornal do Commercio. O “primeiro jornal do Império” era considerado o último na questão da taxa dos transportes por estar aliado aos interesses do governo e distante da vontade popular.

Há ainda mais elementos para entender a passagem do protesto popular em frente aos diários da Corte, e com ela o lugar que a Revista ocupou no debate da imprensa a respeito da “revolução do vintém”. Com seus repórteres, o semanário de Agostini faria relatos dos acontecimentos a partir das informações colhidas no local dos eventos. Ou seja, não seria um mero comentador do que saía publicado nas folhas diárias, sendo uma das diferenças centrais que a Revista anunciava a seus leitores, o que daria mais legitimidade a sua “independência”. Essa característica faz com que o debate com as folhas diárias tivesse uma dimensão particular, que aparece com força no exemplo em pauta. E é justamente nesse ponto que a Revista Ilustrada se coloca, apresentando uma versão “verdadeira”, legitimada pela presença dos seus repórteres no local dos distúrbios. Mas, ao mesmo tempo, era claramente informada pelo debate na imprensa. Parece haver uma mistura entre o que seria um relato dos acontecimentos com um posicionamento da Revista em relação ao comportamento das folhas diárias. O desenho que reproduz os acontecimentos ocorridos entre o final de 1879 e primeiros dias de 1880 tinha, portanto, como uma das principais intenções levar adiante um debate com a imprensa, tendo a mudança de postura de folhas antes antenadas com o que entendia serem os anseios do povo um dos elementos centrais.

³² Em muitos momentos a Revista Ilustrada e O Apostolo entraram em conflito. Não foram poucas as vezes em que o semanário de Agostini satirizou o jornal católico, que em algumas oportunidades publicou textos contra a Revista Ilustrada.



Los que esperamos o resultamos
da entrevista imperial para des-
nada, somos obligados a limitar-
nos a lo que acíma se dice.

No entanto, que as intenções de nosso povo são todas pacíficas, píficas etc, como o Drayam no passe-o que deram em S. Christovão

Grandes revistas foram passadas nos quartéis e todo o nosso exército da terra está de prontidão.

O Dr. Lopes Trovão, um dos nossos mais populares tribunas tem a sua cambica, isto é, o seu pequeno armário.

Os melindres foram proibidos e o terrível Chanfado da Polícia ameaça os oradores

Quis, o que é pior ainda, extrapolam completamente a nossa Tomba, ocasionando assim, uma despesa muito superior ao imposto de xim.

Mas sim, por causa de certos instrumentos e condições, querentes, querentes e querentes. Que nos determinam a parte

Não é de certo por causa
daquelle das delô, que DATA NOS

Nós também gostamos
do Zé Povinho que nasce.

O desenho, publicado na mesma edição da capa apresentada acima, resume a posição da Revista frente os jornais pouco antes do “sarrilho, bernardas, chouriçadas, garrafadas, etc”³³ previsto pela Gazeta de Notícias e O Cruzeiro. Mostra o debate entre a Gazeta de Notícias e o Diário Oficial, a postura governista adotada pelo Jornal do Commercio, a expectativa que vivia a cidade pouco antes do dia a partir do qual o novo imposto passaria a ser cobrado. A versão apresentada no desenho de três páginas publicado no suplemento da Revista dedicado ao motim do vintém parece antecipada nesta imagem. A liderança de Lopes Trovão, a violência policial, a omissão do Imperador são os seus elementos centrais. A cena do povo saudando o Jornal do Commercio de certa forma também é antecipada. A ironia da cena é antecipada, bem entendido. Faz questão de ressaltar a conivência do Jornal com o governo, que era a crítica recorrente que fazia à mais antiga folha em circulação na Corte. Além de muitos leitores terem vivenciado de perto os acontecimentos daquele início de ano, lido o que fora publicado na imprensa, ainda acompanhara as edições que antecederam aquele suplemento. A grande mudança, não prevista neste número 188 da Revista, talvez seja a postura da Gazeta e do Cruzeiro frente a questão. A passagem em que mostra o povo manifestando-se contra estas folhas ocupa assim um lugar de destaque no debate da imprensa frente aos acontecimentos. A versão defendida pela Revista Ilustrada no desenho é uma maneira de se colocar contra todas as demais folhas.

Essa postura vai ficando mais evidente a cada novo número. O foco da Revista sobre o motim do vintém passa a ser o posicionamento da imprensa:

33 Trecho de uma legenda do desenho central da Revista Ilustrada, no. 187, 21/dez, 1887, pp. 4 e 5.

Anno 5

Rio de Janeiro, 1880

Nº189

REVISTA ILLUSTRADA

CORTE

Anno 16 \$ 000
Semestre 9 \$ 000
Trimestre 5 \$ 000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas
a Rua da Assembleia 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada

PROVINCIAS

Anno 20 \$ 000
Semestre 11 \$ 000
Avulso \$ 500



A triplíce alliança da imprensa fluminense.

Concidadãos: voltai aos vossos labores quotidianos: não mais seja esta grande cidade theatro de scenas tumultuarias. Mostrai-vos dignos filhos do Brazil, e dai ao mundo o grande exemplo de um povo, que sabe levar bordada sem tujir nem mugir.

Trajados com roupetas, Ferreira de Araújo, o redator da Gazeta de Notícias, Luiz Joaquim de Oliveira Castro, que dirigia o Jornal do Commercio e o cônego José Gonçalves Ferreira, responsável por O Apostolo, formavam a “Tríplice Aliança da imprensa fluminense”. A menção à guerra do Paraguai e aos jesuítas, temas analisados nos capítulos 2 e 3 desta tese, são os elementos centrais da ironia da capa que a Revista publicava juntamente ao croqui no qual mostra a reação popular diante das três folhas. A tríplice aliança, uma união circunstancial entre três países com interesses distintos, mas com um inimigo comum, deu motivo a muitas estampas de Agostini, nas quais eram ressaltadas as diferenças e conflitos entre os aliados. Os problemas entre o Brasil e a Argentina eram constantemente tematizados em desenhos que mostravam a disputa pelo comando das tropas aliadas entre generais brasileiros e argentinos. No caso da “tríplice aliança da imprensa”, três jornais distintos entre si, se aliaram contra o povo, que aparece como único responsável pelos conflitos. O sentido da imagem se completa com a escolha das roupas de jesuítas. Ao mostrar a “imprensa fluminense” unificada em torno de um mesmo discurso e representar os principais nomes das três folhas como jesuítas pregando à população, aconselhando-lhes que retornassem aos seus labores cotidianos para que a ordem pudesse ser restabelecida, interpretava a nota assinada pelos diários como uma espécie de corrupção moral desta mesma imprensa. No lugar de manter um discurso autônomo, objetivo em busca da verdade, o que seria o papel de uma imprensa livre, rendiam-se aos apelos do governo, organizando seu discurso segundo esta conveniência. Este é o sentido da crítica que faz aos três periódicos, uma crítica forte e contundente, que leva ao cerne de toda a questão do vintém antes, durante e depois dos conflitos.

Uma vez que as demais folhas estavam do lado do governo, se apresenta como a única representante da vontade popular. Passa então a falar em nome do povo, se atribuindo o papel de legítimo porta voz de suas aspirações, e intérprete de suas vontades:

“O povo não protesta só contra o imposto do vintém; protesta contra os desatinos de dois anos de abusos e de vergonhas, protesta sobretudo contra a criminosa aplicação do produto dos impostos, esbanjados com os réus da justiça que constituem a polícia secreta, com os defensores do governo, alugados anônimos a quem só resta a vergonha do nome que possuem, que arremetem contra a sinceridade de Joaquim Nabuco, com a responsabilidade do testa de ferro.

Pode pois o Diário Oficial decretar adesão ao imposto e simpatia no ministério; o povo repele os réprobos e responsabiliza o culpado que os mantém ainda no poder.”³⁴

Falando em nome do povo, expressa o sentido que vê no episódio. Os protestos, segundo a Revista, estavam associados ao destino e a aplicação dos impostos. Ligava-se ao que denominou de “ação criminosa” do Estado. Aplicando o produto dos impostos contra o povo, financiando a “polícia secreta”, capadócios responsáveis por ações criminosas do governo, acusados pela Revista de serem os incentivadores do motim. Assim, o povo estaria protestando contra um Estado que iria além de suas atribuições, fazendo uso de seu poder de forma contrária aos interesses de quem o financiava, contra um Estado concebido como o legítimo detentor do monopólio da violência, e que usava esta prerrogativa de maneira contrária ao que seriam os anseios populares. Ao dar especial atenção à polícia secreta, aos “réprobos”, fazia uma acusação mais direta àquele que os mantém no e com o poder. O Imperador mais uma vez é alvo de críticas mas, bem mais do que sua figura, a instituição da monarquia, do modo como era organizada no Brasil. A referência a Joaquim Nabuco, cujo nome ganhava cada vez mais destaque na política nacional, reforça a crítica, apontando para um debate que ganhará força ao longo do ano, e terá grande espaço na folha de Agostini: o abolicionismo.

Para a Revista Ilustrada, a importância do motim do vintém, da questão da nova taxa dos transportes, serviu como mais um argumento para questionar a legitimidade de um Estado por ela visto como contrário aos interesses populares. A partir do seu conceito de imprensa, ligado a independência, autonomia, verdade, se apresentava como uma espécie de voz do povo, cujos anseios e idéias traduzia. Situando a política no centro dos seus interesses, a Revista Ilustrada, neste episódio, ao falar pelo povo, ao diferenciar-se do restante da imprensa fluminense, definia seu ponto, deixando assim pistas sobre o que entendia ser o exercício da cidadania. Pistas sobre como entendia que deveria ser a participação popular na política, sobre como entendia ser o povo brasileiro. A versão dos episódios que defendeu em suas páginas, de que a polícia era a responsável pelos confrontos, não o povo, reforça o sentido que era atribuído ao imposto em algumas folhas antes do dia 1º. De janeiro. O Estado é visto como injusto e arbitrário tanto na criação do imposto quanto na repressão ao protesto popular contra ele. A partir desse significado, o semanário de Agostini se posicionava nas discussões a respeito da participação política dos cidadãos na sociedade, sobre quem, afinal, deveria ser considerado cidadão. Vista então como força política, a população deveria ser respeitada e temida, mas precisava também de lideranças. A revolução do vintém abria, desse modo, precedente importante no debate político, fazendo do povo uma variável considerada no debate político, como argumentou Graham. Sua insurreição, e o medo de novas revoltas, fornecia argumento importante no debate a respeito de reformas políticas que dominariam a cena no decorrer daquele 1880.

A partir de então, as autoridades levariam mais a sério o aviso do poema que introduziu esta parte do capítulo:

*“E se os sete salafrários...
Arvorados em secretários...
Pensa que o povo é escravo!
- Hão de ver o desagravo
Que o dócil povo carneiro
Deve tomar em Janeiro.”*

- 2 -

Voltaire não pertenceu à academia francesa

A participação de cidadãos na vida política nacional foi um tema muito debatido no decorrer de 1880. No parlamento mereceu particular atenção enquanto era discutido o projeto que resultaria na lei eleitoral de 1881. O semanário de Angelo Agostini acompanhou de perto o trâmite da proposta na câmara e no senado. O projeto propunha mudanças na forma das eleições, que passariam a ser diretas, no lugar do pleito indireto e realizado em dois turnos. Eliminava-se assim a figura do votante, uma espécie de eleitor de segunda classe, que elegia os eleitores e não podia se candidatar para a Assembléia Geral. Criava ainda novos critérios para definir o direito de ser eleitor, mas mantinha a renda como o principal fator para qualificá-lo. Demonstrava especial preocupação com a confirmação da renda mínima anual para garantir o direito de participar dos pleitos. Um dos artigos estabelecia critérios rigorosos, e os mais objetivos possíveis, para cada candidato a eleitor provar ter a renda mínima exigida. A lisura do processo era uma das maiores preocupações dos parlamentares. Para garantir sua legitimidade buscava uma fórmula que conseguisse criar mecanismos para controlar fraudes e a violência que pautava o processo eleitoral no Brasil³⁵. Em suma, o projeto buscava criar novos critérios de cidadania política e moralizar as eleições a partir de um maior controle do Estado sobre o processo.

Analisando números e observando reformas semelhantes que aconteceram em outros países, José Murilo de Carvalho analisa o impacto da redução drástica do acesso ao voto promovida pela lei eleitoral de 1881. Preocupado com a questão da cidadania no Brasil, faz avaliação negativa da lei. O grande vilão não era a mudança para a

35 Até a lei de 1881, a eleição no Brasil acontecia em 2 turnos. Definida por um critério censitário, era formado por votantes e eleitores, estes últimos eleitos pelos primeiros podiam decidir quem seriam os representantes das assembleias provinciais e geral. A renda anual mínima para um votante, que era baixa, era confirmada por testemunho pessoal. A esse respeito ver Richard Graham. *Clientelismo e política no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

eleição direta, mas era, primeiramente, a proibição do voto de analfabetos³⁶ e o rigor nos critérios de comprovação da renda mínima exigida de cada eleitor aliado à exclusão dos analfabetos do processo eleitoral. O valor anual exigido continuava baixo – 200 mil réis – mas a maioria não conseguia comprovar essa renda, que anteriormente podia ser feito através de testemunho³⁷. Como resultado, mostra que o número de pessoas que iam às urnas reduziu 90%. A lei de 1881 era ruim porque atingia os eleitores, não os corruptores, na avaliação de José Murilo de Carvalho. Ele se apóia em estatísticas e na oposição feita no parlamento por homens como Joaquim Nabuco, Saldanha Marinho e José Bonifácio, o moço. Estes defendiam um novo sistema eleitoral que combatesse os “verdadeiros vilões”, ou seja, os grandes proprietários e seus agentes que manipulavam, de formas variadas, os pleitos anteriores àquela lei. Por tudo isso Carvalho conclui, de maneira categórica, que “o Brasil andou para trás”.

O argumento de Carvalho parte de uma constatação algo consensual: a de que, antes do novo regulamento, a eleição no Brasil não era um modelo de isenção que garantia o legítimo exercício cívico da vontade do povo. Caracterizada por todo tipo de fraudes³⁸ e violência, o recorrente espetáculo eleitoral do Brasil imperial³⁹ é descrito como um entrave ao desenvolvimento sadio de condições para o florescimento de cidadãos preparados e conscientes. Este ponto merece atenção. Se o sufrágio amplo, mas bem longe de ser universal, pelo modelo brasileiro não era garantia de legitimidade do processo nem era uma escola de cidadania, se era antes uma forma de manter o controle eleitoral nas mãos dos proprietários, então por que a nova lei era um passo para trás? E ainda mais, se a nova lei propunha critérios mais objetivos para a qualificação do eleitor e extinguiu a figura do votante, acabando com uma importante distinção constitucional entre cidadãos, por que ela era nociva? Ela apontava para uma mudança de critérios na definição e na prática do exercício político que transferia para o Estado, retirando dos poderes locais, o controle do processo possibilitando que, no longo prazo, seguindo a lógica argumentativa de Carvalho, cidadãos conscientes e preparados integrassem a vida político. Ou seja, a lei parece atacar problemas que o autor aponta, visando educar o eleitor do presente para criar o eleitor do futuro. O debate da reforma eleitoral em

36 Sobre este ponto ver Sidney Chalhoub “Escravidão e Cidadania: a experiência histórica de 1871”. Machado de Assis historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

37 Essa forma de comprovação da renda fazia com que os detentores de poder local tivessem muito controle sobre o processo eleitoral, uma vez que tinham o poder de definir os votantes e eleitores. Era mais um dos mecanismos que reforçavam a lógica política do século XIX brasileiro. Esse aspecto não é comentado por José Murilo de Carvalho. Conferir José Murilo de Carvalho. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2002.

38 – A fraude eleitoral no Brasil imperial acontecia de várias maneiras. Havia os denominados fósforos, que eram eleitores falsos, as chamadas eleições “a bico de pena”, onde a mesa manipulava o resultado final, alguns vendiam seus votos e ainda o recurso à violência era coisa comum. A esse respeito ver Richard Graham. Op.cit.

39 A todo instante aconteciam eleições no Império do Brasil. As constantes dissoluções da câmara, aliada a pleitos províncias faziam com quem acontecesse eleição todos os anos. Em alguns, não raro, havia mais de um pleito.

1880 ganha complexidade e precisa, então, ser matizado.

A legislação de 1881, para Carvalho, era um retrocesso porque atacava o ponto errado. Para o autor, os cidadãos do império do Brasil não estavam preparados para exercer o que chama de “cidadania plena” em razão da “herança colonial”. A principal característica era a escravidão e uma organização do Estado atrelada a esta instituição, que perdurou ao longo do século XIX como um entrave à cultura de um ambiente propício ao desenvolvimento da cidadania. Essa herança, na argumentação do autor, explica o atraso brasileiro ao longo do século XIX no que tangia os direitos civis. Nesse contexto, a manutenção do sufrágio amplo era para Carvalho melhor do que a restrição que a lei de 1881 definiu. Ele significava algum acesso a direitos políticos, algum tipo de exercício de direitos políticos, mesmo que fortemente atrelados aos problemas dessa “herança colonial”. Restringi-lo era reafirmar uma lógica perversa, que reproduziria, e reforçaria um modelo de organização política e social injusto. Assim, apesar de falho, de ser um entrave ao sadio desenvolvimento da cidadania, a fórmula antiga garantia acesso às urnas a uma parcela maior da população. Mas se não podemos negar razão ao autor, podemos tornar a questão um tanto mais complexa analisando o debate parlamentar da lei, ou seja, observando o momento que antecedeu sua implementação, que não faz parte de suas preocupações. O argumento central do projeto apresentado por Saraiva, e a razão da expectativa positiva criada em torno dele para deputados como Saldanha Marinho, era o de, eliminando o sistema indireto, ampliar o número de eleitores e elegíveis, ao mesmo tempo em que fraudes e violências poderiam ser coibidas. Essa expectativa foi se transformando no sentido de definir um texto final que, na prática, significava menor participação popular no processo eleitoral. A complexidade da questão, contudo, emerge do debate parlamentar, cujo movimento não está no texto de Carvalho. É justamente esse movimento que aparece nos desenhos de Agostini, que ao final não tem uma avaliação da lei tão negativa da lei, mesmo entendendo ser imperfeita.

O esquema analítico montado por Carvalho aponta para um problema enfrentado pelos legisladores, trabalhado com detalhes por Richard Graham. Ele dedica toda uma parte de seu alentado livro sobre política e clientelismo no Brasil imperial às eleições, com um capítulo inteiro reservado à lei de 1881. Preocupado em analisar o processo legislativo que resultou na lei, bem como o sentido político da mudança por ela inaugurada, mostra que um dos sentidos fundamentais da nova proposta se explica pelo medo das chamadas “classes perigosas”. A tradução desse medo no parlamento estava no debate em torno do conceito de igualdade de direitos, em uma crítica à democracia.

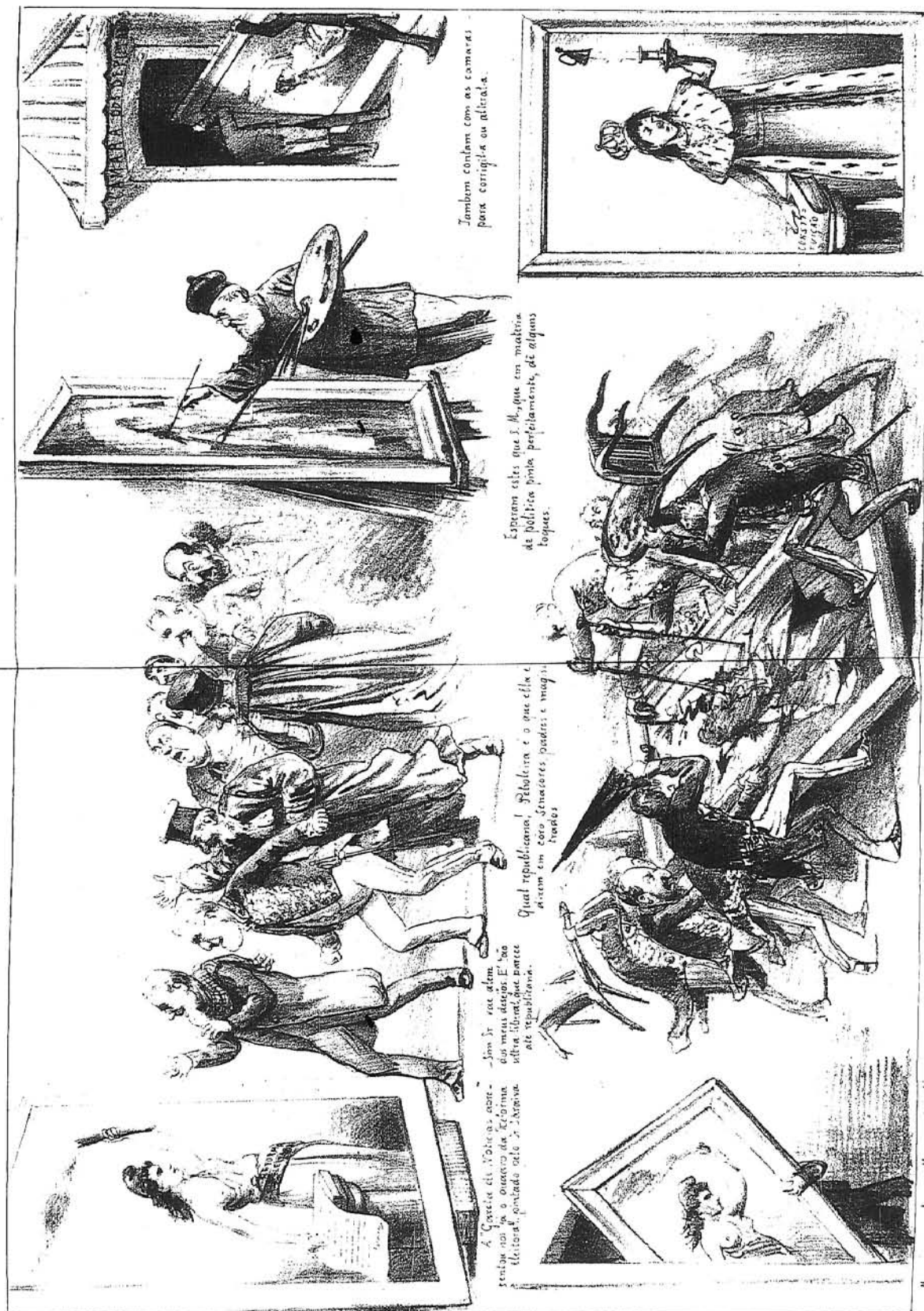
Muitos parlamentares entendiam a democracia como um erro por pretender igualar, tratar como se fossem igualmente capazes pessoas muito diferentes entre si, grande parte inaptos para exercer o direito ao voto, na avaliação de alguns legisladores. Reduzir o acesso ao voto era uma opção política que tinha sentido no que chamou de “ânimos temerosos da época”⁴⁰. O temor relativo ao número crescente, e em crescimento, de libertos com direito ao voto, aliado à idéia de que o esforço do cidadão para se qualificar como eleitor melhoraria aquela pessoa eram os elementos que fundamentariam a lógica da lei. O problema, como apontou Carvalho em seu esquema, era saber o que deveria ser mudado, se o problema estava nos cidadãos ou nos grandes proprietários.

