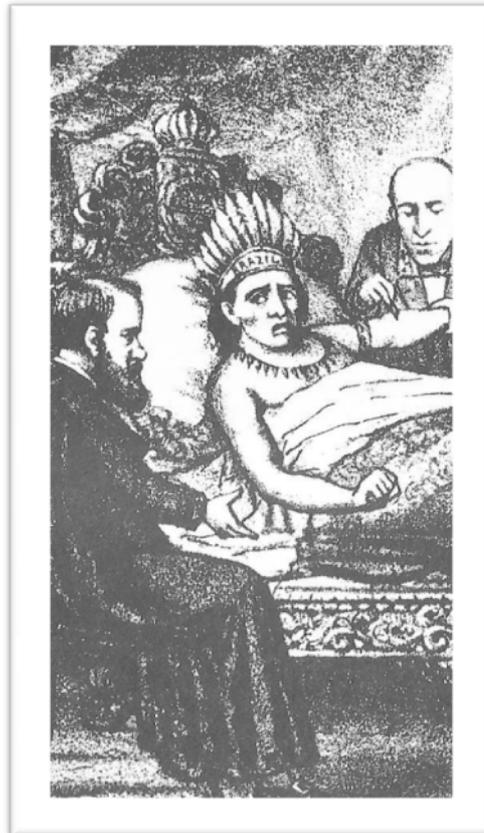


UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Pablo Bráulio de Souza



CULTURA POLÍTICA, SÁTIRA E CARICATURA

Moralidade pública liberal na imprensa humorística paulista da década de
1860

Mariana, MG
2008

Pablo Bráulio de Souza

02.2.3032

CULTURA POLÍTICA, SÁTIRA E CARICATURA

Moralidade pública liberal na imprensa humorística paulista
da década de 1860

Monografia apresentada ao Curso de
História da Universidade Federal de
Ouro Preto como parte dos requisitos
para a obtenção do grau de Bacharel
em História.

Orientador: Prof. Dr. Valdei Lopes de
Araújo

Mariana, MG
2008

*“Por tudo isso, observai, senhores, que,
quanto mais o homem se afasta de mim,*

*tanto menos goza dos bens da vida,
avançando de tal maneira nesse sentido*

que logo chega à fastidiosa e incômoda velhice, tão insuportável para si como para os outros. (...) Oh! como os homens seriam lastimáveis sem mim, no fim dos seus dias! Mas, tenho pena deles e estendo-lhes a mão. Não raro, as divindades poéticas socorrem piedosamente, com o divino segredo da metamorfose, os que estão prestes a morrer: Fetonte transforma-se em cisne, Alcion em pássaro, etc. Também eu, até certo ponto, imito essas benéficas divindades. Quando a trôpega velhice coloca os homens à beira da sepultura, então, na medida do que sei e do que posso, eu os faço de novo meninos.”

Erasmus de Rotterdam, *Elogio da Loucura*

*Para
Minha mãe*

*Maria Efigênia de Souza
* 19/02/1944
† 11/10/2008*

AGRADECIMENTOS

No princípio, previa que esta caminhada seria curta demais para todos os meus anseios. Estava certo. O prazo de fato se mostrou incapaz de conter a grande parte daquilo que eu desejava e, mesmo com as sucessivas prorrogações, não foi suficiente. Olhando retrospectivamente, no entanto, foi excessivamente prolongado, um tempo dilatado que abarcou muitos episódios bons e ruins, que marcaram profundamente uma trajetória que se iniciou em 2002.

Diante das dificuldades, muitas pessoas vieram me amparar, incentivar e oferecer importantes contribuições, especialmente quando precisei dividir minhas horas de dedicação com outras atividades, quase sempre incompatíveis. Frustrava-me perceber que o mundo acadêmico e o mundo do trabalho eram, por vezes, reciprocamente hostis.

Agradeço, em primeiro lugar, às pessoas que tiveram influência direta para a escrita desta monografia: meu orientador, Valdeir Lopes de Araújo (pelo compromisso indelével, pelo estímulo e pela paciência), e outros professores da Universidade Federal de Ouro Preto: Helena de Miranda Mollo e Andréia Lisly Gonçalves (Departamento de História), Romero de Freitas (Departamento de Filosofia) e Ednaldo Cândido Moreira Gomes (Departamento de Letras).