Ao mesmo tempo, o debate que resultaria na lei, segundo Graham, revela uma mudança importante nas instituições políticas brasileiras: o Estado, não mais os proprietários, passaria a ter o controle sobre o processo eleitoral. Em outras palavras, mesmo que aqueles que eram votantes segundo a legislação anterior tenham em um primeiro momento passado a ter direito de ser eleitor mas de fato foram excluídos do processo eleitoral, a definição e o controle da participação política dos cidadãos passava exclusivamente para o Estado. Isso acontecia através do polêmico e muito debatido artigo 3º. e através da alteração de importantes mecanismos na realização dos pleitos, como a mudança no local das eleições, do tempo em que cada votação poderia durar, da alteração no modo de escolha de cada mesa e do procedimento dela durante cada votação. Esse tipo de questão, que ajuda a matizar o argumento de José Murilo de Carvalho, aparece de modo bastante evidente nas imagens de Agostini a respeito do debate parlamentar da lei eleitoral de 1881. As expectativas e estimativas do nosso desenhista durante o processo de discussão parlamentar da futura legislação eleitoral, bem como sua avaliação a respeito do texto final aprovado no senado, revelam a importância e o significado que a mudança para o Estado do controle do processo eleitoral tinha no debate político da época. Da mesma forma, ajuda a estabelecer conexões com a emergência do abolicionismo. Em ambas as questões, Agostini defendia um deslocamento de poder, do que chamava “lavoura” para o Estado. Os dois debates aconteciam naquele ano de 1880 ao mesmo tempo. Agostini dedicou grande espaço a cada um, relacionando-os com um movimento de transformações políticas e sociais amplas, que seria ao mesmo tempo a defesa dos “verdadeiros” princípios do partido liberal. As imagens traduzem esse delicado e arraigado debate e mostram que, do ponto de vista de Agostini, ao contrário do argumento de José Murilo de Carvalho, a nova lei eleitoral, ainda que cheia de imperfeições, estava longe de ser um retrocesso, sendo antes uma importante conquista.

40 Richard Graham. Op.cit, pág. 241.

O ano 1880 foi politicamente falando muito movimentado. Pouco depois da assim denominada “revolução do vintém”, que resultou em uma vitória para os descontentes com a lei dos transportes com a revogação da lei em abril daquele mesmo ano, o gabinete Sinimbu caiu. Para seu lugar, o Imperador convocou o Senador José Antônio Saraiva, nomeado antes mesmo de serem abertos os trabalhos legislativos. Apresentar e fazer ser aprovada uma nova legislação eleitoral era uma, senão a missão principal do novo presidente do conselho de ministros⁴¹. Em abril uma proposta já havia sido redigida e era motivo de debates na Corte:

41 Ver Richard Graham, *op.cit.*



completamente modificada.

Quase a noiva
de ella não
deforma corre realmente
ficar de todo esbrançada.
grande rizo, e no Senão
com certa sabida de lá

Mas e provavel que ella seira a causa, tal qual entreo, pois que em materia de incoherencia, a maioria dos nossos deputados ha esta experimentada.

O elemento organizador da imagem seria o forte conteúdo republicano da proposta assinada por Saraiva. Antes mesmo de começarem os debates parlamentares, o tema já estaria na imprensa e mobilizava algumas das principais lideranças políticas do país, como sugere a imagem. Refere-se especificamente a um artigo publicado na Gazeta de Notícias no dia 03 de abril próximo passado, que louva o esforço do gabinete em fazer a reforma eleitoral por entender ser a única forma de fazer efetivo o sistema representativo no Brasil. Mas alerta para os perigos que uma lei como aquele corria em um país com as dimensões do Brasil, razão pela qual defende o sistema norte americano, onde grande variação na legislação em cada estado, de acordo com suas características. Faz, no início da estampa, uma tradução pictórica do sentido deste texto. Faz mais uma vez uso desse recurso metalingüístico para construir a idéia dos seus desenhos. A república francesa, com uma faixa escrita “reforma eleitoral”, aponta para o projeto da nova lei. O quadro é um recurso curioso. Seria uma maneira de explicitar um sentido que na proposta estaria disfarçado. Ao revelar a verdade escondida no projeto, os monarquistas de plantão demonstram uma mistura de indignação, medo e receio. Ao mesmo tempo, o deputado Saldanha Marinho, o conhecido republicano que aparece na frente do quadro, manifesta sua aprovação.

A opinião de Agostini se revela na maneira como constrói a estampa, baseada no quadro que inicia e fecha esta crônica visual. Monta a cena a partir de uma oposição. De um lado, Saldanha Marinho e a bela imagem da república francesa, de outro, padres, senadores e magistrados avessos às idéias republicanas, ou à idéia do projeto, que em sua avaliação não seriam republicanas, mas petroleiras, termo que na época significava perigosas. A diferença de opinião entre Saldanha Marinho e os demais integrantes do primeiro momento da cena, entre ser o projeto republicano ou petroleiro, revela a posição do autor da imagem. Já foi trabalhada nesta tese a identidade de idéias entre Agostini e Saldanha Marinho⁴². Durante a questão religiosa, sobretudo entre os anos de 1872 e 1874, essa identidade apareceu com força, num dos poucos momentos em que Agostini explicitou uma posição compartilhada. Assim, mesmo de modo um tanto disfarçado, ele demonstra sua simpatia pelo conteúdo republicano da primeira proposta através do quadro e da diferença de opinião manifestada por seus observadores. E é esta simpatia pela idéia, ou pelo ideal republicano do projeto que irá explicar a imagem e dará o tom da cobertura que fará ao debate parlamentar acerca da lei eleitoral. Debate que é de certo modo antecipado no desenho, que conta a história da transformação do quadro no decorrer das etapas do processo parlamentar. A estampa é, assim, uma espécie de avaliação do processo político brasileiro. Com base nela, antecipa uma versão do debate e seu resultado final: as belas idéias republicanas da proposta inicial se tornarão uma

42 Ver capítulo 3 desta tese.

mal acabada, mal feita e feia pintura de uma monarquia decadente. A história desta pintura, uma metáfora do projeto para a nova lei eleitoral e o elemento organizador da caricatura, suscita uma pergunta: quais os elementos do projeto que levaram Agostini a interpretá-lo como republicano?

A imagem é uma previsão, mas ao mesmo tempo nos serve de roteiro. Seguir a trilha através dos desenhos que Agostini fez durante o tramite do projeto para verificar se a sua conjectura se confirma permite desvendar o conteúdo republicano da proposta e quais os significados desse debate naquele contexto para nosso artista do lápis. Tão logo foram retomados os trabalhos parlamentares, o projeto para a nova lei eleitoral começou a ser debatido. No dia 25 de maio uma comissão a princípio constituída por 21 deputados, apresentou seu parecer:

“A civilização pouco adiantada em alguns pontos do país explica a fraqueza do corpo eleitoral, e sua pouca energia na maior parte dos casos, diante da influência abusiva da autoridade e das fraudes e ardis dos partidos, e das facções locais e individuais, mais nocivas que os partidos políticos.

Mas o nosso sistema de eleição indireta de dois graus, multiplicando as operações e atos eleitorais, e chamando a tomar parte nestes atos uma massa de cidadãos mais fracos e menos civilizados, fez progressivamente baixar o nível da capacidade do corpo eleitoral no primeiro grau da eleição: chegou-se à invenção do fósforo, isto é, o votante fictício. O votante primitivo da Constituição, com piores regulamentos eleitorais, salvo o regulamento autoritário e arbitrário de 1842, apesar da menor riqueza, menor civilização e absoluta falta de prática e conhecimentos das instituições parlamentares, deu a este país legislaturas que, por seu saber, patriotismo e independência, fundaram e consolidaram o governo representativo, deixando dos fastos da nossa história as mais brilhantes páginas, que são hoje justo motivo de nosso desvanecimento, respeito e admiração.

Grande poder, porém, nesta fórmula de eleição, ficava a votantes sem independência e sem civilização; e com o seu sufrágio se fazia a nomeação dos eleitores, isto é, uma verdadeira depuração do corpo eleitoral mais capaz e independente.”⁴³

O parecer aborda todos os aspectos da proposta enviada pelo governo e explica as alterações que sugeriu no projeto substitutivo que elaborou e submetia à discussão. As fraudes, a violência, os critérios para confirmação de renda, a inclusão de acatólicos, naturalizados, ingênuos e libertos, o alistamento eleitoral, alterações no procedimento eleitoral, temas tratados nos diferentes artigos do projeto, foram detalhados no parecer. Cada um desses aspectos, no entanto, partia da eliminação da figura do votante, que não por acaso foi o assunto que iniciou o texto assinado por 19

43 Anais do Parlamento Brasileiro, 25/maio/1880, pp. 233-234.

deputados. Na passagem acima, apesar do brilhantismo das legislaturas eleitas pela fórmula antiga, o votante, ou seja, uma espécie de eleitor de segunda categoria, era fraco, despreparado e pouco civilizado, mas detentor de grande poder, deveria ser extinto. Era este o espírito da reforma: a constituição de um corpo de eleitores preparados, além de medida para sanear o processo. O argumento de José Murilo de Carvalho aparece neste instante do debate. Afinal, acabar com a perigosa figura do votante, não significava mudar a categoria daqueles cidadãos, mas retirar os direitos políticos desses sujeitos despreparados.

Mas o significado desse argumento desenhado no projeto e discutido no parecer ia muito além da avaliação deste autor. O entusiasmo de Saldanha Marinho com o texto enviado pelo Sr. Saraiva dá a pista disso. Sendo um dos que assinou, embora com restrições, o parecer e o projeto substitutivo, sua opinião quanto ao conteúdo republicano parece estar presente sobretudo no art. 2º., que versa sobre os eleitores:

“É eleitor todo o cidadão brasileiro, nato ou naturalizado, católico o acatólico, ingênuo ou liberto(...)”

O artigo define ainda a idade mínima de 21 anos e o valor de 200\$000 anual como critérios para qualificação de um eleitor. Reduzia a idade e a renda mínima anteriormente definida, ou seja, em teoria, a nova lei manteria e até ampliaria o sufrágio, ao mesmo tempo em que igualava os cidadãos em seus direitos políticos. Acabava com o critério religioso e garantia o acesso a direitos políticos mais amplos aos egressos da escravidão e àqueles que nasceram de ventre livre, após a lei de 28 de setembro de 1871. Desse modo, e a partir da criação de outros mecanismos, especialmente o definido no art 3º., combater-se-iam as “facções locais e individuais, [que seriam] mais nocivas que os partidos políticos.” Assim, o princípio proposto no texto tinha cores republicanas, no sentido de ser um passo na direção de garantir cidadania política mais ampla, definindo um papel mais preponderante do Estado na definição e regulação desses direitos. Mas sobretudo reforçava a importância do povo na vida política do país, o que era um princípio fundamental para se alcançar uma verdadeira representação nacional, o “governo no povo pelo povo”, para assim alcançar “(...) o mais nobre *desideratum* de um país livre.”⁴⁴ O terreno estaria desse modo sendo preparado para uma mudança mais profunda na forma de governo. Era essa a razão da euforia demonstrada por Saldanha Marinho no desenho, e da mesma forma a preocupação dos demais integrantes da estampa.

Saldanha Marinho foi um dos membros da comissão que redigiu o parecer do projeto substitutivo que foi submetido a debate e votação na câmara. Assinou o texto com restrições, explicitadas em seu discurso do dia 1 de junho, apenas cinco dias após

44 Anais do Parlamento Brasileiro, 01/jun/1880, pág. 325.

ter sido encaminhado aos demais deputados:

“O projeto nos oferece: eleição direta, distritos de um só deputado, admissão dos acatólicos, dos ingênuos e libertos e dos naturalizados à elegibilidade. Além disso, franqueia o voto, e alarga o exercício da soberania, habilitando para o gozo dos direitos políticos aos maiores de 21 anos, quando a lei atual exige para isso a idade de 25 anos.

(...)

Voto imediato do povo é o princípio cardeal do projeto, e que o parlamento deve manter como o mais liberal e conducente à realização do verdadeiro sistema representativo.”⁴⁵

Os princípios que fundamentam o projeto e mereceram o elogio do deputado são enumerados no restante do discurso, que se desenvolve no sentido de demonstrar o tamanho do passo que as reformas significavam. A lógica que regia a vida política do país mudaria. Um terreno fértil estaria sendo preparado para o florescimento de um país livre e republicano. As vantagens da eleição direta, de igualar no que se referia aos direitos políticos os cidadãos do Brasil, empolgavam de tal forma Saldanha Marinho que chegou a sugerir em seu discurso a adoção do sufrágio universal, excluindo ainda as mulheres, e a eleição dos presidentes de província.

Uma das principais qualidades do texto tinha relação com a escravidão, que era duramente atingida em razão de garantir a possibilidade de acesso pleno de ex-escravos e ingênuos à vida política:

“Sr. Presidente, a admissão dos ingênuos e dos libertos, a elegibilidade e a faculdade que se lhes concede de poderem também representar o país em que nasceram, é uma das idéias de mais moralidade e de mais perfeita justiça que o projeto contém.

É assim que o Brasil fará esquecer de uma vez para sempre a escravidão, que ainda amesquinha sua civilização. O nascimento escravo não será motivo de interdição civil e política, contra ninguém.”⁴⁶

Essa medida moralizante que teria conseqüências tão profundas no processo de reformulação da vida política do país não vinha isolada no texto. Ao assegurar aos estrangeiros naturalizados e acatólicos as mesmas prerrogativas e direitos dos ingênuos e libertos, realizando o que chamou de “grande naturalização”, tornava o país mais atrativo para os imigrantes, melhorando assim as condições para abolir de uma vez por todas a escravidão no Brasil. O entusiasmo de Saldanha Marinho no desenho, e por extensão o de Agostini, estavam relacionados com estes aspectos.

Mas havia muitos problemas no texto:

45 Idem. Pág. 326.

46 Idem. Pág. 329.

“A reforma eleitoral volta à cena.

Os vinte e um apresentaram finalmente o seu substituto, que não é melhor nem pior que o projeto do governo: um e outro não passam de magníficos trompe-l’oeil, prometedores na aparência; mas falhos na realidade. Pelo artigo segundo, ostentado logo em primeiro plano, é eleitor todo brasileiro maior de vinte e um anos, nato ou naturalizado, católico ou não, ingênuo ou liberto, tendo renda não inferior a duzentos mil reis anuais; mas pelo artigo terceiro, não é nem elegível nem eleitor o literato, o jornalista... que não tenha outro meio de vida; as letras não constituem profissão. O piloto, o caixeiro, o mestre de barco serão deputados e senadores; aos poetas, dramaturgos – coitados! – resta-lhes apenas a esperança póstuma de um centenário.

Sempre a mesma triste consolação:

Voltaire não pertenceu à academia francesa!”⁴⁷

A frase final da citação é um tanto enigmática, uma vez que o conhecido filósofo, poeta e dramaturgo francês do século XVIII François Marie Arouet, conhecido por seu pseudônimo Voltaire, quando se candidatou para a Academia Francesa, foi eleito. Mas ele teve vida tumultuosa, tendo passado boa parte da existência no exílio. A imortalidade não lhe garantiu tranquilidade, nem um lugar destacado na sociedade e na vida política francesa da época. A passagem acima se baseia e reforça essa memória histórica sobre ao autor de *Zadig* como uma espécie de paradigma que persegue os literatos comprometidos com suas idéias. Condenados a uma vida nas margens, esses homens iluminados não tinham o espaço e o reconhecimento que deveriam. As letras, não sendo consideradas uma profissão, fariam com que, pelo projeto da lei eleitoral, os literatos fossem aliados da vida política nacional.

O ponto de vista de Agostini fica bastante evidente nesta passagem. Trabalha com a idéia de que há homens melhores, mais preparados do que outros. Homens que deveriam ter um lugar destacado, diferenciado na sociedade. Sujeitos iluminados – nesse sentido a referência a Voltaire, um dos mais importantes filósofos do iluminismo, não devia ser casual – que permaneciam distantes do centro de decisões políticas. Se a reforma eleitoral buscava retirar dos proprietários grande parte do seu poder e transferi-lo para o Estado, o que era considerado um avanço, tinha o problema de igualar em direitos, ou até conceder mais direitos a sujeitos menos preparados, como caixeiros, o mestre de barco e piloto. O literato e o jornalista continuavam a ocupar uma espécie de limbo.

E era esse um ponto fulcral para entendermos o ponto de vista de Agostini no que se referia ao debate da lei eleitoral, das reformas políticas que julgava necessárias ao país e o seu papel como jornalista. Baseado em uma versão do iluminismo,

47 “Crônica Fluminense” in: *Revista Ilustrada*, 29/maio/1880.

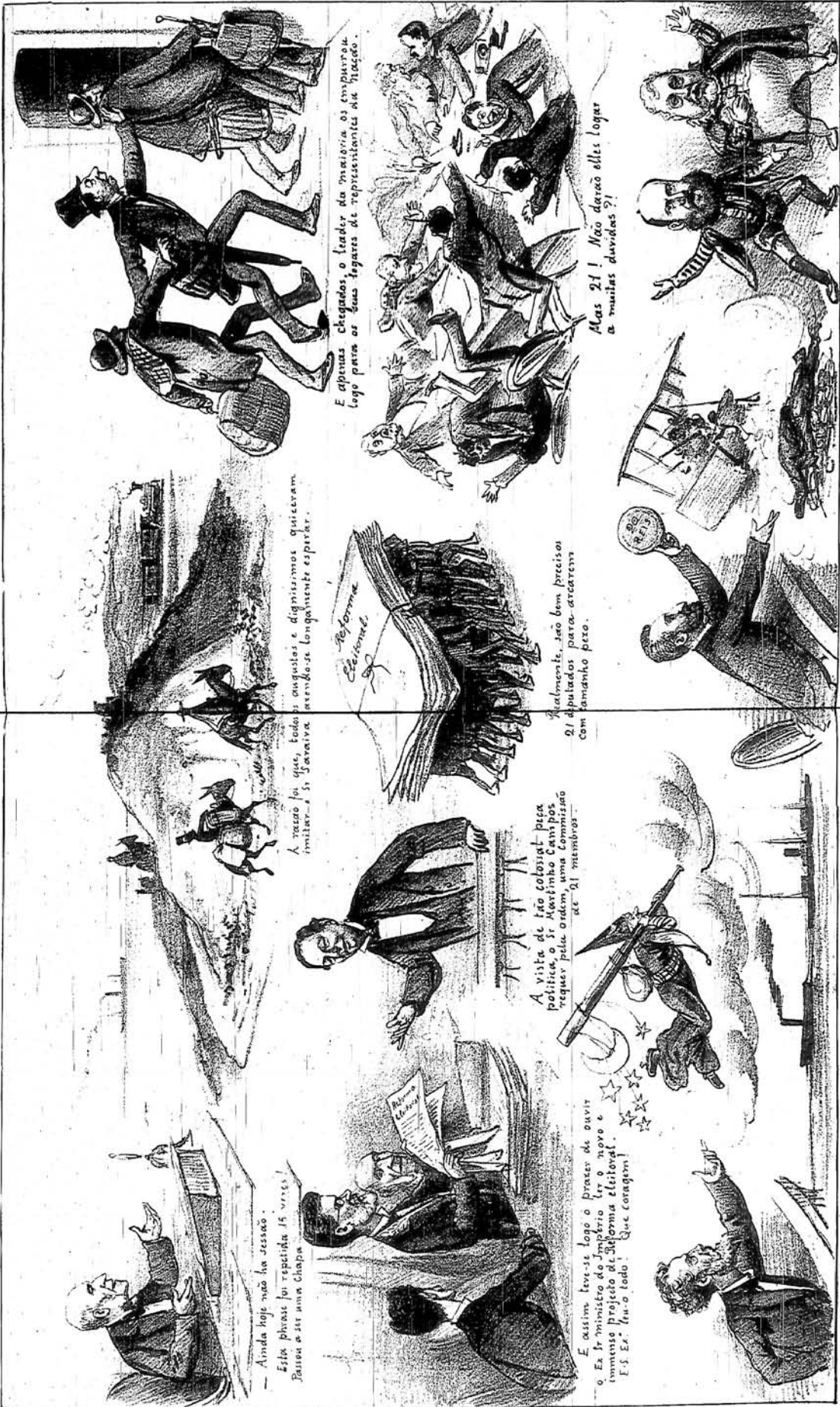
em princípios identificados com a Revolução Francesa, queria uma sociedade baseada na liberdade e na igualdade dos cidadãos. Mas uma igualdade na qual alguns sujeitos, destacados por suas idéias, teriam um lugar destacado. Não adiantava conceder direitos a caixeiros e manter os literatos fora do jogo. Uma e outra coisa deveriam vir juntas. A idéias tinham que ser valorizadas, e estas eram dominadas pelos literatos e jornalistas. Pregava assim uma igualdade que respeitasse diferenças fundamentais, definidas por uma hierarquia bastante bem definida.