Gostaria também de agradecer a outras pessoas, que passaram pelo corpo docente da UFOP ou ainda dele fazem parte: Marco Antônio Silveira - pela admiração e respeito que tenho pela sua atuação profissional, muito contribuiu para minha formação, ainda que não tenha interferido diretamente neste trabalho; Fábio Faversoni - pelo apoio e disponibilidade; e Tiago de Melo Gomes que, além de apresentar-me aos métodos e conceitos da História Cultural, de ser um dos grandes incentivadores do meu desvario intelectual, de ter a enorme paciência e generosidade para ler e comentar meus escritos (mesmo quando já não tinha mais vínculos institucionais), também se tornou um grande amigo.

Por falar em amizades, é impossível esquecer as conquistadas nestes seis anos de residência em Mariana. Para começar, citarei aquelas

proporcionadas pela vida republicana. Agradeço enormemente à República Pociłga; primeiro, por ter me dado abrigo logo que cheguei e, conseqüentemente, a oportunidade de iniciar e tocar meus estudos, amenizando as preocupações financeiras agravadas pela vida longe de casa; segundo, por me ensinar muito sobre a convivência em grupo e me presentear com intensas amizades. Agradeço também à República Lém Kaza, por ter me recebido no aconchego de uma fraternidade já consolidada e duradoura.

Agradeço aos amigos do ICHS, especialmente aqueles com quem muito compartilhei sobre os assuntos inerentes à vida universitária e com os quais procurei viabilizar formas de fazer com que a nossa passagem por ela não fosse apenas como meros espectadores. Aqui me refiro a personalidades ímpares como Diego Omar, Túlio Lopes, Bia Campos, Gugu, Leandrinho, Inácio, Chico Samarino, Fabiano "Baiano", Rodolfo, Rone e Sueli, Rafael Fani e Ana Prates. Agradeço também à Marcia, pela companhia, pelo carinho e incentivo. Agradeço, de forma destacada, ao Edmar, ao Antônio, ao Danilo Barcelos, ao Ênio Alves, à Débora, à Celiane, ao Maurício "Bodão", ao Ednaldo "Bofe", ao Marcel "Truão", ao Renato Boy, ao Welber, ao Marcelo e à Laura.

Embora muitas dessas pessoas tenham se tornado parte da minha família, não há como substituir aquelas que estão próximas pela consangüinidade, pelo carinho e pela dedicação. Ainda que estejam distantes das minhas aventuras e desventuras acadêmicas, suas presenças se fizeram sentir a cada passo dado, a cada descoberta e em muitas páginas deste humilde trabalho. Agradeço aos meus pais, Efigênia e Benedito, e aos meus tios - Dilma e Toninho, Zélia e Antônio Marcos, Tânia e Eustáquio, por terem me recebido sempre no conforto de seus lares, indistintamente, como mais um filho. Agradeço à tia Candinha e à tia Carol, pelo carinho incomensurável e por me abrigar em Belo Horizonte todas as vezes que foram necessárias desde as provas do vestibular. Agradeço à minha avó Maria José de Souza, por fazer com que eu me sinta tão protegido. Agradeço à tia Dora, pela dedicação sobre-humana.

Impossível esquecer, nestas linhas, de um batalhão de primos, com quem cresci e aprendi tantas coisas que, se não tiveram influência direta neste trabalho, me ajudaram a trilhar, de forma mais suave, os caminhos que escolhi durante a graduação: Fabricinho, Chachá, Conrado, Séphora, Diego, Jeffim, Lucas, João Vítor, Adriene, Julle, Mário Dárcio, Mary, Marinha, Kiko, Maurício e Gi. Aqui gostaria de incluir meus sobrinhos: Júlia, Caio e Eduardo Filipe, os quais foram as cobaias de meus primeiros ensinamentos de História.

Sou grato também a outras pessoas que mantiveram sempre o contato, apesar da distância, ajudando-me a enfrentá-la. Em Itaúna, agradeço ao Magnus, à Léia, à Mira, ao Pedro Penido e ao Thiago Maia. Em São Paulo, agradeço ao Custódio e aos *chanchitos* Manolo, Marcela, e Álvaro Scrofft.