Entretanto, como sugere o desenho e combate de modo fervoroso o deputado em seu discurso, havia muitos obstáculos a serem enfrentados. Se o desprestígio dos homens de letras era um problema, era preciso garantir cidadania política para aqueles que julgava incapazes de atuar em prol de seus próprios direitos. Por isso Saldanha Marinho, um homem ilustrado, combatia a restrição do voto aos analfabetos e o rigor nos critérios de comprovação da renda mínima exigida para cada votante. No caso do censo, defendia que as novas regras eram muito difíceis, o que na prática faria com que muitos cidadãos que tinham a renda mínima exigida seriam excluídos do processo eleitoral. O princípio que regeria os novos critérios estava relacionado com o pagamento de impostos diretos. Saldanha Marinho rebate este argumento afirmando que este não era critério razoável para julgar o acesso aos direitos políticos. Afirmou que a “desmoralização eleitoral” não vinha do “simples homem do povo”, do “operário”⁴⁸, que contribuía com as despesas públicas através dos impostos indiretos e, se não fazia mais, era porque não tinha condições. Finaliza seu argumento afirmando que “a corrupção dos povos vinha de cima”⁴⁹, e que era essa que deveria ser combatida. Em seu discurso, relacionava diretamente o sistema político com a corrupção eleitoral. Sanear um era alterar completamente o outro. No caso dos analfabetos, defendia a idéia de que a estes não faltava a capacidade de discernimento, e que seria um contra-senso retirar-lhes o direito ao voto dado que eram considerados capazes de exercer funções de arrimo de família e eram responsabilizados criminalmente por delitos que por ventura viessem a cometer. Se tais restrições permanecessem, o projeto resultaria em uma grande redução de número de eleitores, ou seja, o contrário do que era o princípio do novo texto, na avaliação de Saldanha Marinho. A questão era assim de grande importância e o sucesso da lei dependia dos detalhes da redação de cada artigo.

Na câmara, o processo foi algo conturbado, como aponta o discurso de Saldanha Marinho. A pintura do desenho citado acima não era tão perfeita como este sugere, e havia interesses e pontos de vista conflitantes em torno do projeto:

48 Idem. Pág. 331.

49 Idem. *ibidem*.

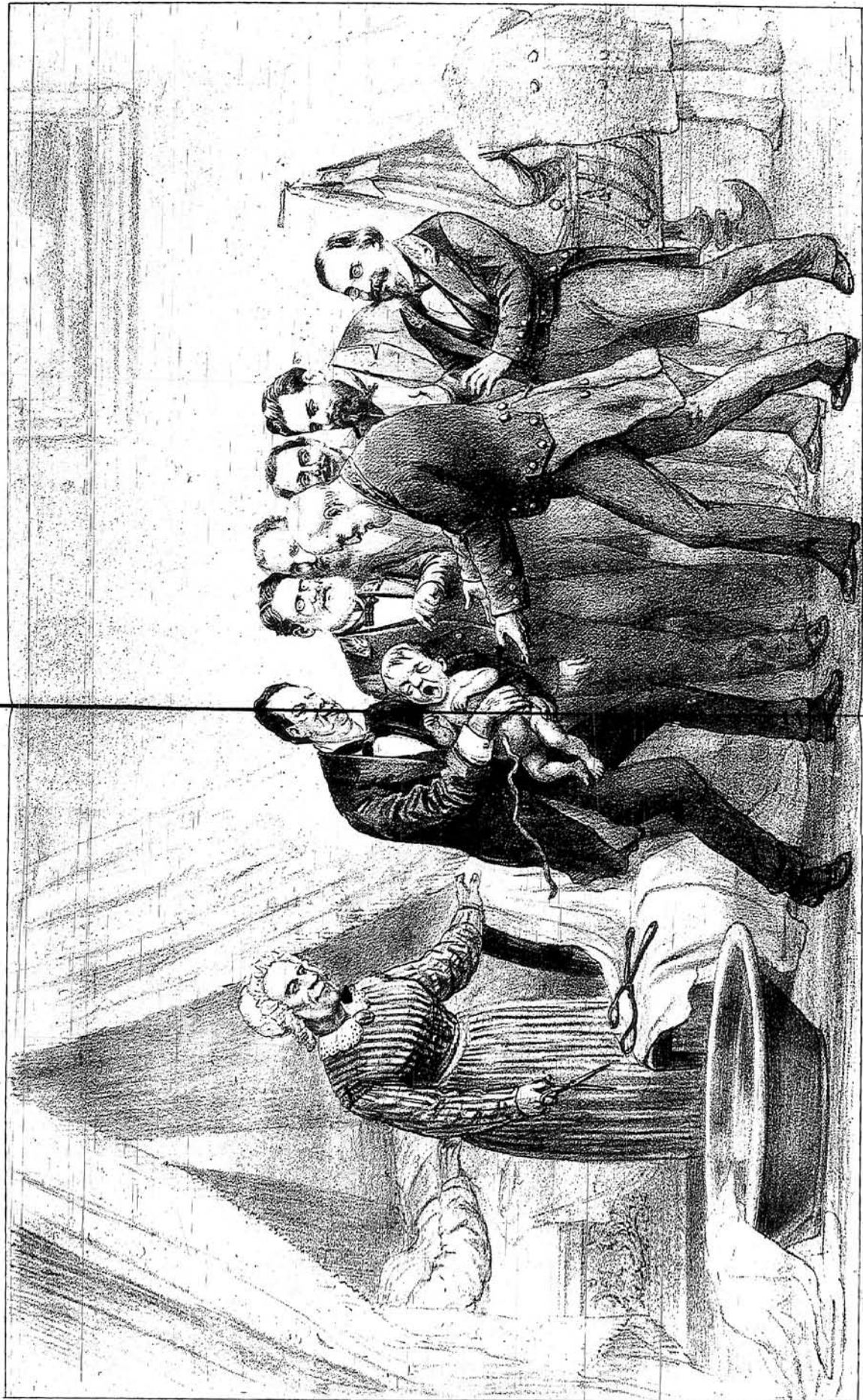


Em seguida, o Sr Costa Azevedo, muito encaçado, interpeella o Governo sobre os 200 contos de rebuque ao Solimões, e a partida do Astronomeo Liais.

Segue-se o Sr. B. Pereira que, querendo deitar popularidade, pede a supressão do imposto do vintem.

Finalizou a Sessão com um duetto de cir-
cunstancia sobre a festa do Trono, cantado pelos
dois illustres paulistas Gavião Peixoto e Martin
Francisco.

Essas diferenças aparecem de modo sutil na estampa. No dia 29 de abril o ministro do império, Barão Homem de Melo, foi à câmara proceder à leitura do projeto do governo, como apontado na imagem. Ao contrário do que está afirmado na legenda, trata-se de um texto curto, de apenas 5 páginas. A comissão de 21 deputados, dos quais restaram apenas 19, é justificada no desenho em virtude “de tão colossal peça política”. É evidentemente uma piada. Apesar da importância do projeto, um tal número de deputados para elaborar um parecer seria motivo de confusão. A piada, e a crítica, era dirigida a Martinho de Campos, o líder da bancada liberal que no desenho é apontado como sendo responsável pelo encaminhamento que a comissão deu ao projeto. Seria esta uma manobra para tumultuar o debate, tornando-o acalorado desde a redação do parecer inicial. O número de deputados que assinou “com restrições” o projeto substitutivo faz crer que a estratégia funcionou, fazendo com que os pontos levantados e questionados por Saldanha Marinho persistissem no texto encaminhado ao senado:



Afinal... a Câmara deu a luz a famosa Reforma Eleitoral! (25 de junho de 1880)

A previsão da imagem do quadro republicano parece até este instante ser confirmada. O projeto saiu quase ileso da câmara, tendo sido mantido princípios aplaudidos por Agostini e também as imperfeições apontadas e combatidas por Saldanha Marinho. A criança que a câmara deu à luz, assim, trazia as características do primeiro pai, o Sr. Saraiva, ou seja, o governo, acrescidas das de um segundo pai, o deputado Martinho de Campos, que leva com zelo e carinho o bebê para os ministros, para que estes pudessem encaminhá-lo ao senado. O rosto da criança guarda muita semelhança com o do seu segundo pai, numa sugestão nada sutil de ter sido ele o articulador das manobras políticas que asseguraram os interesses do governo nesta matéria.

Enquanto tramitava a proposta da nova lei eleitoral, motivada em grande medida pelos problemas de fraude e violência, eleições eram realizadas, dando oportunidade para Agostini manifestar mais uma vez sua posição quanto à matéria:

Anno-5

Rio de Janeiro, 1880.

Nº 214

REVISTA ILLUSTRADA

CORTE

Anno 16 \$ 000
Semestre 9 \$ 000
Trimestre 5 \$ 000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas
à Rua da Assembleia 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada.

PROVINCIAS

Anno 20 \$ 000
Semestre 11 \$ 000
Avulso \$ 500



As eleições ou o povo soberano exercendo a sua soberania!

Para Saldanha Marinho, interlocutor privilegiado por Agostini, as fraudes e a violência eram culpa dos “corruptores”, ou seja, as autoridades locais e os grandes proprietários interessados em manter e ampliar seu poder. Não era o povo o responsável, apesar de em muitos casos venderem seus votos. Essa maneira de entender o povo tinha estreita relação com o modo como ele aparece na cobertura da “Revista” ao motim do vintém. Ele tinha boa índole, só precisava ser bem orientado. O projeto deveria, então, combater os verdadeiros culpados. Acontece que era em torno da definição dos culpados que recaía grande parte das questões debatidas, de maneira que do reconhecimento da culpa dependia a definição de aspectos importantes da lei. De uma lei que, como fica claro pelo discurso de Saldanha Marinho, já analisado páginas acima, era vista como potencialmente perigosa para aqueles que buscavam manter a organização política e social do Império. Impedir o voto dos analfabetos e a criação de regras rígidas e difíceis de serem cumpridas para a comprovação da renda mínima exigida pelo texto tinha relação com esse debate.

Nesta capa, Agostini não é nada sutil. Comentando a especial violência das eleições daquele ano, se posiciona no debate em curso no parlamento. Reforçando uma versão compartilhada pelos parlamentares sobre as votações no Brasil, apresenta quem em sua opinião eram os culpados. Ambos os partidos, representados por capangas, são igualados tanto pela prática como pela aparência. Negros e capoeiras, são a imagem da corrupção e da violência eleitoral no Brasil para Agostini. Esta imagem tinha um forte significado no debate político da lei eleitoral. A escolha dos personagens da capa merece atenção. Apesar de defender a idéia de que os egressos da escravidão deviam poder votar e serem votados, revela seu preconceito com relação àqueles sujeitos. Mas o que quer dizer é também que a responsabilidade recaía nos partidos e em quem os liderava, sendo os capoeiras instrumentos utilizados por cada um nos pleitos. Ao povo restava sobreviver a cada eleição. No contexto do debate da nova lei, uma estampa como esta, que alimentava uma idéia muito comum de que era perigoso votar no Brasil, tocava no cerne da questão tomando uma posição semelhante à de Saldanha Marinho. Nesta versão, o exercício pleno e livre da soberania do povo era restringido pelos partidos através da violência. Era desse modo necessário atacar os mecanismos da lei que permitiam que isso acontecesse.

Quando esta capa foi publicada o projeto já estava no senado, etapa em que, pela avaliação do desenho em que a reforma é representada como um quadro, ele sofreria mais retoques. Apesar de o projeto substitutivo aprovado pela câmara ter sido encaminhado em julho, somente em outubro, e ao longo de novembro, passou a ser debatido no senado:

Anno 5

Rio de Janeiro, 1880.

Nº 227

REVISTA ILLUSTRADA

CORTE

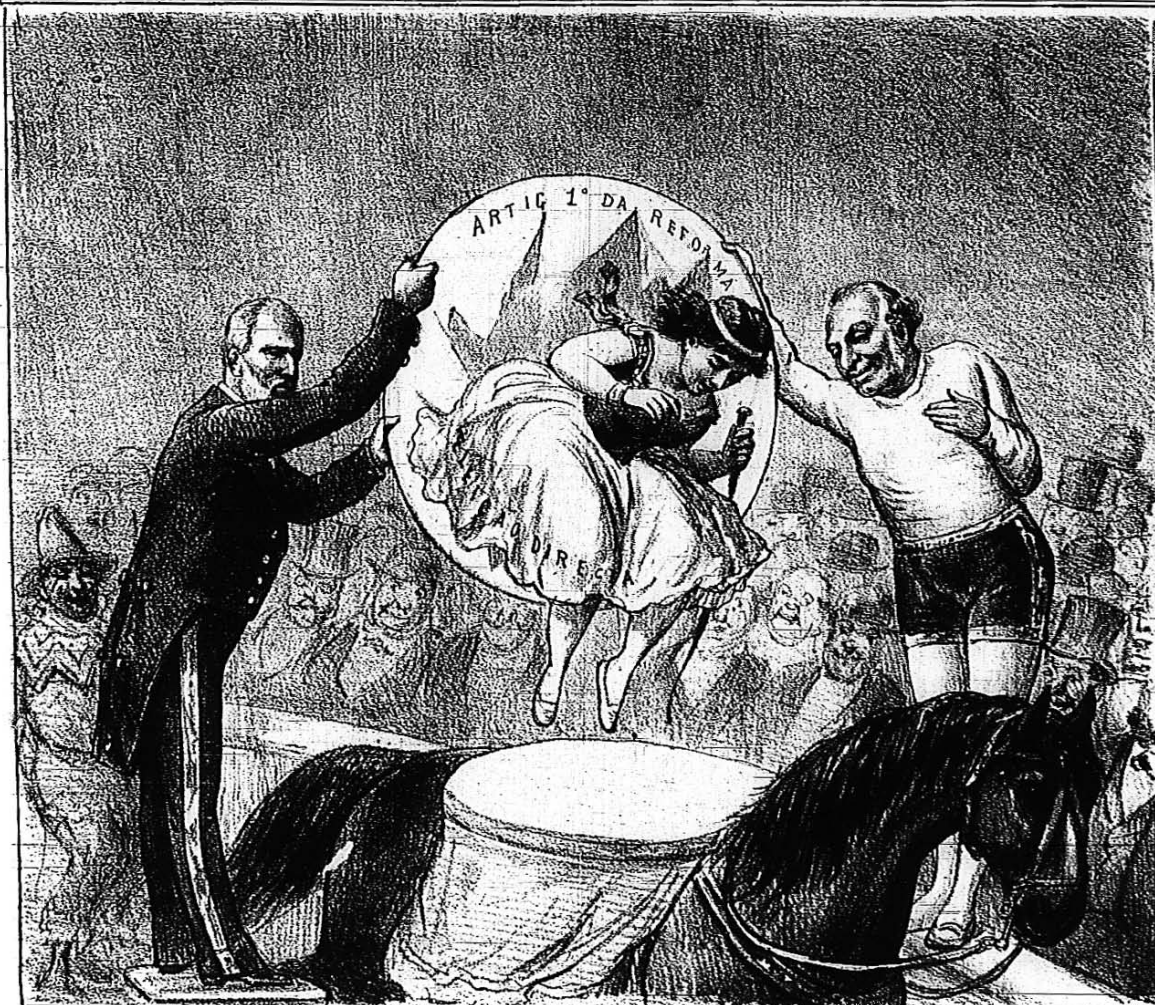
Anno..... 16 \$ 000
Semestre..... 9 \$ 000
Trimestre..... 5 \$ 000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas
a Rua da Assembleia, 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada.

PROVINCIAS

Anno..... 20 \$ 000
Semestre..... 11 \$ 000
Avulso..... \$ 500



O primeiro salto é o que custa.

O artigo primeiro definia a mudança na forma da eleição, que passaria ser direta. Esta capa brinca com alguns aspectos do debate no senado. A demora para começar a analisar um projeto de lei tão importante é o principal deles. O início da discussão, ou o primeiro salto, demorou tempo demais, o que era visto como uma manobra para protelar a aprovação de uma lei que alterava de forma profunda o princípio que norteava o sentido da cidadania política no Brasil. No circo do senado, o espetáculo da reforma eleitoral fora difícil de ser iniciado. A dificuldade, sugerida pela “Revista”, que o projeto encontrava para tramitar no senado indicava uma avaliação relativa à importância que este debate tinha para Agostini, e confirmava, ao menos até aquele instante, a previsão de que seria o senado o maior empecilho para a aprovação de uma lei com um caráter fortemente republicano. Ao contrário do que previa o desenho do quadro da imagem da república, esta capa sugere uma esperança. Uma vez iniciado o processo, parecia possível que ele fosse até o final. Afinal, é “o primeiro salto o que custa”.

O papel de Saraiva é mais uma vez ressaltado. Responsável pela apresentação do projeto, é também responsabilizado por conseguir fazer com que ele tramitasse. Considerada uma matéria delicada por tratar de um princípio constitucional, a metáfora do circo indica a habilidade do presidente do conselho de ministros no manejo de tal complicada questão. A eleição direta já fora tema anteriormente debatido, mas nunca chegara a ter um projeto em tramitação. Considerada uma pauta dos liberais, fracassou em outras oportunidades. O gabinete Sininbu não foi hábil o suficiente para fazer apresentar o projeto, sendo essa uma das razões da insatisfação do imperador e fez com que este gabinete caísse. Saraiva, mais empenhado ou mais astuto que seu antecessor, fez o projeto ser votado como lei ordinária, não como uma emenda à constituição, fazendo o processo mais rápido e tornando possível que fosse levado adiante⁵⁰.

Mas se o primeiro salto foi o mais custoso, ele não foi o suficiente para vencer todos os obstáculos. No texto encaminhado por Saraiva à Assembléia Geral, um dos principais aspectos da lei, que definia o princípio de que todo eleitor era também elegível, vinha expresso no art. 8º.:

50 Sobre as leis eleitorais do Brasil imperial ver Richard Graham. *Op.cit.* A manobra e a astúcia política de Saraiva para fazer com que seu projeto fosse votado como lei ordinária foi discutida por Saldanha Marinho no discurso analisado neste capítulo.

Anno 5

Rio de Janeiro, 1880.

Nº 232

REVISTA ILLUSTRADA

CORTE

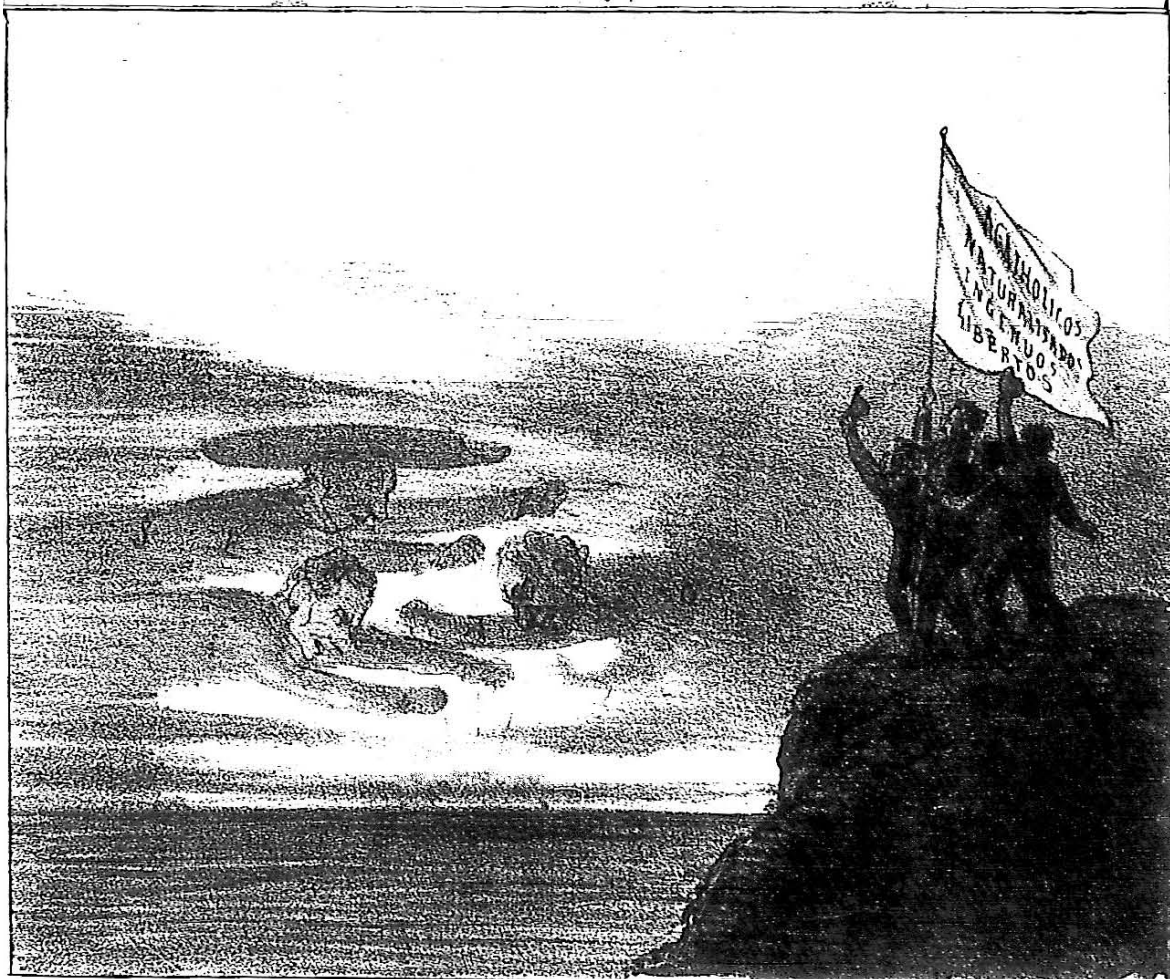
Anno 16 \$ 000
 Semestre 9 \$ 000
 Trimestre 5 \$ 000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas
 a Rua da Assembleia 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada

PROVINCIAS

Anno 20 \$ 000
 Semestre 11 \$ 000
 Avulso \$ 500



Núvens negras pareciam querer escurecer o novo e brilhante horizonte politico; felizmente ellas dissiparam-se e o artigo 8º resplandece em beneficio de mais um grupo de novos cidadãos. Viva o Cons. Saraiva!

O artigo segundo do projeto, que como vimos tratava dos eleitores, definia que libertos e ingênuos, acatólicos e naturalizados poderiam ser eleitores, desde que se enquadrassem nos critérios etário e censitário. O projeto fazia com que sujeitos que antes eram totalmente alijados do processo político, pudessem exercer cidadania política plena. É deste aspecto da lei que trata a imagem acima. O artigo 8º. se tornou uma bandeira para republicanos como Saldanha Marinho. Era o principal aspecto da futura lei que lhe conferia o caráter republicano. Na imagem do carnaval de 1881, analisada no início deste capítulo, apareceu como um dos carros de idéia que desfilaram pela cidade, sendo considerada a principal novidade da lei, que vinha em “benefício de mais um grupo de novos cidadãos”. Políticos conservadores aparecem como “nuvens negras” tentando impedir o brilho do artigo. Mas a tentativa malogrou e no texto final, o artigo 8º. se tornou uma realidade, ainda que tenha mudado o número, passando a ser o artigo 10º.

A imagem é de dezembro de 1880. Comemora uma vitória importante, conquistada após disputa árdua. Ao longo dos meses de outubro e novembro, quando o debate da nova lei eleitoral foi mais intenso no senado, a questão dos elegíveis foi duramente combatida. O risco de o projeto naufragar completamente, de a pintura da república mulher se tornar o retrato da monarquia maltrapilha e decadente, não foi pequeno. O receio que Agostini demonstrou era justificado.

Anno 5

Rio de Janeiro, 1880.

Nº 233

REVISTA ILLUSTRADA

CORTE

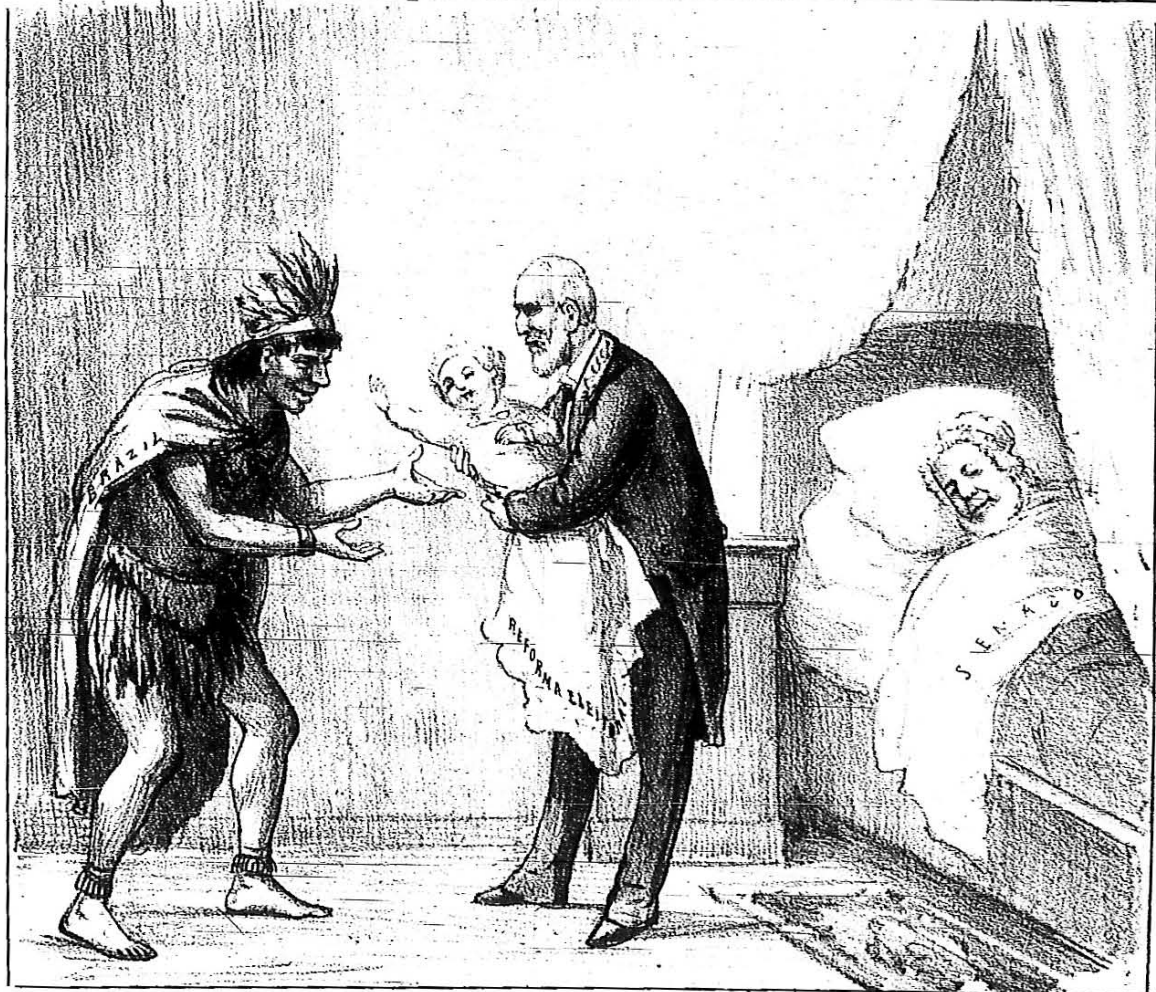
Anno..... 16 \$ 000
 Semestre..... 9 \$ 000
 Trimestre..... 5 \$ 000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas
 a Rua da Assembleia 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada.

PROVINCIAS

Anno..... 20 \$ 000
 Semestre..... 11 \$ 000
 Avulso..... \$ 500



Final! Custou muito, mas sempre deu à luz. E chegou muito a propósito para dala como festas ao pays agradecido. A este e ao Sr. Cons. Saraiva, pai da criança, os nossos sinceros parabens.

No final do ano, o senado finalmente deu à luz a nova lei eleitoral. A imagem apresenta e comemora uma vitória do Sr. Saraiva, que entrega a criança ao país como uma esperança para o futuro. Na avaliação de homens como Saldanha Marinho e Joaquim Nabuco, a lei tinha muitos problemas. O principal deles eram os critérios de comprovação de renda anual mínima. Apesar de ter diminuído o valor, comprová-lo passava a ser muito difícil para a maioria dos possíveis novos eleitores e elegíveis, limitando desse modo o acesso às urnas. Além disso, o texto final da lei manteve a restrição ao voto dos analfabetos, o que teria tornando ainda mais difícil o acesso à cidadania política no Brasil. É em cima destes aspectos da lei que José Murilo de Carvalho se baseia para construir seu argumento sobre a lei. Ela apontaria para mudanças importantes na definição de um novo perfil dos direitos políticos dos cidadãos do Império do Brasil, mas na prática restringia de forma drástica o acesso à vida política. Observar o movimento do debate parlamentar revela que havia um delicado debate em torno da definição de um princípio e da sua efetivação na prática. Era em torno desse delicado equilíbrio que a discussão do projeto aconteceu. Carvalho privilegiou a questão da prática em sua análise. Mas a mudança do princípio que regia o sistema eleitoral permaneceu no texto final, sendo esse o ponto sobre o qual Agostini fundava sua avaliação. Após o banho, a água foi jogada fora, mas salvou-se o bebê. Era entregue ao índio-Brasil, que o recebia com cuidado e até alguma alegria. A manutenção do princípio abria uma pequena brecha a partir da qual a vontade dos possíveis novos eleitores poderia prevalecer. Era isso o que Agostini comemorava na estampa acima.

Assim, a avaliação de Carvalho é mais negativa do que a imagem de Agostini, podendo insinuar impactos outros na vida política do país que não foram trabalhados pelo autor. Talvez o tema mereça ser estudado mais a fundo, mas este é assunto que transcende a intenção desta tese. Publicada antes de a nova legislação entrar em vigor, a imagem de Agostini sugere uma vitória. Mesmo restringindo o acesso ao voto, garantia aos cidadãos do Império um direito definido como um princípio de participação política importante. Passava a vigorar uma legislação segundo a qual era possível que uma grande massa de sujeitos antes completamente alijados de qualquer tipo de participação política pudesse exercer plenamente sua cidadania política, o que era antes algo impensável. A figura do votante deixava de existir e com ela esses cidadãos de segunda categoria não mais iriam às urnas. Mas passavam a ter o direito de chegarem a ser eleitos senadores, caso conseguissem comprovar para o Estado que cumpriam todos os requisitos exigidos pela legislação. O controle da participação política passava em teoria a ser inteiramente do poder público, ao mesmo tempo em que muitos cidadãos poderiam correr atrás da sua cidadania política. Na avaliação de

Angelo Agostini, o bebê que Saraiva entregava ao país no desenho representava uma esperança. Junto com ele, nasciam novos futuros cidadãos, que precisariam crescer e conquistar seu espaço, como qualquer recém nascido. Neste assunto, Agostini diferia de seus principais interlocutores políticos: Saldanha Marinho e Joaquim Nabuco, que combateram o projeto. Para nosso artista do lápis, contudo, a lei ajudava a preparar o terreno para transformações mais profundas, que em um tempo não muito distante ajudariam a erguer uma nação livre e republicana.

- 3 -

Escravidão ou Morte

Na sessão da câmara dos deputados do dia 10 de agosto de 1880, o jovem deputado Joaquim Nabuco tomou a palavra dando início a um conturbado debate. Começou seu longo discurso abordando um aspecto do orçamento do ministério da agricultura. Estava preocupado com a autorização que o projeto de orçamento em discussão dava ao ministério para gastar a quantia de 100:000\$ para “subvencionar uma navegação para o Canadá”. Argumentava que este contrato, cuja razão de ser ele afirmou não entender, e outros semelhantes que estavam para ser renovados pelo governo oneravam muito os cofres do Estado imperial, aumentando ainda mais seu déficit econômico. Na avaliação do nobre parlamentar, esta era uma política equivocada:

“Sou contrário a essa política do progresso material do país à custa do tesouro público.”⁵¹

Ao questionar as prioridades orçamentárias do ministério da agricultura, Nabuco estava na realidade preocupado com uma questão um tanto mais delicada: a emancipação dos escravos. Logo revela sua intenção ao abordar a maneira como vinha sendo gerido o fundo de emancipação, instrumento criado pela lei de 28 de setembro de 1871 para cuidar da sorte dos escravos que nasceram antes da vigência da lei e estavam “inteiramente órfãos da proteção do Estado”⁵². Nabuco afirma que este não vinha sendo desenvolvido da forma como prevista. Os gastos públicos do ministério da agricultura, pasta que cuidava da questão do elemento servil⁵³, estavam direcionados

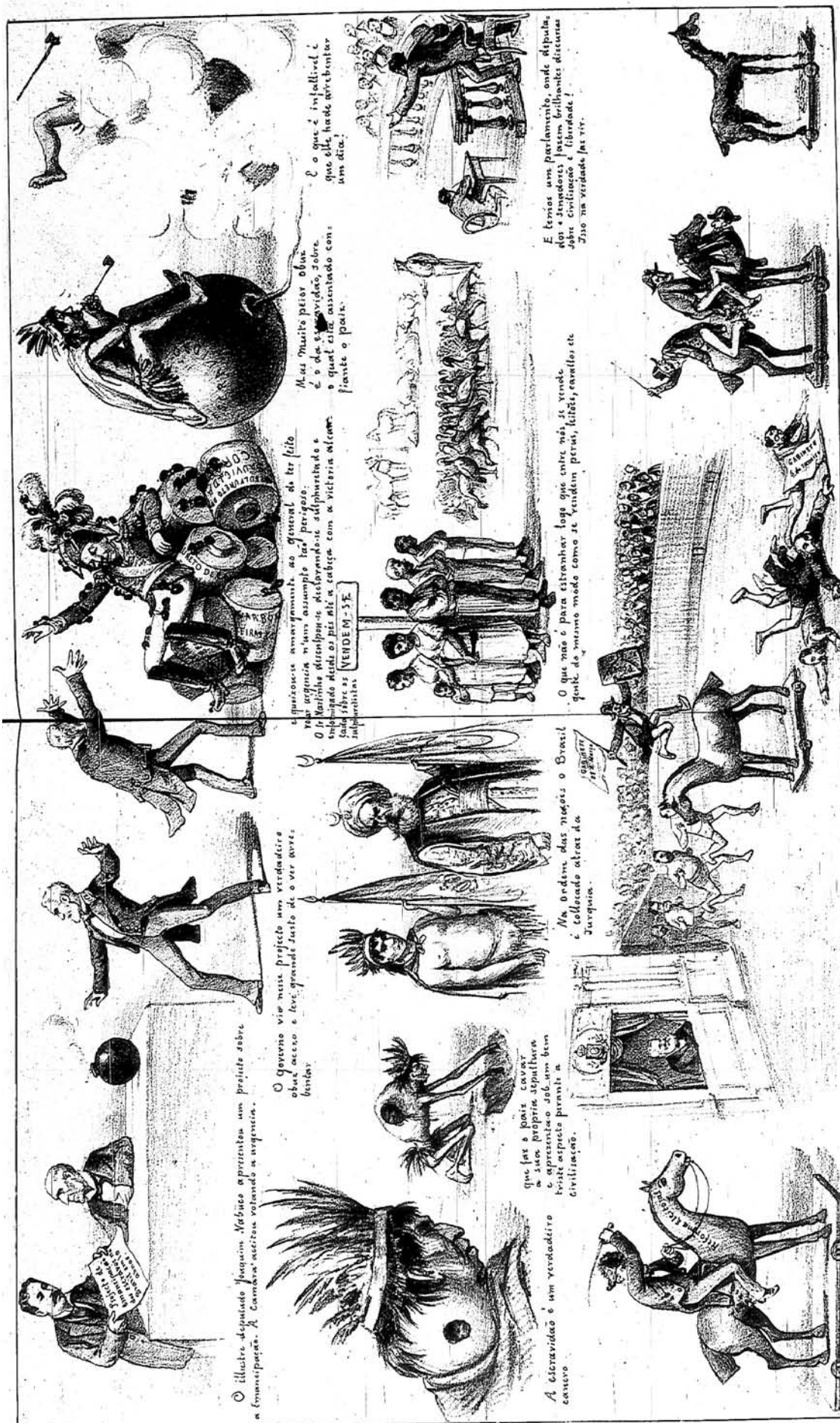
⁵¹ *Anais do Parlamento Brasileiro*, 10/ago/1880, Pág. 137.

⁵² *Idem*. Pág. 143.

⁵³ Em seu discurso, explica a razão de a escravidão ser uma questão trabalhada pelo ministério da agricultura: “(...) a escravidão entre nós está afeta ao seu ministério [ministério da agricultura], ela tem sido tratada somente por um lado: como uma questão da lavoura, como um grande interesse comercial e industrial do país, e não como uma questão de justiça.” *Idem*. Pág. 142.

para subvencionar o transporte de café para o exterior. Sendo um Estado deficitário, com sérias restrições orçamentárias, entendia que este deveria concentrar os investimentos no que considerava ser seu papel primordial, que naquele momento seria o combate à instituição responsável pelo atraso industrial do país e que era ainda motivo de vergonha perante as nações civilizadas. As prioridades orçamentárias do ministério revelariam as prioridades do Estado imperial, não estando entre elas encaminhar o fim da escravidão. Para o deputado, extinguir a escravidão deveria ser a principal política do governo imperial, o primeiro passo no sentido de promover uma reformulação no país⁵⁴. Era hora, avaliava Nabuco, de o Estado adotar medida mais enérgica:

54 Nos livros que escreverá posteriormente, Nabuco mobilizara esse argumento de forma um pouco mais elaborada. Para explicar o atraso do Império frente às nações civilizadas da Europa, faz uma associação entre os termos feudalismo, latifúndio, servidão e escravidão. O sentido dessa associação na obra de Nabuco, especialmente no que dizia respeito ao modo como entendia a escravidão no Brasil e o movimento abolicionista que ajudou a desenvolver foi analisado por Izabel Andrade Marson. “O domínio sobre o tempo: Nabuco, a Escravidão e o Abolicionismo”. O Império da “Conciliação”: política e método em Joaquim Nabuco - a tessitura da revolução e da escravidão. Tese de Livre Docência, Campinas: IFCH/UNICAMP, 1999. Alguns sentidos do debate que Nabuco travou no parlamento no início de 1880 organizarão uma de suas principais obras, O Abolicionista, publicado em 1883. Nesta obra, defendeu a abolição como a primeira de uma série de medidas reformadoras, organizadas pela abertura do país para o capital estrangeiro, sobretudo o inglês, conforme argumenta Célio Ricardo Tassinato. A obra do presente e do futuro: alguns dos significados da proposta abolicionista/reformista de Joaquim Nabuco (1883-1884). Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da UNICAMP. Campinas, 2001.



O illustre deputado Joaquim Nabuco apresenta um projeto sobre a emancipação. A Câmara recusa votando a negação.

O governo viu neste projeto um verdadeiro obus negro e teve grande medo de o ver arrebatar.

As queixas amorosas, ao general de ter feito a guerra, n'um assumpto tão perigoso. O general desculpou-se dizendo: a desobediência e a impiedade de não se ter feito a guerra, com a victoria de um imperador.

VENDE-M-SE

Na Ordem das coisas o Brasil é colocado atrás da Turquia.

que faz a parte, com a sua propria apulchreza, e se apresenta sob um bom aspecto perante a civilização.

A escravidão é um verdadeiro cavalo.

O que não é para estranhar logo que entre nós, se vende, que do mesmo modo como se vendem peras, lúdas, cavallos etc.

Em terras sem parlamento, onde disputa-se a liberdade, fazem brilhantes discursos, corinthios e liberdades! Isso na verdade faz vir.

Mas muito pior é o que é infallível e que elle, hade vir ventar um dia!