Os colegas da Caixa também deram sua contribuição para que eu pudesse conciliar as atividades acadêmicas com os compromissos bancários: por isso, agradeço ao Jerônimo, ao Pedro Riviti e à Amélia Inoue (Ag. Vital Brazil), ao Esimar (Ag. Congonhas), ao Zé Paulo, à Letícia, ao André Guimarães, ao Chumbinho, ao Adriano Bragança, à Dani, à Karine, ao Zé Carlos, à Stephanie, ao Mussulini, ao Claumar e a todo o pessoal que passou pela Ag. Ouro Preto.

Agradeço ao pessoal da *Folha do Povo*, principalmente ao Renilton, por me ceder um canto de página de seu jornal onde eu pudesse publicar as charges semanais, atividade cuja remuneração garantiu as minhas despesas nos primeiros dois anos em Mariana.

Agradeço aos funcionários dos poucos arquivos e bibliotecas que visitei ou freqüentei a fim de coletar informações e obter conhecimento acerca de meu objeto de pesquisa e minhas fontes: Hemeroteca do Estado de Minas Gerais, Arquivo do Estado de São Paulo, Acervo Histórico da Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Biblioteca do Museu Paulista, Biblioteca da Faculdade de Direito do Largo São Francisco e Biblioteca Alphonsus de Guimaraens.

Agradeço aos funcionários do ICHS, especialmente ao Chico, Geraldinho e Toninho.

Um agradecimento especial é devido à minha querida Ísis, que além de ter paciência para acompanhar a vagarosa escrita desta monografia, lendo e contribuindo significativamente para sua elaboração, também teve paciência de me aturar durante os últimos meses.

Não posso deixar de agradecer à sociedade brasileira, por ainda acreditar no ensino público, gratuito e de qualidade. Sem ela, nem eu nem milhões de profissionais, jovens ou experientes, poderiam hoje estar gozando de um diploma superior emitido por uma instituição de elevado conceito no âmbito educacional.

Para concluir, devo acrescentar que demonstrar a maior gratidão possível seria insignificante para duas pessoas imprescindíveis - meus irmãos: Eduardo e Cláudia. A eles devo tudo.

Enfermo - Acho-me muito mal, meu padre. Está-me parecendo que morrerei da cura, se escapar da moléstia! Não tenho confiança nos médicos; são jubilados na ciência, mas...

Padre - Tenha paciência, meu filho! a resignação é uma virtude evangélica! Se vossos dias estão contados, morrei em paz, e sede feliz na outra vida.

Cabrião, 16 de junho de 1867

RESUMO

A proposta deste trabalho é analisar a cultura política liberal num momento específico do Império brasileiro em que se percebia o esfacelamento da política de Conciliação, etapa conturbada que foi patenteada pelo gabinete Progressista. Contudo, o lugar privilegiado neste trabalho não é o núcleo do sistema político imperial na Corte, mas sua periferia: a política provincial, especialmente no que se refere às formas de intervenção política de uma facção do partido liberal. Para este fim, serão analisadas as caricaturas publicadas no *Cabrião*, a fim de compreender as funções que o artista/jornalista assumia na conformação da *moralidade pública* na sociedade urbanizada, onde as esferas pública, privada e doméstica tendiam a se distinguir.

Palavras-chaves: moralidade pública, cultura política, caricatura.

ABSTRACT

This work's proposal is to analyze the liberal political culture at a given moment of the Brazilian Empire when the decadence of the Conciliation politics was perceived, a troubled phase that was made explicit by the Progressive ministry. Nevertheless, the focus of this work is not the core of the imperial political system of the court of Rio de Janeiro, but its periphery: the provincial politics, especially referring to the political intervention ways of a faction of the liberal party. With this objective, the caricatures published in *Cabrião* will be analyzed, in order to comprehend the functions that the artist/journalist took in the constitution of the public moral in the urbanized society, where the public, private and domestic spheres tended to be distinguished.

Keywords: public moral, political culture, caricature.

SUMÁRIO

Lista de ilustrações	X
1. Introdução	12
2. Cultura política, ordem, liberdade e moralidade	28
2.1. Linguagem e cultura política	28
2.2. O burgo de estudantes	33
2.3. A liga progressista	39
2.4. O progresso de São Paulo	42
2.5. A moralidade pública entre a ordem e a liberdade	52
3. O riso liberal e a dança dos mortos	58
3.1. Algumas teorias do riso	58
3.2. O riso liberal	64
3.3. A sátira e a ironia	71
3.4. O processo do <i>Cabrião</i>	78
3.5. A moral pública burguesa na caricatura	88
3.6. A coisa impossível e a idéia verdadeira	90
3.7. O despertar mítico de uma província	95
4. Imprensa humorística: imagens em movimento	99
4.1. Agentes da imprensa humorística paulista	99
4.2. Imagens em movimento.....	106
4.3. A esfera pública no Brasil	113
4.4. Nação, política e religião	117
5. Conclusões	142
6. Bibliografia	145
6.1. Livros citados e/ou consultados	145
6.2. Artigos citados e /ou consultados	148
6.3. Dicionários	148
6.4. Documentos consultados	149
6.5. Jornais	149
6.6. Fontes primárias da pesquisa	149

1. Introdução

Quando somos incapazes de compreender a intenção cômica de um texto ou de uma imagem não devemos, de imediato, constranger-nos por nossa aparente ignorância. O autor pode estar articulando significados que são comuns apenas a certo grupo que não o nosso. E, se não somos da “paróquia”, podemos não ter motivos para o riso, como no exemplo dado por Henri Bergson.¹ Para o filósofo, “o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, (...) quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários” (2007: 5).

Quando se fala em “paróquia”, supomos que Bergson se refira não apenas às relações de entendimento que se constroem em certo domínio territorial, mas também temporal. Não precisamos fazer qualquer esforço para saber que uma piada contada em 1868 por advogados católicos paulistanos formados pela Faculdade do Largo São Francisco pode não fazer qualquer sentido em 2008 para advogados católicos paulistanos também formados pela Faculdade do Largo São Francisco.

Nossa incapacidade de entender uma piada é o indício da distância que nos separa daqueles que, originalmente, contaram-na ou dela riram.

1 Henri Bergson conta a história de um homem que, ao ser questionado por que não chorava num sermão em que todos derramavam muitas lágrimas, respondeu: “Não sou dessa paróquia”. O filósofo substitui as lágrimas pelo riso para exemplificar o fato de que “muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, sendo portanto relativos aos costumes e às idéias de uma sociedade em particular”. Para Freud, “todo chiste tem seu próprio público”, constatação que nos ajuda a compreender o chiste (mas também a caricatura e a sátira) como um processo social. Sobre isso ver o capítulo de *Os chistes e sua relação com o inconsciente* que trata das pessoas envolvidas no chiste (Cf.: Freud, 1980: 174). Se há uma dimensão social na teoria de Freud, a obra de Bergson é toda elaborada em torno da idéia de que o riso é um “gesto social”.

Como salienta Robert Darnton, os antropólogos descobriram que para se penetrar numa cultura estranha, as melhores vias de acesso podem ser aquelas em que ela parece mais opaca. Afirma o historiador que, quando se percebe que não se está entendendo “alguma coisa (...) particularmente significativa para os nativos, existe a possibilidade de se descobrir onde captar um sistema estranho de significação, a fim de decifrá-lo” (DARNTON, 2006: 106). Geralmente, no entanto, não temos acesso direto aos fatos nem ao pensamento daqueles que os produziram, mas às narrativas em torno deles e que nos foram deixadas como registro.

Por essas razões, e por pretensas afinidades com o material, escolhemos dois jornais humorísticos como fontes para o nosso estudo sobre a “cultura política” no Segundo Reinado. Esses periódicos continham poemas satíricos e caricaturas, articulando textos e imagens para formar um público ilustrado e ridente. Para alcançar o efeito esperado, os agentes dessa imprensa precisavam produzir narrativas que colocassem as ações humanas numa estrutura de referências, articulando símbolos e significados que compusessem um repertório comum aos seus leitores.

O satírico/caricaturista do Império, para realizar o ataque pretendido sem perder o efeito cômico (que era indispensável ao seu trabalho), precisava atribuir a seu objeto algum aspecto fantástico e algumas regras superiores. Ele retirava a matéria-prima da experiência vivida e lhe dava um novo contexto que, embora inovador, não poderia desviar-se de uma idéia partilhada pelo seu público. Só assim o riso alcançaria a sua finalidade mais nobre, o seu efeito moralizador.