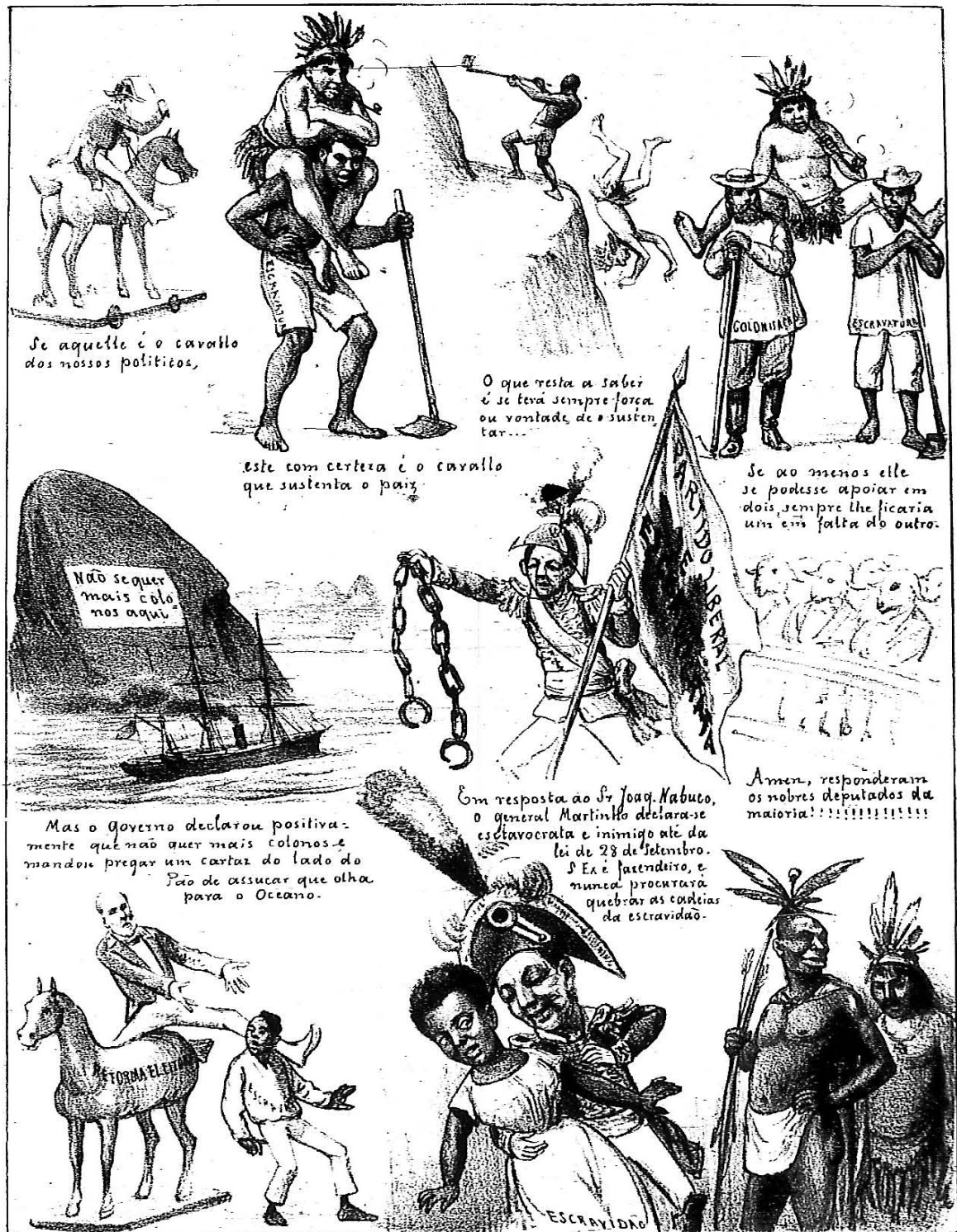
Para os nossos illustres politicos, a reforma eleitoral da qual flectam o seu cavallo de batalha, e eis mesmo o de hoje. Não anda nem para adiante nem para tras.

É um cavallo em que todos pulam com verdadeiro entusiasmo. Todas essas camballotas politicas, servem para desfrutar o nosso Imperatorial Senhor e os seus laos e hercos subditos.

Subredito quando acontece cahir de ventos ao chão, como sahio o ministerio Simimbu.

O famoso cavallo de batalha ja foi para o Senado, onde se suppoz que elle soffrera muitas injurias por parte dos senadores.

A menos que o condemnem, não abandonado: isto é ao cupim.



Muito mais acertada foi a resposta do Sr. Presidente do Conselho que, declarou não poder se occupar de duas questões tão importantes ao mesmo tempo, isto é, montar dois cavallos de batalha.

Infelizmente para o Partido Liberal, o seu general já tinha feito a sua declaração de amor a escravidão,

sem se importar com isso de collocar moralmente o seu pais atraz da Zululândia.

Neste desenho, podemos observar de modo particularmente claro o argumento apresentado no início deste capítulo. Ele está inteiramente organizado em torno do lugar central que a política ocupava na vida dos leitores da “Revista”. Comenta detalhes do debate parlamentar que teve lugar na câmara naquele mês de agosto. A estampa somente pode ser compreendida quando temos notícia detalhada de cada parte dos discursos proferidos na câmara. Parte dos debates parlamentares eram publicadas pela grande imprensa, e muito freqüentavam as galerias do parlamento brasileiro. Desse modo, o público conhecia muito bem cada discussão. E era com esse conhecimento prévio que Agostini contava.

A argumentação de Nabuco era uma estratégia para preparar o terreno para apresentar o seu projeto emancipacionista, que estipulava um prazo de 10 anos para extinguir totalmente a escravidão no Brasil⁵⁵. É sobre a explosiva polêmica causada pela tentativa de apresentação da proposta a respeito do elemento servil que trata o desenho, iniciado de modo curioso. No dia 24 de Agosto, Nabuco fez um pedido à câmara para que concedesse urgência para, na próxima sexta-feira, dia 27, “fundamentar um projeto de lei que tem por fim a completa extinção da escravidão no Brasil.”⁵⁶. A urgência foi aceita, mas o projeto não foi apresentado. Naquele dia, por falta de quorum, não houve sessão. Na segunda-feira, dia 30, em tumultuada sessão, Nabuco subiu à tribuna para pedir explicações ao gabinete e à câmara sobre o que sugeria ter sido uma manobra para evitar a apresentação de seu projeto. Em seu discurso, debateu aspectos regimentais do que entendia ter sido uma chicana da bancada escravocrata, liderada pelo deputado Martinho de Campos, sustentada pelo gabinete Saraiva. O presidente do conselho, por sua vez, contrário a qualquer nova política a respeito do elemento servil, colocou seu cargo à disposição caso a câmara viesse a debater o projeto, fazendo, na avaliação de Nabuco, da urgência que pediu uma “questão de gabinete”. Segundo essa versão, apresentada pelo próprio Nabuco na sessão do dia 02 de setembro, o presidente do conselho ameaçara a câmara, interferira na “liberdade dos debates do parlamento”⁵⁷ quando ameaçou retirar-se do cargo. Ao final, o projeto de Nabuco não foi discutido e o gabinete foi mantido. A tentativa de Nabuco alterou a temperatura política na Corte durante o mês de agosto. O desenho de Agostini parte desta polêmica e tematiza e interpreta os episódios que se sucederam ao pedido de urgência aprovado na câmara para o “projeto-Nabuco”⁵⁸.

55 Sobre o projeto de Joaquim Nabuco ver Evaristo de Moraes. *A Campanha Abolicionista (1879-1888)*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.

56 *Anais do Parlamento Brasileiro*, 24/ago/1880, pág. 366.

57 *Anais do Parlamento Brasileiro*, 30/ago/1880, pág. 437.

58 O termo está na “Crônicas Fluminense” da *Revista Ilustrada*, no, 222, 04/set/1880. A respeito do debate em torno do pedido de urgência de Joaquim Nabuco ver Carolina Nabuco. *A vida de Joaquim Nabuco*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

O restante da estampa é uma tradução ilustrada da tempestade política que aconteceu naquele mês de agosto. Tradução baseada e simpática ao conteúdo do discurso de Nabuco do dia 10, mas também no projeto e no contexto político. De início define um lugar de liderança para Nabuco no nascente movimento abolicionista. Ao fazê-lo, criava a idéia de que uma novidade surgia no longo debate a respeito do problema da escravidão⁵⁹. Em oposição a Martinho de Campos, o então jovem deputado de 32 anos, que ocupava pela primeira vez uma cadeira na câmara, é mostrado na “Revista” como uma espécie de porta voz do que considerava serem as verdadeiras bandeiras liberais. A principal delas, segundo fica evidente no desenho e no discurso de Nabuco, deveria ser a extinção da escravidão. Afinal, “a escravidão é um verdadeiro cancro”, uma terrível doença que fazia com que o país permanecesse atrás das nações civilizadas. Assim sendo, deveria ser a prioridade do governo imperial. O orçamento de cada ano deveria dar preferência ao fundo de emancipação, incentivar a colonização visando apressar o fim da escravidão, e não dedicar grandes quantias para subvencionar navegação para o Canadá. Todo o desenho está colado no conteúdo dos discursos proferidos por Nabuco naquele mês.

Sendo assim, utiliza no desenho outra metáfora empregada pelo jovem deputado. A escravidão era considerada a base da sociedade brasileira. Tanto no debate no parlamento, como no desenho de Agostini, este aparece ser um consenso para o mais empedernido defensor da escravidão e o abolicionista mais raivoso. A diferença estava no significado deste fato incontestado e no que deveria ser feito a respeito. Para Agostini, seguindo a linha argumentativa de Joaquim Nabuco, era uma bomba prestes a explodir. Além de ser responsável por uma imagem negativa do país no exterior, de ser considerada uma doença que se espalhava pela nação tomando conta de todo o seu corpo, era ainda um perigo iminente, pronto para explodir a qualquer instante. Era, do ponto de vista moral, uma vergonha, porque “entre nós se vende gente do mesmo modo que se vendem perus, leitões, cavalos, etc...”. E era ainda, seguindo o argumento de Nabuco, o que explicava o atraso industrial do Brasil. Por essa razão estava, na lista das nações civilizadas, atrás da Turquia, país citado por Nabuco no discurso de 10 de agosto como o outro em que ainda havia escravidão. Do ponto de vista estratégico, seria uma ameaça constante, com potencial de destruir todo o país a qualquer instante. Enquanto isso, o governo concentrava suas atenções e seus esforços no projeto eleitoral, que como vimos acabara de seguir para o senado, com um texto pouco modificado em relação ao projeto inicial, estando sintonizado com os interesses da ala do partido

59 A escravidão é um problema, ou uma questão debatida desde o início do Império. É conhecida a proposta de José Bonifácio para encaminhar seu fim e tantas outras manifestações a respeito após a independência. Pensar o mundo sem escravidão era uma questão central do debate político do século XIX brasileiro, tendo sido debatida em muitos momentos e apresentadas soluções variadas.

liberal comandada por Martinho de Campos. Por isso é representado como um cavalo de madeira, incapaz de levar o país adiante e que, ao mesmo tempo, desviava a atenção “dos políticos” do que considerava ser o problema principal.

No debate que aconteceu na câmara a partir do pedido de urgência de Nabuco, a escravidão, como instituição fundamental do país, foi discutida pelos três personagens centrais que aparecem nessa pequena narrativa ilustrada de Agostini. Martinho de Campos, a principal liderança de uma câmara inteiramente liberal, em resposta ao discurso de Nabuco do dia 30, condenou a escravidão como princípio e assumiu-se um “escravocrata”, expressão que Nabuco evitou em sua fala e foi um detalhe da discussão que Agostini fez questão de ressaltar em seu desenho. Defendeu que o elemento servil era um mal necessário, uma questão de sobrevivência do país por ser a base da principal atividade econômica da nação: o café. Extinguir a escravidão era dar um golpe nesta lavoura que teria consequências graves. Causaria anarquia e atingiria o direito mais fundamental de organização da sociedade civil: o direito de propriedade. De modo semelhante, Saraiva explicou sua postura naquele episódio em discurso na câmara no dia 02 de setembro:

“Ora, na minha opinião, o Brasil não quer resolver a questão [do elemento servil] pelo modo por que a quer resolver o nobre deputado. (Apoiados)

O parlamento atual, portanto, não o pode querer, visto que o parlamento atual é filho da nação, e a nação não o quer.

(Apoiados)

E porque é que a nação não o quer? Será porque os fazendeiros, que fazem parte dela, não tenham os mesmos sentimentos que o nobre deputado professa? (Apoiados)

Não, senhores, é porque eles sabem que a solução radical, sugerida pelo nobre deputado, estabeleceria desde já a luta entre o escravo e o senhor (apoiados), a anarquia em todas as fazendas (apoiados), e o extermínio do escravo e o extermínio do senhor. (Apoiados)”⁶⁰

Defendendo a lei de 28 de setembro de 1871 como a política do gabinete que chefiava no que se referia à questão do elemento servil, Saraiva dá a palavra final no episódio com argumento inverso do defendido por Nabuco. Para o chefe do gabinete, o perigo estava em dar uma solução radical ao problema da escravidão. Era uma questão delicada, cuja solução deveria ser cautelosa, estudada e sobretudo lenta. Por isso defende que a lei de 28 de setembro era a política mais adequada naquele instante e pela mesma razão segue empenhado em aprovar seu projeto para a nova lei eleitoral.

60 *Anais do Parlamento Brasileiro*, 02/set/1880, pág. 501.

Agostini brinca com essas versões sobre o perigo da escravidão e sustenta opinião semelhante à de Nabuco. O mesmo acontece com o tema da reforma eleitoral, contra a qual se colocou Nabuco, que não votou a favor do texto aprovado na câmara. Entendida pelo partido liberal como uma reforma fundamental para o desenvolvimento político do país, é para Saraiva a sua principal bandeira como chefe do gabinete. A nova lei que consegue aprovar aliada à lei de 28 de setembro eram a maneira de transformar a sociedade seguindo o programa do seu partido. Os dois temas, de fato, tem forte ligação, mas, como fica evidente no desenho de Agostini, eram controversos. Havia poucos pontos de discordância com relação ao que deveria ser feito. A principal diferença estava na velocidade com que as mudanças precisavam acontecer. Nabuco votou contra a reforma proposta pelo gabinete Saraiva e queria medidas mais diretas para acabar com a escravidão. Apesar da sua importância, argumentava que a lei de 28 de setembro não era mais uma política eficaz para acabar com a escravidão com a urgência que acreditava ser necessária naquele momento. Pelo argumento de Nabuco, a lei de 28 de setembro e o projeto da nova lei eleitoral tinham brechas que permitiam que a solução definitiva do problema pudesse ser postergado. O artigo 3º. do projeto dificultava a comprovação de renda, tornando o acesso ao voto mais restrito, e a lei de 28 de setembro dependia do empenho político do Estado. Ambos apontavam na direção certa, mas na prática permitiam que a situação continuasse a mesma. Segundo Nabuco, esse era o significado da cautela defendida por Martinho de Campos e Saraiva.

Os três discursos tinham, no fundo, muita coisa em comum. Ambos condenavam a escravidão do ponto de vista moral e buscavam uma solução para a questão visando o desenvolvimento do país. Todos julgavam ser esta a principal questão política e social a ser resolvida. Estavam ainda de acordo que a reforma eleitoral era uma mudança fundamental para o país, que tinha uma forte relação com o encaminhamento da questão servil. Discordavam sobre a maneira e a velocidade de promover as mudanças e sobre aspectos da reforma eleitoral em discussão. O debate na câmara aparece no desenho, mas nele as semelhanças entre os três oradores desaparecem. Ao mesmo tempo, papéis muito definidos são construídos para os protagonistas da polêmica. Nabuco, que em setembro daquele ano criou a Sociedade Brasileira contra a Escravidão, é o líder de um nascente movimento abolicionista e o mais legítimo defensor das bandeiras liberais. Martinho de Campos é o escravocrata disfarçado de liberal, enquanto Saraiva seria um liberal prudente. Ao esconder as semelhanças, define lugares bem marcados para cada um dos personagens abordados. Esta narrativa, por sua própria natureza, sendo um dos elementos do debate travado no interior do partido liberal naquele momento, tem a aparência de uma síntese de um episódio recheado de detalhes e significados.

Ao fazê-lo, sempre procurando dar um aspecto de verdade, conforme o princípio do discurso da “Revista”, apaga muitos aspectos do debate e produz estereótipos. Sua força estava na construção de uma versão, uma verdade, no poder de resumir uma opinião por meio da imagem e da sátira.

O desenho tem uma mensagem negativa. Ao mesmo tempo em que lamenta o episódio relativo ao projeto-Nabuco, associa esta manobra política à expectativa do fracasso completo da reforma eleitoral, o que, como vimos, não aconteceu. Expressa assim duas importantes posições: 1) era favorável a uma reforma eleitoral mais ampla, sem o artigo 3º., ou com um artigo 3º. mais brando ao mesmo tempo em que defendia uma solução mais definitiva, para o problema da escravidão; 2) a pouca vontade política de aprovar a reforma eleitoral correspondia para Agostini à disposição de frear toda e qualquer tentativa de acabar num curto prazo com a escravidão, o que significava para ele promover reformas políticas e sociais profundas, redefinindo a sociedade brasileira a partir de um princípio de liberdade como a base para o desenvolvimento industrial do país. Para nosso desenhista, a prudência de Saraiva, e a ação eficaz e pernicioso do “general Martinho”, fazia com que o país estivesse numa posição bastante desfavorável: “atrás da Zululândia.”

Esta piada, que soa nos dias de hoje como politicamente incorretíssima, expressa de modo interessante a maneira como abolicionistas entendiam aqueles que queriam defender. Expressa ainda a semelhança destes com seus opositores escravocratas. Nesta e em tantas outras imagens, o escravo é representado como uma categoria, um tipo, com características bem delineadas. É apresentado como explorado, mas passivo, humilhado, mas importante por ser a base da economia e da sociedade brasileira, incapaz de uma ação racional e por essa razão potencialmente perigoso. A escravidão fazia com que o Brasil fosse um país mais bárbaro, mais incivilizado que a Zululândia, região onde atualmente fica a África do Sul. Essa imagem, que aparece de modo forte na terceira parte do desenho, ajuda a fundamentar os argumentos abolicionistas abraçados por Agostini. A escravidão igualava, ou até mesmo deixava o Brasil atrás de uma região entendida como inteiramente selvagem. Os negros livres da Zululândia, bem como aqueles que foram escravizados e trazidos para o Brasil, eram a imagem do atraso. Era esse um dos sentidos que inspiravam as idéias abolicionistas de Joaquim Nabuco. O escravo, ou “o homem por objeto”⁶¹, como foi descrito em uma das passagens do “Manifesto da Sociedade Brasileira contra a Escravidão”, é desenhado destituído de humanidade, entendido e tratado como um tipo de animal. Por essa condição, desenhado como incapaz de tomar decisões, de lutar por sua própria liberdade.

61 “Manifesto da Sociedade Brasileira Contra a Escravidão” in: *Gazeta de Notícias*, 28/set/1880, pág. 03.

Era, ele próprio, sinônimo de atraso e barbárie. Enquanto houvesse escravidão, o Brasil seria tão bárbaro e atrasado como os habitantes da Zululândia. A abolição visava libertar o país dessa herança terrível ao mesmo tempo que seria um ato de generosidade para com esse povo incivilizado.

Tal maneira de ver e descrever os escravos fundamentou alguns trabalhos produzidos nos anos de 1960 e 1970⁶². Esse tipo de representação serviu para esses autores confrontarem o que chamaram de “mito da democracia racial”, reforçando o argumento de que a escravidão foi muito violenta entre nós. O esforço em defender a tese da extrema violência à qual estava submetido o escravo produziu o argumento de que o próprio escravo, legalmente havido como coisa, se imaginava coisa. Defendiam a idéia de que a sua condição jurídica correspondia, na perspectiva do escravo, à idéia que fazia de si próprio. Para esses autores, as imagens de Agostini sobre os escravos e a escravidão poderiam servir como mais um elemento para reforçar suas teses. A memória histórica consolidada para e pelo grupo abolicionista de Joaquim Nabuco reservou um lugar heróico para os abolicionistas, auto atribuindo-se a imagem de homens que lutaram e foram responsáveis por extinguir a escravidão no país. A vertente do movimento abolicionista de Joaquim Nabuco é em grande medida uma das referências fundamentais de trabalhos sobre a escravidão e o encaminhamento de seu fim, que reproduzem, sem explicar, muito do que era a visão que aqueles homens tinham do escravo. Visões traduzidas em caricaturas por Agostini:

62 Um bom exemplo desta perspectiva é o livro de Fernando Henrique Cardoso. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Anno 5

Rio de Janeiro, 1880.

Nº 229

REVISTA ILLUSTRADA

CORTE

Anno..... 16 \$ 000
Semestre..... 9 \$ 000
Trimestre..... 5 \$ 000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas
a Rua da Assembleia 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada

PROVINCIAS

Anno..... 20 \$ 000
Semestre..... 11 \$ 000
Avulso..... 5 \$ 000



Uma nuvem que cresce cada vez mais.

O guarda chuva, como a maioria dos detalhes que compõem estampas como esta, era metáfora política. Policarpo, o narrador da série “Bons Dias”, de Machado de Assis, na crônica de 19 de abril de 1888, comentou o discurso de um acionista do Banco Predial, proferido em evento para “tratar dos escravos, que lá estão hipotecados”, que afirmava não mais haver escravos no país:

*“Confesso que estimei ler tão agradável notícia; mas, como não há gosto perfeito nesta vida recebi daí a pouco uma mensagem assinada por cerca de 600.000 pessoas (ainda não pude acabar a contagem dos nomes), pedindo-me que ratifique o discurso do Sr. Fernandes Vilela. Há escravos, eles próprios os são. Estão prontos a jurá-lo e concluem com esta filosofia, que não parece de preto: As palavras do Sr. Fernandes Vilela [o acionista] podem ser entendidas de dois modos, conforme o leitor trouxer uma enxada às costas, ou um guarda chuva debaixo do braço. Vendo as coisas, de guarda chuva, fica-se com uma impressão; de enxada, a impressão é diferente”*⁶³

O espanto de Policarpo, analisa Sidney Chalhoub⁶⁴, sobre a “filosofia, que não parece de preto” das aproximadas 600.000 pessoas que assinaram a mensagem, é mais uma ironia de Machado sobre ideologia senhorial. Segundo ela, o mundo era a extensão de sua vontade; senhores seriam incapazes de enxergar além dos próprios narizes – outra metáfora machadiana trabalhada por Chalhoub -, ou entender o mundo a partir de alteridade. Visto por quem trazia guarda chuva debaixo do braço, o mundo tinha uma feição, diversa da de quem carregava enxada nas costas. Agostini, alguns anos antes desta crônica, participava desse debate a respeito do número de escravos restantes no país. Se o guarda chuva pode ser entendido como metáfora da ideologia senhorial, revelando um ponto de vista de classe, na imagem ele pretendia expressar a falência dessa ideologia. Diante da nuvem que se formava no horizonte, ele é um objeto ridículo, e por que não anacrônico, incapaz de proteger a si e a seu escravo. Diferente da crônica de Machado, a dicotomia era entre senhores e abolicionistas.

Os pretos, após anos de exploração, sobrevivendo a todo tipo de violência, finalmente poderiam ter esperança. Começava a surgir no horizonte uma promessa de liberdade para uma massa de escravos que girava em torno de 1.400.000. O senhor teme a nuvem, que aparece na forma de uma espécie de anjo da liberdade. Indiferente a seu temor, o aguaceiro, metáfora de um movimento natural, impessoal e que crescia de modo avassalador, se formava e não podia ser freado. A impotência do senhor na cena é uma clara ironia de Agostini. De modo semelhante, as nuvens também são carregadas de certa *blague*. Mas a maneira como é montada, bem como alguns detalhes

63 Machado de Assis. *Bons Dias! Crônicas (1888-1889)*. São Paulo e Campinas: Hucitec e Editora da Unicamp, 1990, pp. 47-48.

64 Sidney Chalhoub. “Escravidão e Cidadania: a experiência histórica de 1871”. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

da cena, são esclarecedores. Os dois lados estão bem marcados, cabendo ao movimento abolicionista um sentido mais elevado, quase divino. A ineficácia do guarda chuva, ou da ideologia que fora capaz de proteger o senhor com seu escravo, era uma sugestão de que o melhor caminho a ser trilhado por aquele senhor era aderir ao movimento. O desenho é expressivo da estratégia de abolicionistas para atrair a lavoura para seu lado. Não sendo possível vencê-los, pensariam os senhores, a solução era unir-se a eles.

A imagem, ao dialogava com senhores, especificamente com senhores do campo, procurava reproduzir o modo como estes viam seus escravos. Nesta, como na grande maioria das demais imagens produzidas por Agostini sobre escravidão na década de 1880, o escravo é visto do ponto de vista senhorial. Ou estava à mercê da exploração “da lavoura”, representada por um senhor fazendeiro assustado e impotente diante da iminente tempestade, ou tem a chance de ganhar a liberdade, obra da ação enérgica, mas dentro da lei, representada pelas nuvens que se formavam no horizonte. Nos desenhos, portanto, o escravo é apenas um detalhe. Seu destino dependia do sucesso de um ou outro grupo. A vontade, a intenção, a ação, assim como a própria exploração e sofrimento do escravo é apagada, como se ele não fosse capaz nem mesmo de ter consciência da sua condição. Outro detalhe importante da imagem está no contexto do debate parlamentar. Ela é uma resposta ao tipo de argumento defendido por Saraiva na câmara no dia 02 de setembro, citado pouco acima. Ou seja, ela trabalha com a idéia de que a causa do escravo era uma vontade da sociedade que crescia a cada dia.

Desde a década de 1980, vem se consolidando cada vez mais uma historiografia da escravidão que veio rebater o argumento de que a violência da escravidão produzia seres incapazes de ação, destituídos de vontade. Ao de refutar essa tese, vem revelando aspectos das complexas relações entre senhores e escravos, bem como as tensões e conflitos desta relação. Muitos trabalhos tem buscado entender a escravidão do ponto de vista do escravo e tem sido bem sucedidos em mostrar que os sujeitos escravizados eram homens e mulheres com visões de mundo próprios, interesses definidos por suas concepções de mundo. Que eram sujeitos de suas histórias, tendo participado de modo decisivo nas lutas e conquistas. Observadas a partir dos pressupostos inaugurados por essa historiografia, as imagens de Agostini ganham novo significado. Homens brancos e letrados como Nabuco e Agostini criavam e reproduziam uma imagem dos escravos que precisa ser entendida como um argumento político, não como transparência da realidade.

O que esses desenhos e os textos do discurso abolicionista que era então gestado permitem inferir era que tal imagem do escravo tinha uma importância política decisiva. Trabalhar, ou criar a imagem de um escravo coisificado, uma categoria, era parte do esforço de legitimação de uma proposta que, a julgar pelo episódio da apresentação do projeto-Nabuco, vinha encontrando grandes dificuldades para ser apresentada. Nesses desenhos, há a construção de uma imagem do escravo e da escravidão que precisa ser decodificada a partir tanto das características de produção das imagens, como do debate político ao qual se referia e procurava tomar parte:

*“Eu tinha razão: o governo triunfou de todos os obstáculos.
Os horizontes momentaneamente enegrecidos pelo projeto-Nabuco,
aclararam-se de novo; e o Sr. Saraiva continua a não pensar na substituição
do trabalho escravo pelo livre.
É muito mais cômodo.
Depois o partido conservador já tem feito tanto pelo programa liberal que
bem merece se lhe deixe, a ele o cuidado de extinguir de todo a escravidão.
Eusébio de Queiroz aboliu o tráfico, o Sr. Rio Branco libertou o ventre; e
quando mais tarde se perguntar aos liberais o que fizeram pela extinção dessa
chaga, eles dirão ao senhor Martinho de Campos:
- Fomos mais amigos dos escravos.
E realmente tão amigos, que tudo fizeram para sempre os ter – escravos!”⁶⁵*

A ironia da passagem traduz uma crítica a algumas das principais lideranças liberais. Indica uma disputa política dentro do partido liberal que é clara no debate entre Joaquim Nabuco, Marinho de Campos e o Senador Saraiva. A idéia de que o partido conservador teria sido o agente das principais conquistas dos escravos, além de permitir e sugerir uma reflexão acerca do complicado jogo político dos partidos no Império, apontam para uma preocupação com a história. Se havia um início de convicção de que a escravidão poderia estar com seus dias contados, quem a posteridade aclamaria como sendo responsável por libertar os escravos? E, de modo mais imediato, quem ganharia os dividendos políticos com tão importante acontecimento?

65 July D. “Crônicas Fluminense”. *Revista Ilustrada*, no. 222, 04/set/1880, pág. 02.

Anno 5

Rio de Janeiro, 1880.

Nº 222

REVISTA ILLUSTRADA

CORTE

Anno 16 \$ 000
Semestre 9 \$ 000
Trimestre 5 \$ 000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas
a Rua da Assembleia 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada

PROVINCIAS

Anno 20 \$ 000
Semestre 11 \$ 000
Avulso \$ 500



Projecto de uma estatua equestre para o illustre chefe do partido liberal. Esta estatua deve fazer pendant com a de Pedro I. e sera collocada no dia 7 de Setembro de 1881
A iniciativa dos illustres fazendeiros de Cebolas e que devemos mais esse monumento das nossas glorias

Esta é a capa da edição da Revista Ilustrada na qual o texto citado acima foi publicado. Revela a mesma preocupação com a imagem do partido liberal, que seria lembrado como escravocrata. Brinca com o argumento que Martinho de Campos usava para justificar sua posição de escravocrata:

*“Já disse ao nobre deputado [Joaquim Nabuco] que o que há de mais odioso nesta questão é ou parece querer-se que seja o termo – escravocrata. Eu o aceito: não fujo à odiosidade que ele por ventura possa envolver.
(...)”*

Há moléstias que é perigoso curar. A escravidão está para nossa sociedade, como uma chaga para um velho, como um enuncatório para um enfermo de víscera importante; supostamente um sujeito ameaçado de moléstia de peito: curá-lo é matá-lo, é expor-se aos maiores perigos; só tomando-se todas as cautelas é que se pode operar a cura dessa chaga tão incomoda e imunda ao físico, como é a escravidão no moral.”⁶⁶

O argumento de Martinho de Campos, portanto, era o de que a escravidão era um mal necessário. Uma doença que precisava ser tratada da maneira correta, sob risco de óbito no caso de uma precipitação. A força da metáfora médica, comum a abolicionistas e escravocratas, mas particularmente desenvolvida pelo médico Martinho de Campos⁶⁷, era mobilizada com finalidades distintas. Neste e em outros discursos que proferiu na câmara, era uma ingrata herança colonial cujo fim precisava ser encaminhado da maneira correta, sob risco de anarquia e demolição do edifício social. A imagem contrapõe-se a esse argumento de modo contundente. A idéia fundamental, o que definiria Martinho de Campos e aqueles que se diziam escravocratas, é a crueldade. Martinho de Campos é desenhado montado em um escravo que está acorrentado, indefeso portanto, trazendo no lugar da constituição do império um chicote. É mostrado como o “amigo do escravo” no sentido do texto que segue à capa. No desenho Agostini constrói uma imagem do escravocrata, de alguém bárbaro, que gosta da escravidão por duas razões: para maltratar o já sofrido escravo e para garantir seus interesses pessoais. Assim, ao contrário do que sustentava no parlamento, Martinho de Campos, os escravocratas, não estavam preocupados com a sorte dos escravos, nem tampouco com a sorte do país, queriam manter a escravidão como fundamento da independência da nação por ser o modelo que mais lhes convinha.

66 *Anais do Parlamento Brasileiro*, 30/ago/1880, págs. 445 e 447.

67 Sobre Martinho de Campos ver Batista Pereira. “Martinho de Campos”. *Figuras do império e outros ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975, pp. 57-61.

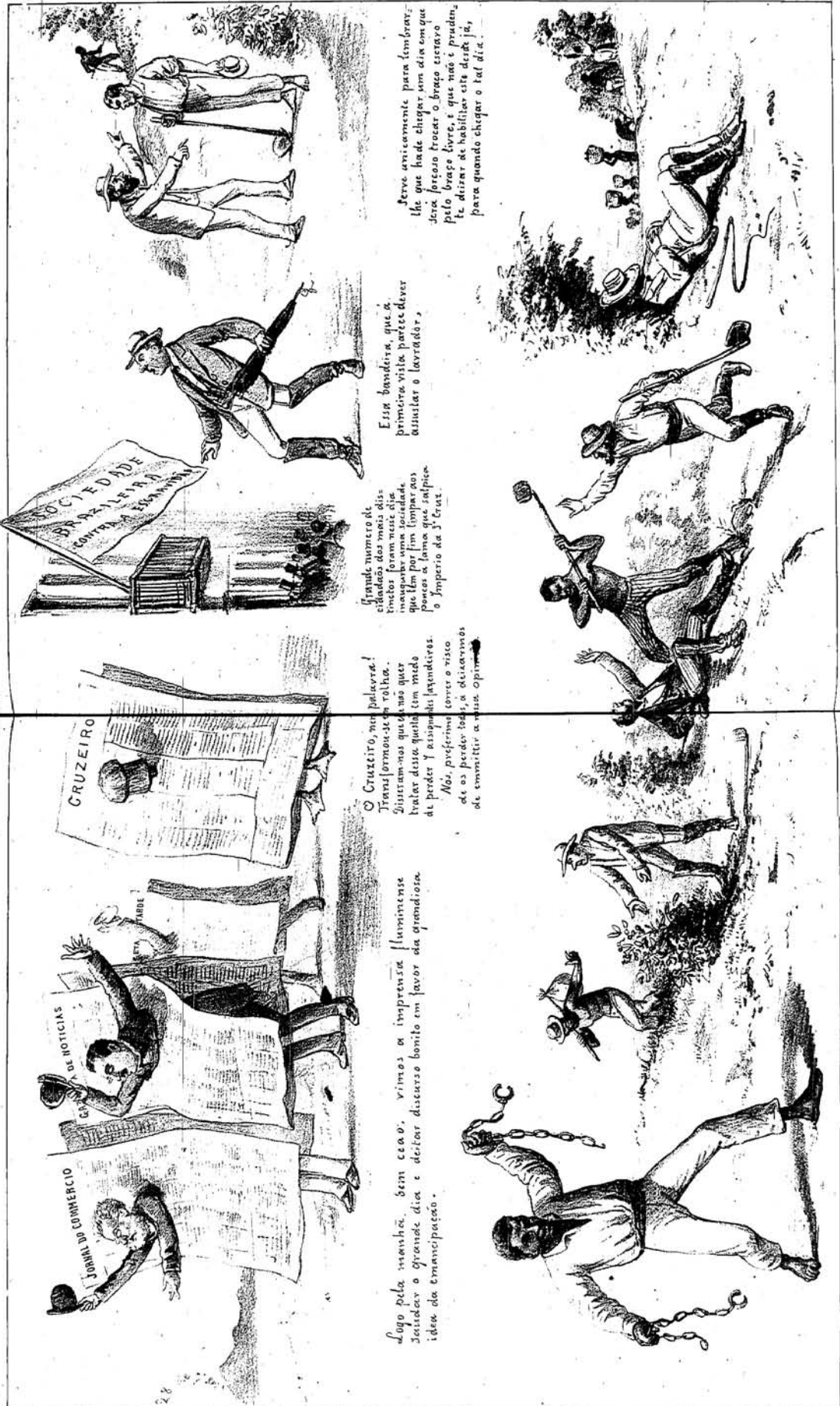
A capa brinca com a estatua eqüestre, monumento inaugurada na década de 1860 para celebrar a independência e a constituição. Na época, seu significado foi motivo de acirrado debate político entre liberais e conservadores⁶⁸. Esse debate era reeditado e resignificado politicamente em outros debates. Este era o caso da associação que faz na capa, publicada às vésperas de mais uma comemoração da independência, tinha significados variados. A independência nacional, para Agostini, naquele momento estava diretamente relacionada com o fim da escravidão. O Estado, para se manter, ou se tornar independente precisaria acabar com a vergonhosa instituição. Tinha de se libertar escravocratas, para quem escravidão, segundo a figura, era sinônimo de independência. A versão do conhecido grito de D. Pedro I nas margens do Ipiranga, além e compor a piada, tinha significado forte. Martinho de Campos representava os escravocratas e a lavoura, cujos desejos estariam acima dos interesses nacionais. Os interesses da lavoura estavam assim totalmente ligados à manutenção da escravidão. Seu poder e sua autonomia frente ao Estado imperial se deviam à escravidão, entendida como a base da nação que defendiam. Daí o lema da “nova” estatua eqüestre que seria colocada próxima à verdadeira, que aparece ao fundo. Para os não escravocratas, então, a independência do país dependia da extinção da odiosa instituição. Ou seja, para Agostini, para os abolicionistas do grupo que ele defendia, acabar com a escravidão, bem mais do que uma questão humanitária importante, de justiça com as milhares de almas escravizadas, era uma questão de soberania nacional, uma necessidade fundamental para o desenvolvimento da nação. O desenho polariza, dissocia os interesses. De um lado, o país, de outro, os fazendeiros. Por essa razão defende a idéia de que era preciso radicalizar a solução, para que o interesse nacional prevalecesse aos interesses dos escravocratas. O sentido desse tipo de imagem é quase maniqueísta, onde o bem e o mal ficam claramente definidos. A retórica abolicionista é radicalizada nas narrativas caricatas de Agostini e o significado da diferença política expressa nos debates parlamentares não aparece.

O sentido que era dado ao nascente movimento abolicionista, como uma força política antagônica à lavoura, busca apagar as semelhanças que, no entanto, por meio de uma “leitura em contra ponto”⁶⁹, afloram das próprias imagens. Esse tipo de esforço tinha um sentido político importante na forma como aborda a emergência do movimento abolicionista. Naquele ano de 1880, há a construção de um sentido de começo, de um movimento político que desde o início reivindicava para si um lugar diferenciado no cenário nacional:

68 Sobre o debate inaugural da estátua eqüestre ver Marcos Cícero Cavallini. *Letras Políticas: a crítica social do segundo reinado na ficção de Machado de Assis*. Tese de Doutorado, IFCH/ Unicamp, Campinas, 2005.

69 O termo está em Edward Said. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1995, pág. 104.

(Especialmente dedicado aos *snrs* lavradores.)



Lago pela manhã, sem ceo, vimos a imprensa fluminense saudar o grande dia e deitar discurso bonito em favor da grandiosa idea da emancipação.

O Cruzeiro, meu palmaré! Transformou-se em tolha. Dissimulamos que não quer brincar dessa quilha (em modo de perder) e assupulamos lavradores. Não, preferimos correr o risco de os perder todos, a deixarmos de transmitir a nossa opinião.

Grande numero de cidadãos dos mais dis-tintos foram neste dia inaugurar uma sociedade que tem por fim limpar aos poucos a lama que salpica o Imperio da 3ª Cruz.

Essa bandeira, que a primeira villa pariete dever attizar o lavrador,

Serve unicamente para lembrar-lhe que hade chegar um dia em que dea foroso trocar o braco estivo pelo braco livre, e que não é prudente deixar de habilitar este desde ja, para quando chegar o tal dia.

Libre!

Com certeza, querendo gozar immediatamente da sua liberdade, elle mandará o dia do senhor capangar o café.

e quem vier diz que, sepioso de vingança elle não tentará...

Em qualquer das hypothses, o braco livre sera a salvação do trabalho e talvez da vida.

No entretanto, os *snrs*. lavradores, julgam poder estar desarmados com a declaração que fez o Sr. Martins e a maioria da Camara de Jerm-eiravacantes.

Esta estampa, dirigida aos “Srs Lavradores”, parte da grande cobertura que a imprensa diária fez de mais um aniversário da lei de 28 de setembro de 1871. O tema vinha tendo grande destaque nos principais diários da cidade em razão da agitação parlamentar provocada pela tentativa de apresentação do projeto emancipacionista de Nabuco. Assim, o nono aniversário da lei de 28 de setembro estava tendo especial apelo e interesse na imprensa. O Jornal do Commercio, tradicional oponente da Revista Illustrada, publicou uma série de textos enaltecendo a importância da lei, entendida como um marco na história da escravidão no Brasil. Ressaltou o grande número de filhos de escravos nascidos livres – algo em torno de 280.000 – mas lamentou que as medidas para emancipação gradual, particularmente o fundo de emancipação, tenham sido, e continuavam sendo demasiadamente lentas. Apresentou números curiosos: no período, o Estado teria conseguido alforriar 4.584 escravos, enquanto outros 40.000 “tem sido emancipados pelo seu próprio esforço ou pela filantropia dos seus senhores.”⁷⁰ Esses números, ainda que um tanto genéricos, apontam para a eficácia de um dos principais dispositivos da referida lei, aquele que permitia aos escravos juntar pecúlio para comprar sua liberdade. Apontam desse modo para a decisiva participação dos escravos na história da sua liberdade, sem contudo ressaltar a importância da lei nesses números, ou seja, sem colocar aqueles 40.000 libertos na conta da lei de 28 de setembro. Essa e outras formas de participação dos escravos na história da sua liberdade não aparecem nos desenhos de Agostini, tampouco na retórica abolicionista. Ela, ao contrário, se funda em grande medida na incapacidade dos escravos, na necessidade que essas pobres almas tinham de serem protegidas. Seu argumento a respeito da lei de 28 de setembro nasce dessa afirmação, apresentada como uma premissa. Se o fundo de emancipação não vinha cumprindo sua função, era necessário criar outros mecanismos legais para conceder a liberdade aos escravos. É possível, inclusive, pensar que a desproporção entre os libertados pelo fundo e aqueles “emancipados pelo seu próprio esforço” se constituía em um dos argumentos dos abolicionistas para a lavoura. Conceder a liberdade seria uma maneira de garantir o controle dos futuros libertos. Mais uma vez, a retórica abolicionista reproduzia a visão senhorial. Os textos, que são um elogio à lei no sentido de que do seu fiel cumprimento dependia a solução do problema da escravidão são mencionados e até louvados, mas, de maneira bastante significativa, não organizam o desenho de Agostini, que desenvolve argumento diverso.

70 “Vinte e oito de Setembro” in: Jornal do Commercio, 28/set/1880, pág. 02.