A visão trazida por esses periódicos, freqüentemente denominados pelos seus contemporâneos como *jornais de caricatura*, era bastante peculiar, especialmente quando se tratava de questões políticas.

Quando vemos um índio enfermo assistido pelos integrantes do Conselho Ministerial representados como médicos, sabemos que Zacarias de Góes e os membros de seu gabinete provavelmente nunca estiveram empenhando esforços para a preservação da saúde física de determinado indivíduo pertencente a qualquer etnia originária do território que, em 1867, compreendia o Império do Brasil. Sabemos que este ou qualquer outro enfermo não receberia a extrema unção do próprio imperador D. Pedro II. Sabemos que frascos não seriam capazes de conter “guerra”, “finanças”, “condecorações”, como medicamentos. Tudo isso é uma fantasia, um absurdo ou uma *coisa impossível*.

Porém esta imagem poderia conter uma regra superior a todos os que nela estivessem implicados (o autor, seu objeto e seu público), poderia ser uma *idéia verdadeira* que estava no “espírito” de muitos quando não de todos: a necessidade de recuperar a *honra nacional* (regra moral superior) era contrariada pela inabilidade do governo imperial. Os membros do Executivo, por mais que tentassem regenerar a nação, eram incapazes de curá-la na visão do caricaturista.



FIGURA 1
 Ângelo Agostini. (Sem título).
 Fonte: *Cabrião* 37, 16/6/1867.

O romantismo elevou o índio ao panteão dos heróis nacionais, como símbolo maior da nacionalidade brasileira. Embora de inspiração indianista, a caricatura descrita (Figura 1)² expõe um personagem abatido, bem diferente da idealização romântica. A nação padece nas mãos dos governantes, cujas prescrições médicas são recebidas com desconfiança. Enquanto estavam preocupados com os conflitos no Paraguai, com a crise financeira e com a distribuição de comendas, outros problemas encobertos

² Os ministros retratados na imagem são, da esquerda para a direita: Zacarias de Góes e Vasconcelos (Fazenda), Ferraz (Guerra), Martim Francisco (Justiça), Sá e Albuquerque (Estrangeiros), Paranaguá (Império), Souza Dantas (Agricultura) e Afonso Celso (Marinha). De acordo com a legenda da imagem, o enfermo diz: “Acho-me muito mal, meu padre. Está-me parecendo que morrerei da cura, se escapar da moléstia! Não tenho confiança nos médicos; são jubilados na sciencia, mas...” O padre responde: “Tenha paciência, meu filho! a resignação é uma virtude evangelica! Se vossos dias estão contados, morrei em paz, e sede feliz na outra vida” (*Cabrião*, 37, 16/6/1867).

corrompiam o país. O padre recomenda ao fiel apenas a resignação diante das circunstâncias. As presenças do “índio” e do “padre” ditam o aspecto fantástico ou absurdo necessário à sátira.

Percebemos que as eleições aparecem em primeiro plano, talvez como alternativas através das quais os “verdadeiros liberais” poderiam ascender ao poder e salvar a nação.

Para definir a caricatura, a contraposição entre “*coisa impossível*” e “*idéia verdadeira*” foi proposta em artigo publicado no *Correio Paulistano*, provavelmente por Américo de Campos, que procurava convencer a opinião pública de que a estampa intitulada *Cemitério da consolação no dia de finados* (publicada no *Cabrião*, nº 6) não representava ofensa à moral pública e sim um benefício. O desenho foi matéria de processo judicial em 1866, caso que analisaremos no capítulo 3 deste trabalho.

Essa contraposição pode ser incluída dentro das definições que giram em torno da “convicção de que o exagero deliberado evidencia a ‘semelhança na dessemelhança’, responsável pelo efeito cômico através da comparação, produzindo mais verdade para a vida do que um mero retrato poderia conseguir”, como afirma Laura Moutinho Nery (2007: 38) quando esta analisa o conceito de caricatura nos primeiros ensaios sobre o assunto escritos por Ernst H. Gombrich, ainda em parceria com Ernst Kris.