A Gazeta de Notícias também abordou o tema. Publicou nada menos que um “Manifesto da Sociedade Brasileira contra a escravidão”, há pouco fundada, dentre outros, por Joaquim Nabuco. Ao contrário dos textos publicados no Jornal do Commercio, este não defendia a lei de 28 de setembro de 1871 como a política certa para encaminhar uma solução para o problema da escravidão. Sem deixar de enaltecer a importância histórica desta lei, fez do seu nono aniversário uma oportunidade para propugnar medidas mais radicais para encaminhar um desfecho para a questão. A data, tornada uma espécie de efeméride com um sentido político forte, serviu para ressaltar a importância de adotar medidas mais drásticas com relação ao problema do elemento servir. Este texto é o roteiro da imagem de Agostini. Ele parte de uma condenação moral da escravidão, vista como uma herança colonial e um fardo que o Brasil não mais poderia sustentar. Opõe a crueldade e a vergonha que a instituição fundamental do país representava às luzes do abolicionismo, descrito como uma tradição no Brasil iniciada no movimento por independência em Pernambuco em 1817, passando pela proposta abolicionista de José Bonifácio. Quando trata da lei de 28 de setembro, lembra ter sido aprovado por um gabinete conservador. Sem deixar de enaltecer a figura do Rio Branco, da mesma forma argumenta ser uma lei conservadora, dado ter sido aprovado por um gabinete que “é em toda a parte o representante natural da grande propriedade”, e que portanto “respeitou o interesse dos senhores”⁷¹, desqualificando assim a lei em sua origem para reafirmar, ou marcar uma diferença destes com o “verdadeiros” liberais. Esta é a base da argumentação do alentado manifesto da recém fundada Sociedade. É justamente a necessidade de mudar a política do país com base nas idéias liberais a respeito da escravidão que sustenta o texto. Elenca, então, os males da escravidão para o país: a imoralidade do regime escravista condena a nação que o abraça; a escravidão doméstica leva à “imoralidade todas as relações da família”; aos proprietários, a escravidão “cria um monstruoso espírito de classe”; os escravos, são brutalizados. Como todos esses males, o manifesto, que se dirige sobretudo aos proprietários, defendia a idéia de que a causa da abolição era a melhor solução para os problemas da lavoura, a melhor maneira de defender seus interesses, bem como um recurso para evitar a violência dos escravos:

*“Não são os escravos que hão de recorrer ao crime, quando legal e pacificamente se buscam os meios de extinguir o seu cativeiro. Os sentimentos do escravo pelo senhor são superiores, como dedicação, desinteresse, lealdade, resignação, aos do senhor pela sua propriedade.”*⁷²

71 “Manifesto da Sociedade Brasileira contra a Escravidão” in: Gazeta de Notícias, 28/set/1880, pág. 03.

72 Idem. *ibidem*.

O texto apela para o sentimento de humanidade do senhor ao mesmo tempo em que busca convencê-lo de que a mudança do regime de trabalho é a melhor solução econômica para o país e, conseqüentemente, para a lavoura:

“O que nós temos em vista, porém, não é só a libertação do escravo, é a liberdade do país; é a evolução do trabalho livre, que se há de fazer sob a responsabilidade da geração atual. Não queremos desconhecer nenhuma das nossas obrigações, repudiar nenhum de nossos deveres.”⁷³

O desenho de Agostini, observado com cuidado, é uma versão desenhada e caricata do conteúdo do manifesto. Trata da emergência do movimento abolicionista a partir da criação da Sociedade Brasileira contra a Escravidão com o intuito de mostrar que, ao contrário do que a primeira vista pudesse parecer, ela vinha ao encontro dos interesses dos lavradores. Que era chegada a hora de promover a substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre. Que esse era o único caminho para salvar o país e o interesse da lavoura. A estampa faz uma previsão do que aconteceria aos proprietários de terra no pós-abolição. “Livre!” o escravo, o senhor estaria plenamente protegido se adotasse desde já o trabalho de imigrantes. Não sofreria o perigo de ficar sem braços para “capinar o café”, tampouco correria o risco da violência do ex-escravo “sequioso de vingança”. O argumento é justamente o de que o nascente movimento abolicionista, contrariando as aparências iniciais, não combateria “os snrs. lavradores”, mas intentava também cuidar de seus interesses. Ao mesmo tempo, apoiavam princípios humanitários e econômicos que beneficiariam ao país como um todo. Rebate assim os argumentos defendidos no parlamento por Martinho de Campos, com a intenção de atrair os senhores os grandes proprietários de escravos para o lado daqueles que queriam encaminhar uma solução definitiva para a questão do elemento servil. Defendiam o argumento que a escravidão estava com os seus dias contados e que era interesse dos lavradores ajudar a promover a abolição.

O problema, tal qual era formulado, dizia respeito ao porvir. Que herança a escravidão legaria ao país? A imagem, e o manifesto ao qual ela se referia, defendia que era preciso se adiantar aos acontecimentos como forma de garantir os interesses privados dos senhores e o progresso do país. Uma e outra coisa estavam ligadas pela escravidão, que seria então sinônimo de atraso material e moral. Na estampa, um dos fundamentos do seu argumento central estava fortemente associado ao “darwinismo social”, idéia corrente no Brasil imperial, que organizava o discurso tanto dos defensores da escravidão, como daqueles que lutavam por sua extinção.

73 Idem. *ibidem*.

O racismo científico, em linhas bastante gerais, era um discurso sobre a inferioridade racial dos negros⁷⁴. Definindo um longo e conflituoso debate durante a segunda metade do século XIX, era parte importante da retórica política abolicionista. O estereótipo de bárbaros, selvagens e violentos, não confiáveis por sua própria natureza, fornecia o argumento de que eles precisavam ser trocados por mão de obra branca o quanto antes. Defendiam ser este o melhor caminho para livrar o país da mancha negra da escravidão. A vingança violenta contra o senhor, parte da estampa citada acima, era uma referência explícita aos crimes que não raras vezes eram cometidos pelos escravos. Trabalhos recentes mostraram como esses crimes não significavam uma ação desesperada e irracional dos escravos. Eram parte das estratégias dos cativos para escapar do jugo de senhores violentos. Em muitos casos, se entregavam às autoridades logo após cometerem o crime, podendo ser condenados à pena de morte⁷⁵ ou à prisão com trabalhos forçados. Ou passariam para a tutela da justiça ou seriam executados o que, em ambos os casos, era preferível à escravidão. No desenho, no entanto, significava que o negro era violento e irracional, o que, aliado à avaliação de que a escravidão estava com os seus dias contados, ajudaria, no cálculo dos abolicionistas, a conseguir o apoio dos senhores. Essa imagem, fundada na imagem do negro selvagem e irracional, é indício de um movimento político pela liderança do processo da abolição de camadas médias. Repensar essa imagem ajuda a incluir a atuação de outros sujeitos no processo.

Outro lugar comum a respeito da inferioridade racial dos negros mobilizado na imagem era sua inerente preguiça. Ser preguiçoso e vadio era um dos índices de incivilidade, fazendo como que ele precisasse “aprender” a ser livre. Por esse motivo, na imagem ele aparece dando imediatamente as costas ao senhor quando recebe a liberdade. Tão logo lhes fosse concedida liberdade, abandonariam as fazendas. Na imagem, tal característica significava outra ameaça à lavoura. Junto com a idéia de que a escravidão não iria durar para sempre, o racismo científico, que fora, e continuava sendo, argumento

74 O chamado darwinismo social e as teorias raciais no Brasil imperial são assuntos muito discutidos na historiografia. Sobre o tema ver Lília Moritz Schwarcz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, Sidney Chalhoub. “Ciência e ideologia em *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 94-130.

75 Maria Helena P. T. Machado mostra que muitos escravos cometiam crimes contra seus senhores ou feitores na província de São Paulo como estratégia para sair do domínio do senhor para o da justiça. A partir da década de 1860, o número de crimes dessa natureza aumentou. Condenados à morte, cada vez mais os escravos tinham suas penas comutadas em galés perpétuas, o que gerava uma série de polêmicas em torno da maneira como deveria se encaminhar esse problema. Analisa alguns argumentos de advogados de escravos, que punham em questão a autoridade moral do senhor, argumentando que a crueldade do senhor gerava o crime. Esse tipo de ação dos escravos ajudou a produzir um dos principais argumentos contra a escravidão, atingindo o cerne da questão e justificando a ação do Estado no poder privado do senhor sobre sua propriedade. Também Elciene Azevedo analisou alguns desses crimes, mostrando como esse tipo de ação consciente dos escravos produziam um dilema difícil de ser equacionado: como reprimir a violência dos senhores sem intervir no direito de propriedade. Ambas as autoras contribuem, desse modo, para mostrar o quão decisiva foi a ação dos escravos para, por meio da justiça, minar as bases da ideologia senhorial. Conferir Maria Helena P. T. Machado. *Crime e Escravidão. Trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas – 1830-1888*. São Paulo: Brasiliense, 1987. e Elciene Azevedo. “Os escravos e o direito”. *O direito dos escravos – lutas jurídicas e abolicionismo na província de São Paulo na segunda metade do século XIX*. Tese de Doutorado, IFCH / Unicamp, Campinas, 2003.

pró-escravidão, era mobilizado pelos abolicionistas no sentido diametralmente oposto. Este “aviso” aos lavradores é indicativo de que o encaminhamento do fim da questão do “elemento servil”, que sobreviveria ainda por mais 8 anos, se pautava sobremaneira pelo que estava “além da escravidão”⁷⁶. Na derradeira década da “peculiar instituição”⁷⁷, mas não apenas naquele período, a imagem de Agostini é mais um indício de que a grande questão era definir quem tomaria as rédeas do processo da abolição: se o Estado, os senhores e os abolicionistas, ou os próprios escravos. Desde pelo menos a década de 1860, mas sobretudo após a aprovação da lei de 28 de setembro de 1871, havia esforços, que governo imperial repelia sistematicamente, de organização de negros por meio de sociedades beneficentes. Tinham a finalidade de promover auxílio mútuo, bem como, com base em instrumentos legais criados em 1871, juntar recursos para comprar alforrias⁷⁸. Esse tipo de iniciativa, aliada com a revolução haitiana do final do século XVIII, uma “sombra específica”⁷⁹ que pairava e assustava a imaginação de senhores e autoridades ao longo do século XIX, configurava um cenário definido por um forte receio. O desenho de Agostini, mesmo que indiretamente, dialogava com todas essas experiências, se estruturando a partir da idéia de medo; medo dos escravos, e medo sobre os destinos da lavoura e da nação.

A imagem mostra, portanto, uma disputa no interior do partido liberal e uma disputa pelo apoio dos lavradores pela causa abolicionista. No momento da emergência do que mais tarde Nabuco chamará de “partido abolicionista”⁸⁰, quer diferenciar-se dos escravocratas, construindo para si uma imagem de humanidade, pela qual a liberdade era entendida como caminho para o desenvolvimento do país. Nesse debate, o escravo, o “homem por objeto”, tem um lugar muito semelhante para abolicionista e escravocratas. Quando finalmente for-lhes permitido se livrar dos grilhões que por séculos os mantivera no cativeiro, quando finalmente puder gritar a palavra “Livre!”, como aparece no desenho, irá deixar a cena. Na lógica expressa pelo desenho, a liberdade, o momento em que a escravidão deixa de ser uma questão, é também um instante em que o negro desaparece. Ele deixa de ser a base da economia do país, substituído por mão de obra de imigrantes.

76 O termo, e o seu significado, está em Frederick Cooper, Thomas C. Holt e Rebecca J. Scott. *Além da Escravidão – investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedade pós- emancipacionista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

77 Idem. *ibidem*.

78 Ver Sidney Chalhoub, op.cit e Claudio H de M. Batalha. “Sociedades de trabalhadores no Rio de Janeiro do século XIX: algumas reflexões em torno da formação da classe operária”, *Cadernos AEL*, vol. 6, nos. 10/11, 1999, pp. 43-68.

79 A revolução de São Domingos foi um levante negro que conseguiu, de maneira necessariamente violenta, “derrubar a escravidão e criar uma nação” a revelia das intenções das nações colonizadoras. Até hoje considerada um fato notável, foi dos principais episódios que configurou o medo de os escravos assumissem o comando do movimento em prol da sua libertação. Sobre o haitianismo e seus significados ver Frederick Cooper, Thomas C. Holt e Rebecca J. Scott. *Além da Escravidão – investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedade pós- emancipacionista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pág. 54.

80 Uma boa síntese dessa idéia e do modo como os abolicionistas se entendiam e davam sentido àquele instante está no clássico de Joaquim Nabuco. *O Abolicionismo*. A primeira edição foi publicada em Londres em 1883.

Estes surgem como a salvação da lavoura, seriam a garantia da proteção do senhor tanto para manter o cultivo do café, como para protegê-lo da vingança de um escravo visto como objeto, ou animal. Abolição então aparece como sinônimo de substituição, de troca do braço negro cativo pelo braço branco e livre. Libertar os escravos seria uma forma de retirar de cena os negros, fazendo com que o Brasil pudesse finalmente seguir as trilhas das nações civilizadas. Na lógica do nascente movimento abolicionista, e também dos desenhos de Angelo Agostini, o lugar do escravo era secundário, tanto no que dizia respeito a sua própria libertação, como ao espaço social que passaria a ocupar. Abolição parecia então, ser sinônimo de exclusão.

- 4 -

Cidadania e sátira política

Estas páginas já começam a se estender um tanto além da conta. Por isso é hora de voltar as atenções mais diretamente para nosso “poeta do lápis”. A expressão, cunhada por José do Patrocínio por ocasião do aniversário de Angelo Agostini comemorado em abril de 1888, pouco tempo antes do 13 de maio portanto, definia o artista italiano por sua atuação como desenhista e seu empenho abolicionista. Integrava, assim, o delicado jogo político da abolição e buscava ressaltar a importância do trabalho com o lápis no processo que levara à vitória que se avizinhava. Acompanhando parte de sua trajetória, analisando algumas de suas estampas, espero, nessa altura do texto, ter contribuído para dar densidade histórica ao personagem e às questões que o definiam, ao autor e proprietário de jornais de caricatura e o processo histórico do qual participava. As disputas travadas na imprensa, e também fora dela, pela liderança do movimento e pelo sentido da causa, permitem descortinar uma série de sentidos escondidos sobre o manto fantasioso da sátira, que além de fazer rir, produzia uma síntese necessariamente parcial dos acontecimentos, muitas vezes aceita posteriormente como verdade sobre o tempo.

O que em 1880 fazia parte do argumento político de abolicionistas para legitimar seu emergente movimento, será definidor de boa parte das investigações sobre a história da abolição e da escravidão produzidas no século XX. O delicado e tenso debate a respeito da libertação completa dos escravos transformou-se em explicação histórica. Nem sempre as sutilezas, os problemas e, sobretudo, os conflitos em torno

do assunto integraram os estudos. Da mesma forma, a atuação dos negros esteve por longo período ausente das pesquisas, ou relegada a segundo plano. Um ótimo exemplo é a chamada historiografia da transição. A idéia de transição, o mais das vezes associada à de substituição, foi a linha mestra de boa parte das pesquisas sobre a história do trabalho no Brasil. A exclusão social dos negros no pós-abolição correspondeu a uma exclusão historiográfica; o negro saiu de cena dando lugar a novos sujeitos políticos, estes conscientes da exploração e capazes de se organizar para lutar por direitos: o imigrante. A versão do negro preguiçoso e irracional era refundada sob uma roupagem acadêmica. A oposição entre liberdade e escravidão, fundante e fundamental nessas abordagens, produziu uma versão segundo a qual o fim da escravidão correspondia ao desaparecimento dos negros do mundo do trabalho e da vida social⁸¹. Como se o 13 de maio fosse um recomeço da nação, em que os negros tivessem deixado de ser uma questão. O que aconteceu com a imensa massa de ex-escravos? As avaliações e previsões de escravocratas ou abolicionistas se cumpriram? Que lugar eles passaram a ocupar na sociedade e qual a sua influência no país a partir de então? Por longo período essas perguntas não foram sequer formuladas, delineando uma memória histórica que produziu um poderoso silêncio, de maneira que o destino dos milhares de homens e mulheres egressos da escravidão é assunto bem pouco conhecido.

Esta lacuna, nos últimos anos, tem interessando alguns pesquisadores. Os estudos a respeito das “sociedades pós-emancipacionistas” partem de uma premissa interessante. Dirigem seu interesse para o tema da cidadania, que ganhou *status* de problema histórico:

*“Em geral, a questão da escravidão moderna tem sido corretamente analisada como uma forma específica de exploração da força de trabalho. Mas a instituição da escravidão implica bem mais que isto. Em todas as sociedades que a conheceram, tal instituição esteve baseada na violência política, fundada na exclusão (real e/ou simbólica) do escravo da condição de pertencimento à sociedade que escraviza. Neste sentido, as possibilidades de alforria e as formas de integração do ex-escravo à sociedade em que foi cativo apresentam-se como questão crucial em todas as sociedades que conheceram a instituição.”*⁸²

81 Sobre a historiografia da transição ver Silvia Hunold Lara. “Escravidão, cidadania e história do trabalho no Brasil” in: *Projeto História*, no. 16. São Paulo, fevereiro de 1998.

82 Hebe Maria Mattos. “Prefácio” a *Além da escravidão: investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós-emancipacionistas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pp. 14-15.

A herança da escravidão tinha relação com a sobrevivência de formas análogas de exclusão, simbólicas ou não, da vida política e social do país. A inclusão e exclusão dos negros determinou boa parte dos esforços emancipacionistas e abolicionistas nas décadas de 1870 e 1880 no Brasil. Trata-se de um dos pontos nodais do assunto, a respeito dos quais discutia-se o destino daqueles que viviam sob o regime escravista. O problema, no entanto, transcendia o debate a respeito da escravidão, organizando boa parte das discussões políticas do Brasil do século XIX, como procurei mostrar ao longo deste capítulo e no restante da tese. As preocupações de Agostini com o recrutamento forçado durante a guerra do Paraguai, sua denúncia relativa ao destino de voluntários – ou involuntários – negros que regressavam dos combates no sul, os conflitos intestinos envolvendo a atuação da igreja católica no Brasil em sua relação com o Estado imperial no início dos anos de 1870, definidos por demandas relativas aos direitos civis, e finalmente os conflitos, de rua e no parlamento, tematizados neste capítulo revelam que a cidadania era um dos principais imbróglis trabalhados por nosso desenhista, que transformava em imagens satíricas questões centrais do tempo.

Na introdução de Além da Escravidão, seus autores analisam a problemática da cidadania em sociedades pós-emancipacionistas. O advérbio que forma o título do livro pode ser entendido de pelo menos duas maneiras: como um marco cronológico, localizando as análises no pós-abolição, e como metodologia, relacionada à dimensão do conflito, da escravidão entendida em seu “sentido lato”, pra usar a expressão de Joaquim Nabuco, como uma instituição que se espalhava na sociedade produzindo tensões, definindo-a e sobrevivendo nela. Afirmam que “a questão é temporal, espacial e conceitual.”⁸³ Portanto, para os autores, o que está “além da escravidão” formata um conjunto de problemas históricos pertinentes a análises localizadas antes e depois do fim da escravidão, como um elemento constitutivo de um continuo histórico re-elaborado nos diferentes contextos em que conflitos econômicos, políticos, sociais, culturais e raciais de países que se estruturaram a partir da escravidão moderna, especialmente a africana. Entender rupturas e continuidades, é uma dimensão fundante da perspectiva defendida no livro. Assim, os autores delineiam uma metodologia centrada no problema da cidadania, definida como um foro de conflito latente no momento em que a ideologia liberal precisa equacionar demandas variadas.

83 Frederick Cooper, Thomas C. Holt, Rebecca Scott, “Introdução”. Além da escravidão: investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós-emancipacionistas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pág. 43.

O conceito de liberdade, distinto para senhores e escravos, se tornava um valor fundamental, mas com significados variados. Em torno dele se definia inclusão e exclusão, sendo o problema racial um dos elementos definidores de sobrevivências de relações concebidas como naturalmente desiguais. O debate a respeito da cidadania nos países construídos a partir da escravidão variava no tempo e no espaço. Mas configuravam conjuntos análogos de problemas, com soluções por vezes semelhantes, outras bastante distintas. Por essa razão os trabalhos de Além da Escravidão debatem o tema em uma perspectiva comparativa.

Com tal perspectiva, a introdução do livro lança luz a respeito de uma série de temas relativos ao Brasil e discutidos nesta tese. Um deles era saber quem iria tomar as rédeas do processo emancipacionista. Uma disputa decisiva acontecia entre senhores e abolicionistas, ou a elite branca, e entre esta e os cativos, cujas estratégias para tomar a frente do processo da sua própria libertação eram variadas. Reprimir a mobilização negra era, ao menos no Brasil, com sugerem fortemente os desenhos de Angelo Agostini, um ponto comum a senhores, escravocratas e abolicionistas. Assumindo em muitos momentos a forma do debate em torno do significado da liberdade, associada em grande medida à questão racial, o problema organizava muitas imagens de Angelo Agostini, ajudando a entender o tipo de conflito com o qual interagira e a partir do qual nosso artista fazia seus trabalhos. Cidadania, entendida como um “alvo em movimento”, que no XIX estava relacionada ao conceito de liberdade, ganhava sentido com a idéia de pertencimento a uma comunidade nacional.

No Brasil, a experiência história da década de 1870 se ligava à lei de 28 de setembro de 1871. A questão da cidadania, tema dos mais delicados, para Agostini estava associado com os significados da lei. Ela foi o solo e o adubo sobre o qual brotaram uma série de anedotas, imagéticas e textuais, em que o lugar social e os direitos políticos dos cidadãos e não-cidadãos do império eram o elemento central. Tal influência abrangia tanto o que dizia diretamente respeito aos destinos escravidão e ao encaminhamento do seu fim, quanto ao que era pertinente a definição de direitos civis. Os critérios consagrados na constituição de 1824 eram repensados diante da expectativa de que a obra da emancipação estava em curso. Entender que esta “terra e estrume” assumiram lugar importante nos textos de Machado de Assis foi preocupação do alentado capítulo de Sidney Chalhoub⁸⁴. Tratou-se de um processo indeterminado, vivido intensamente pelos contemporâneos. A questão de “o poder público submeter o poder privado ao domínio da lei”⁸⁵, produziu uma série de incertezas sobre os destinos da escravidão e do

84 Sidney Chalhoub. “Escravidão e Cidadania: a experiência histórica de 1871”. Machado de Assis historiador. São Paulo: Companhia das letras, 2003, pp. 131-291.

85 Idem. Pág. 137.

país, criando, como defendeu Chalhoub, “uma nova personagem literária: Machado de Assis”⁸⁶, assim como tantos outros novos personagens-narradores. Angelo Agostini foi, sem sombra de dúvidas, um deles. Personagem específico, sua particularidade estava na imprensa ilustrada, e na sátira como elemento delineador de sua atuação política.

No decorrer desta tese, e particularmente ao longo deste capítulo final, procurei mostrar a centralidade do tema da cidadania na obra de Angelo Agostini. Durante o motim do vintém, a noção de povo como agente político definiu a cobertura da Revista Ilustrada. Ao mesmo tempo, reforçou a desconfiança, tantas vezes manifestada, contra o Estado imperial. A importância da imprensa, em particular da ilustrada, como agente transformador da sociedade, definida por princípios republicados, por ser a porta voz da vontade popular e defensora da propriedade privada, se pautava por sua capacidade de politizar o debate. Brincando, definia papéis, determinava os conflitos e apontava o que estaria estruturalmente errado. O debate parlamentar da reforma eleitoral deu oportunidade para Agostini defender um princípio político fundamental: a necessidade de acesso ampliado dos cidadãos à vida política. Mesmo que imperfeito, o texto final da lei eleitoral de 1881 abria caminho legal para que sujeitos que anteriormente estavam inteiramente alijados da vida política pudessem sonhar em um dia ocupar lugar importante. Era mais um passo, mesmo que pequeno, no sentido de preparar o fim da nefasta instituição. O povo em geral, os libertos e futuros libertos em particular, precisava de educação cívica. Tudo isso, portanto, estava associado ao que era o ponto nodal: a emancipação, trabalhada na cobertura ao nascente movimento abolicionista.

Todas essas questões, ou perspectivas, darão o tom de grande parte dos desenhos políticos que Agostini produzirá no decorrer da década de 1880. Aos poucos, as imagens relacionam a marchada da abolição com a noção de progresso. O caminho do desenvolvimento e da civilização, percorrido em trilhos nos quais trens carregados de negros e pessoas simpáticas à causa, segue determinado seu rumo enquanto políticos conservadores e escravocratas, que aparecem montado em burros ficam isolados. Em uma delas, em que o “trem abolicionista” contrasta com um burrico no qual o conselheiro Saraiva e Cotegipe, com uma escrava vindo a pé amarrada logo atrás deles, vão lentamente, parte da legenda explica: “a iniciativa particular, vencendo sempre a oficial”. Outros desenhos, de forma reiterada, procuravam atribuir àqueles que defendiam a escravidão um sentido de anacronismo, de indivíduos lutando contra a história, fazendo um esforço que obviamente resultaria vão. O Estado, que de maneira cada mais explícita é apresentado como o principal responsável por aquela situação, aparece sendo puxado por bois que representavam o partido conservador, trazendo um

86 Idem. Pág. 138.

imperador alheio à situação do país, era índice da decadência nacional. Os lavradores, aderindo aos poucos à “iniciativa particular”, eram muitas vezes poupados. A graça de tais imagens era construída através da oposição entre atraso e progresso, fazendo da monarquia, do imperador, dos escravocratas e do partido conservador motivos de riso. Se tornam figuras ridículas.

Ao mesmo tempo em que faziam graça, aqueles desenhos funcionavam como um alerta:



A grande degringolade

Quando o paiz se resolver a quebrar os ferros e gritar: liberdade!... Que sarilho! O que sera do Carró do Estado, do Saraiva, da monarchia, da imperial sciencia dos papos de tucanos e da tranquillidade da lavoura

A estampa mostra um levante de escravos. Cansados de esperar por uma atitude do Estado, se revoltam violentamente e assumem o poder. A legenda explica a situação, mostrando no que uma possibilidade latente poderia vir a resultar. Neste caso, o índio-país se une aos escravos. O país, que nos desenhos de Agostini, tanto ansiava pelo fim da escravidão, sofreu por tanto tempo com sua manutenção, finalmente se rebelava, produzindo um caos social. Ante sua fúria, o carro do Estado despenca de uma ribanceira, levando consigo um imperador ilustrado, mas alheio à situação pátria, o conselheiro Saraiva, o partido conservador, a dissidência liberal, ao mesmo tempo em que um senhor foge de um escravo que carrega uma foice. Publicada durante o debate parlamentar da lei dos sexagenários, alimenta a idéia de que o país podia ficar, a qualquer instante, sobre o domínio dos negros. Que bastava um movimento deles para que o instável equilíbrio mantido pela coroa despenhasse completamente. A “grande degradingolada” seria um perigo latente. A falta de ação do Estado tornaria a situação cada dia mais insustentável, tornando o perigo de revoltas escravas, um dos grandes medos de conservadores, liberais, abolicionistas e republicanos, uma possibilidade cada vez mais próxima. Operando com todos esses significados, os desenhos do nosso poeta do lápis, com seu caráter cada vez mais abolicionista e republicano, faziam chacota com a falta de visão dos defensores da manutenção daquela organização do Estado. Os escravos, ao mesmo tempo em que eram vítimas de exploração e violência, eram inimigos comuns. Era preciso então libertá-los para poder continuar a controlá-los e não perder, assim, as rédeas do país.

Fontes e Bibliografia

1 - Manuscritos

1.2 - Pareceres do Conselho de Estado

Parecer da Seção dos Negócios do Império do Conselho de Estado. 18/mar/1872.

AN, Caixa 551, doc. 76, pasta, 4.

Parecer da Seção dos Negócios do Império do Conselho de Estado.

23/maio/1873. AN, Caixa 551, doc. 68, pasta 4.

1.3 - Correspondência oficial e processos policiais

“Auto de Perguntas feitas a Angelo Agostini de Almeida”, 12/04/1867, AESP,

“Sumário de Culpa”, “Processos Policiais – 1866-1867”, Co 3214.

“Carta de Afonso Celso ao Barão de Inhauma”, 14/nov/1867, BN, Manuscritos, loc. 4,2,15.

“Carta de Afonso Celso ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros”. 14/jan/1868. “Correspondência Oficial - confidencial e reservados expedidos pelo gabinete do Ex. Sr. Conselheiro Afonso Celso de Assis Figueiredo”, BN, Manuscritos, loc. 4,2,15.

Barão Homem de Mello. “Circular aos comandantes da Guarda Nacional”, 18/fev/1867, Manuscritos, “Correspondência oficial do governo do Rio Grande do Sul com o governo imperial”, BN, Manuscritos, Loc. 6,1,30.

Barão Homem de Melo. “Circular aos comandantes da Guarda Nacional” in: “Correspondência oficial do governo do Rio Grande do Sul com o governo imperial”, 18/fev/1867. BN, Manuscritos, Loc. 6,1,30.

Carta do delegado de Bananal ao Chefe de Polícia da Província. São Paulo, 14/dez/1866. AESP, “Polícia”, Co 2512.

Carta do delegado de Paraibuna ao Chefe de Polícia da Província. São Paulo 06/dez/1866. AESP, "Polícia", Co 2512.

Carta do delegado de Taubaté ao Chefe de Polícia da Província, 03/dez/1866. AESP, "Polícia", Co. 2512.

Carta do delegado de Taubaté ao Chefe de Polícia da Província. São Paulo, 14/dez/1866. AESP, "Polícia", Co 2512.

Carta do delegado de Taubaté ao Chefe de Polícia da Província. São Paulo 11/dez/1866. AESP, "Polícia", Co 2512.

Circular enviada aos subdelegados de polícia pelo senhor J. T. Tavares Bastos, Presidente da Província de São Paulo em 13/abr/1867. "Correspondência Reservada do Governo com funcionários da Província" (1866-1868), pág. 26 e 27. AESP. Eo 0908.

Circular enviada aos subdelegados de polícia pelo senhor J. T. Tavares Bastos, Presidente da Província de São Paulo em 13/abr/1867. AESP, "Correspondência Reservada do Governo com funcionários da Província" (1866-1868)", Eo 0908, pág. 26 e 27.

Circular no. 3510, Secretaria de Polícia de São Paulo, 12/nov/1866. AESP, "Polícia", Co 2512.

Circular no. 3510, Secretaria de Polícia de São Paulo, 12/nov/1866. AESP, "Polícia", Co 2512.

1.4 – Contratos Comerciais

Contrato de "Angelo e Cia", firmado em 10/out/1888, AN, Liv - 215, Reg. 32445.

Contrato de "Angelo e Robin", firmado em 08/jul/1876. AN, Liv – 58, Reg. 16787.

2 – Impressos

2.1 Periódicos:

Cabrião, São Paulo, 1866-1867.

Cidade do Rio, Rio De Janeiro, 1888.

Correio da Manhã – suplemento, Rio de Janeiro, 1934.

Correio Paulistano, São Paulo, 1862, 1864, 1865 e 1867.

Diabo Coxo, São Paulo, 1864-1865.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1872-1873.

Diário de S. Paulo, São Paulo, 1867.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1879-1888.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1876-1884 e 1943.

Malho, O. Rio de Janeiro, 1910.

Mosquito, O. Rio de Janeiro, 1872-1874.

Paiz, O. Rio de Janeiro, 1888 e 1910.

República, A. Rio de Janeiro, 1870-1872.

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 1910 e 1943.

Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1876 -1888.

Vida Fluminense, A. Rio de Janeiro, 04/jan/1868.

Vida Fluminense, A. Rio de Janeiro, 1868-1870.

2.2 Anais do Parlamento

Anais do Parlamento Brasileiro – Tomo II, Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1880.

Anais do Parlamento Brasileiro – Tomo III, Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1880.

Anais do Senado – vol 1. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1873.

2.3 - Constituição e Códigos

NOGUEIRA, Octaviano. Constituições Brasileiras: 1824. Brasília: Senado Federal e Ministério da Ciência e Tecnologia, Centro de Estudos Estratégicos, 2001.

TINOCO, Antonio Luiz Ferreira. Código Criminal do Império do Brasil anotado. Ed. fac-sim. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

2.4 – Dicionários

AMARAL, Antonio Barreto do. Dicionário de História de São Paulo. São Paulo: Governo do Estado, 1980.

SILVA, Antônio de Moraes. Dicionário de Língua Portuguesa. Edição fac-similar da segunda edição de 1813, Rio de Janeiro: Oficinas S. A Lith-Typografia Fluminense, 1922.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil. 1a edição. Ed. Artelivre. Rio de Janeiro 1998.

2.5 – Crônicas, poemas e romances

ASSIS, Machado de. Bons Dias! Crônicas (1888-1889). São Paulo e Campinas: Hucitec e Editora da Unicamp, 1990.

ASSIS, Machado de. Iaiá Garcia. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1988.

GAMA, Luiz. Primeiras Trovas Burlescas e outros poemas, Ligia F. Ferreira (org.). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Ganganelli [Saldanha Marinho] A Igreja e o Estado: primeira série. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. C. de Villeneuve & Cia, 1874.

LESAGE, Alain René. O Diabo Coxo. Paris: Typographia de Beaulé e Jubin, 1838. Tradução para o português de José da Fonseca.

LOBATO, Monteiro. Idéias de Jeca Tatu. São Paulo: Brasiliense, 1946.

NETTO, Coelho. A Conquista, Porto: Lélo & Irmão Editores, 1921.

2.6 – Textos Políticos

NABUCO, Joaquim. Escravidão. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.

_____. O Abolicionismo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. Um Estadista do Império – Vol. II, Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

2.7 - Almanques

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e da Capital da Província do Rio de Janeiro para o ano de 1874. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1874.

3 - Bibliografia

ABREU, Martha. O Império do Divino – festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro. 1830 – 1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

AGOSTINI, Angelo. As Aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros – 1869-1883; pesquisa, organização e introdução Athos Eichler Cardoso. Brasília: Senado Federal / Conselho Editorial, 2002.

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Ars Poética, 1992.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. Onda Negra, Medo Branco – o negro no imaginário das elites – século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

AZEVEDO, Elciene. O direito dos escravos: lutas jurídicas e abolicionismo na província de São Paulo na segunda metade do século XIX. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da Unicamp. Campinas, 2003.

- _____. Orfeu de Carapinha - a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo. Campinas: Editora da Unicamp/ Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- BALABAN, Marcelo. Musa Travessa – Bastos Tigre e a literatura da *belle époque* carioca. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2000.
- BARATA, Alexandre Mansur. Luzes e Sombras – a ação da maçonaria brasileira (1870-1910). Campinas: Editora da Unicamp / Centro de Memória, 1999.
- BARROS, Roque Spencer M. de. “A Questão Religiosa”, História Geral da Civilização Brasileira – Tomo II – O Brasil Monárquico – 4º. volume – declínio e queda do Império. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1971.
- BATALHA, Cláudio H de M. O movimento operário na primeira república. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- _____. “Sociedades de trabalhadores no Rio de Janeiro do século XIX: algumas reflexões em torno da formação da classe operária”, Cadernos AEL, vol. 6, nos. 10/11, 1999, pp. 43-68.
- BEATIE, Peter. The tribute of blood – army, race and nation in Brazil – 1864 –1945. Duke University Press: Durham e London, 2001.
- CAGNIN, Antônio Luiz. “Foi o Diabo!” in: Diabo Coxo – ed. fac-similar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- CAGNIN, Antonio. “Bordalo X Agostini – ‘nestas mal tratadas...intrigas’” in: Emanuel Araújo(org.) Rafael Bordalo Pinheiro – o português tal e qual: da caricatura à cerâmica. O caricaturista. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, pp. 57-75.
- CARDOSO, Fernando Henrique. Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- CAVALLINI, Marcos Cícero. Letras Políticas: a crítica social do segundo reinado na ficção de Machado de Assis. Tese de Doutorado, IFCH/ Unicamp, Campinas, 2005.

- CHALHOUB, Sidney. Machado de Assis, historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHALHOUB, Sidney. Visões da Liberdade – uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, José Murilo de. Cidadania no Brasil: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- COOPER, Frederick. Além da Escravidão – investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós- emancipação. / Frederick Cooper, Thomas C. Holt e Rebecca J. Scott Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- COSTA, Wilma Peres. A Espada de Dâmocles – o exército, a guerra do Paraguai e a crise do Império. São Paulo: Editora Hucitec / Editora da Unicamp, 1996.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da Folia – uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DORATIOTO, Francisco. Maldida Guerra – nova história da guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FREITAS, Affonso A. de. “A imprensa periódica de São Paulo” in: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – Vol. XIX. São Paulo: Typografia do “Diário Oficial”, 1915.
- GOMES, Angela de Castro. A Invenção do Trabalhismo. Relume Dumará, 1994.
- GOMES, Angela de Castro. Cidadania e direitos do trabalho. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GRAHAM, Richard. Clientelismo e política no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- GRAHAM, Sandra Lauderdale. “O motim do vintém e a cultura política no Rio de Janeiro – 1880” in: Reforma e Revolução – Revista Brasileira de História, no. 20, vol. 10. São Paulo: Anpuh/Marco Zero, março e agosto de 1990.
- GRANGEIRO, Cândido Domingues. As Artes de um Negócio: a febre photographica - São Paulo: 1862-1886. Campinas: Mercado das Letras, 2000.

- GRIMBERG, Keila. Liberata a lei da ambigüidade: as ações de liberdade na Corte de Apelação do Rio de Janeiro no século XIX. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- HABIB, Paula Arantes Botelho Biglia. “Eis o mundo encantado de Monteiro Lobato: raça, eugenia e nação. Campinas: Departamento de História da Unicamp, 2003.
- IZECKSOHN, Vitor. “Resistência ao recrutamento forçado para o Exército durante as guerras Civil e do Paraguai. Brasil e Estados Unidos na década de 1860” in: Estudos Históricos, no. 27, Rio de Janeiro, 2001.
- IZERCKSOHN, Vitor. O Cerne da Discórdia – a Guerra do Paraguai e o Núcleo Profissional do Exército Brasileiro. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1997.
- KRAAY, Hendrik. “Escravidão, cidadania e serviço militar na mobilização para a Guerra do Paraguai” in: Estudos Afro-Asiáticos, no. 33, setembro de 1998.
- LARA, Silvia Hunold. Campos da Violência: escravos e senhores na capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988
- _____. “Escravidão, cidadania e história do trabalho no Brasil” in: Projeto História, no. 16. São Paulo, fevereiro de 1998.
- LE GOFF, Jacques. Memória/história. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- LIMA, Herman. História da Caricatura no Brasil – vol. 1,2,3,4. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963.
- LIMA, Valéria Alves Esteves. A viagem pitoresca e histórica de Drebreit: por uma nova leitura. Tese de doutorado em história apresentada ao departamento de história da Unicamp, Campinas, 2003.
- MACHADO, Maria Helena P. T.. Crime e Escravidão. Trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas – 1830-1888. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães (org.) A Guerra do Paraguai 130 anos depois. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
-

- MARSON, Izabel Andrade. O Império da “Conciliação”: política e método em Joaquim Nabuco - a tessitura da revolução e da escravidão. Tese de Livre Docência, Campinas: IFCH/UNICAMP, 1999.
- MATTOS, Hebe Maria. “Prefácio” a Além da escravidão: investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós-emancipacionistas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MATTOS, Hebe Maria. Das Cores do Silêncio. significados da liberdade no sudoeste escravista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MENDONÇA, Joseli Maria Nunes. Entre a mão e os anéis - a lei dos sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp; Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- MENDONÇA, Joseli Nunes. Cenas da Abolição – escravos e senhores no Parlamento e na justiça. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- MENEZES, Raimundo de. História da história de São Paulo. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1954.
- MEYER, Marlyse. Folhetim: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAES, Evaristo de. A Campanha Abolicionista (1879-1888). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de, “Imagens do Oitocentos”. Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.) Vida Cotidiana em São Paulo no Século XIX – memórias, depoimentos, evocações. São Paulo: Ateliê Editora: Fundação Editora da Unesp: Imprensa Oficial do Estado: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.
- NABUCO, Carolina. A vida de Joaquim Nabuco. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- PEREIRA, Batista. “Martinho de Campos”. Figuras do império e outros ensaios. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. O Carnaval das Letras – literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- PEREIRA, Nilo. Conflitos entre a igreja e o Estado no Brasil. Recife: Editora Massangana, 1982.
-

- PEREIRA, Nilo. Dom Vital e a questão religiosa. Recife: Imprensa Universal, 1966.
- RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. Revista Ilustrada – síntese de uma época. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1988.
- SAID, Edward. Cultura e Imperialismo. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- SALLES, Ricardo. Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- SAMPAIO, Gabriela dos Reis. “Juca Rosa e as relações entre crença e cura no Rio de Janeiro Imperial”, in: Artes e Ofícios de Curar no Brasil. Sidney Chalhoub et. Al. (org.), Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- SAMPAIO, Gabriela dos Reis. A história do feiticeiro Juca Rosa. Cultura e relações sociais no Rio de Janeiro imperial. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da Unicamp, Campinas: Unicamp, 2000.
- SANTOS, Délio Freire dos. “Primórdios da imprensa caricata paulistana: o Cabrião” in: Cabrião: semanário ilustrado editado por Angelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis. 2 ed., São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- SCHULZ, John. O exército na política – origens da intervenção militar – 1850-1894. São Paulo: Edusp, 1994.
- SHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SILVA, Eduardo. As camélias do Leblon e a abolição da escravatura – uma investigação de história cultural. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVEIRA, Mauro César. Batalha de Papel – a Guerra do Paraguai Através da Caricatura. Porto Alegre: L & PM, 1996.
- SLENES, Robert W. Na senzala, uma flor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- _____. “As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na *Viagem Alegórica* de Johann Moritz Rugendas” in: Revista de História da Arte e Arqueologia. no. 2 – 1996/1996.
-

- SODRÉ, Nelson Werneck. História da Imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- TASSINAFO, Célio Ricardo. A obra do presente e do futuro: alguns dos significados da proposta abolicionista/reformista de Joaquim Nabuco (1883-1884). Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da UNICAMP. Campinas, 2001.
- THOMPSON, E. P.. "As peculiaridades dos ingleses" in: A peculiaridade dos ingleses e outros artigos. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- TORAL, André Imagens em Desordem – a iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870), São Paulo: Humanitas / FFCLH / USP, 2001.
- VIANA, Oliveira. O Ocaso do Império. Brasília: Senado Federal, 2004.
- VIEIRA, David Gueiros. O protestantismo, a maçonaria, e a questão religiosa no Brasil. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1980.
- WEID, Elisabeth Von Der. A trajetória do bonde no Rio de Janeiro dentro da perspectiva empresarial. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.