Preocupados em compreender a razão do surgimento tardio da caricatura na arte ocidental, Gombrich e Kris desenvolveram a hipótese de que a caricatura nasceu quando a magia desapareceu. Em seu trabalho sobre a questão da arte na modernidade, Nery retoma essa argumentação e afirma que a resposta para a questão do surgimento da caricatura estava

justamente na constatação de que, “enquanto a humanidade se viu submetida ao medo da magia, impor alguma distorção fisionômica à imagem de alguém não poderia ser considerado, em absoluto, uma brincadeira ou um jogo prazeroso” (*Idem*: 15). As percepções acerca da produção do efeito cômico através da caricatura revelam que a arte deixara de ser uma simples imitação da natureza. “O objetivo do artista passa a ser o de penetrar na essência da realidade e o que importa agora é sua inspiração - o dom da visão que lhe permite perceber o princípio ativo que trabalha sob a superfície da aparência” (*Idem*: 38).

A definição primária de caricatura remete - pela própria etimologia do termo (*caricare*, do italiano, significa carregar) - à idéia de exagero. Em associação à sátira, os alvos privilegiados desse gênero artístico são justamente os “vícios” (a vaidade, a hipocrisia, a avareza, etc), que são tornados bem salientes. O termo caricatura é aplicado àquela técnica que visa, pela distorção fisionômica (exagero de certos elementos), provocar o riso. Nesse procedimento podem estar implícitos alguns juízos sobre a pessoa caricaturada, indiciando, pela deformação do traço, os seus defeitos de caráter.

A concepção de caricatura, no século XIX, é mais ampla e abrange não apenas a reprodução distorcida da fisionomia, mas também de fatos revelados, situações percebidas e idéias presentes no imaginário de certo grupo. Para esta definição também é empregado um termo correlato e complementar: *charge*, do francês *charge* (carga, exagero). Desta forma, fatos ou idéias podem ser simulados e distorcidos, a fim de evocar

conceitos diversos que tenham sentido dentro de um determinado grupo social.

Se a humanidade perdesse o medo da magia e o objetivo do artista era penetrar na essência da realidade sem a necessidade de imitá-la, ao caricaturista era permitido distorcer essa mesma realidade a fim de expor o que nela deveria ser essencial para sua própria compreensão. Narrar a realidade não significava reproduzi-la em toda sua complexidade, mas naquilo que desse sentido à vida comum de acordo com determinados objetivos.

As caricaturas podem adquirir um aspecto mítico no sentido elaborado por Ian Watt (1997: 128-234), uma vez que a imagem organiza a vida social, transformando uma série de fatos estranhos numa compreensão comum, estabelecendo uma unidade de significado. A sátira ou a ironia presente nas caricaturas era responsável por dar forma às ambigüidades e complexidades da existência não idealizada, conforme Northrop Frye, cuja teoria dos *mythoi* é apresentada no capítulo 3.

Os personagens-narradores dos jornais analisados neste trabalho - como veremos no capítulo 4 - é quem davam a tônica dessa organização; atribuindo-se uma existência verdadeira e observando os fatos do cotidiano, atuavam como um filtro moral através do qual mostravam a realidade. Ao fazer sentido para o público, as caricaturas poderiam motivar-lhe uma série de ações moralizadoras.

Na figura 1, vemos que problemas nacionais como a crise financeira e a guerra do Paraguai, ainda que pudessem ser vistas pela população de forma dispersa e de difícil compreensão, eram transpostas alegoricamente

para a caricatura, utilizando a linguagem médica (muito comum quando se evocava assuntos políticos e sociais na segunda metade do século XIX). Ao reconhecer nesse procedimento o estado atual do país, o público ria e compreendia o significado dado pelo jornal ao emaranhado da realidade social.

Membros de uma facção do Partido Liberal, os agentes dessa imprensa humorística julgavam as autoridades imperiais e, articulando elementos reconhecíveis pelo público, procuravam motivar nele, através do humor, sentimentos e idéias que já pudessem estar presentes em seu espírito.

Se não temos a pretensão de nos aprofundarmos na análise da recepção dos periódicos, podemos ao menos pensar no leitor ideal implícito nos próprios textos e imagens veiculados: homem, burguês e liberal. Esse leitor, para o qual os jornais de caricatura se voltavam, precisava ter suas vontades disciplinadas por princípios morais que não aqueles vigentes até então, cujos resultados seriam contrários às necessidades de uma sociedade liberal, vista como verdadeiramente atenta ao progresso material e moral da nação.

* * *

A cultura política liberal na Província de São Paulo será o objeto de nossa incursão sobre o terreno da imprensa humorística provincial. Nosso objetivo é compreender, através da caricatura e da sátira, quais os valores e as expectativas compartilhados pelos membros de uma facção liberal paulista em relação à política e à sociedade imperial; e como buscaram

intervir no debate público para disciplinar as vontades de seus leitores, inculcando neles uma noção de moralidade pública vinculada à vida urbana e à garantia das liberdades individuais.

Vivenciando uma experiência de marginalização política, os agentes dos *jornais de caricaturas*, seus colaboradores e possivelmente muitos de seus assinantes partilhavam (mais ou menos largamente) um conjunto de atitudes, normas e crenças relacionadas à situação política do Império e da Província.³ Através do humor, exprimiam conceitos e preconceitos acerca dos partidos, dos eleitores, das instituições, dos arranjos políticos e dos atos praticados pelas autoridades imperiais, contando sempre com a cumplicidade de outros ridentes, existentes ou que se imaginavam existir.

As caricaturas que analisaremos deixavam transparecer valores, expectativas e regras que moldavam as intenções e ações daqueles indivíduos e que foram enunciados por meio de uma linguagem que lhes era comum naquele momento específico. A cultura política é uma “construção histórica” - como afirma Lúcia Neves - composta de conhecimentos, crenças e posturas que exercem determinada influência sobre as ações dos indivíduos ou grupos num momento específico.

Procuramos estabelecer os elementos necessários para compreender qual a importância da caricatura e da sátira na elaboração do ideário liberal na província de São Paulo, atuando sobre e nas linguagens articuladas pelas elites políticas⁴ do Segundo Reinado. Poetas, redatores e

3 Ver definição de “cultura política” dada pelo *Dicionário de Política* (BOBBIO, 2004: 306), apresentada no capítulo 2 desta monografia.

4 José Murilo de Carvalho acredita que a elite política no Brasil do século XIX se constituía das pessoas que ocupavam posições formais de poder, cargos no Executivo e no Legislativo, onde as decisões de política nacional eram efetivamente tomadas. No

caricaturistas à margem do centro do poder nos fornecem, pelo viés do humor, uma análise minuciosa da realidade, elaborando e reelaborando discursos e ações. Seus enunciados giravam em torno da idéia de *moral pública*, sobre qual nem sempre foram bem compreendidos.

John G. A. Pocock distingue a “história do pensamento” da “história dos discursos políticos”. Sua ênfase no discurso implica dizer que os atores políticos empenhavam-se em alguma *prática discursiva*, revelando alguns tipos de linguagem sancionada num determinado contexto político-social e cuja análise pode nos oferecer informações importantes sobre o comportamento político dos atores que dela se utilizaram.

É justamente por ser transformado num discurso que o pensamento de determinado ator político ganha história e Pocock compreende essa *prática discursiva* como uma *performance* exercida sobre e na linguagem política apropriada pelo ator. Considerando a dimensão performativa da imagem caricatural, buscaremos identificar o contexto lingüístico e seu conjunto de implicações que puderam ter permitido a articulação de uma visão de mundo ou de uma cultura, no caso, liberal.

Nossa hipótese é de que, apesar das dificuldades de ampliação de uma esfera pública burguesa⁵ no Brasil oitocentista, havia uma noção de *bons costumes* estabelecida por princípios não somente religiosos, mas permeada de valores burgueses.

Império, um primeiro escalão dessa burocracia era formado pelos conselheiros de Estado, ministros, senadores e deputados. Os presidentes de Província geralmente permaneciam no segundo escalão, mas muitos conseguiam grande projeção já que a presidência era um passo importante na carreira política (CARVALHO, 2006: 57-58).

5 Segundo o modelo elaborado por Jürgen Habermas, a esfera pública burguesa “pode ser entendida inicialmente como a esfera das pessoas privadas reunidas em um público” (1984: 42).

No século XIX, a constituição da esfera pública burguesa no Brasil teve sua expansão limitada, segundo Valdeci Lopes de Araújo, em razão da permanência de dois atores sociais durante o Império: a escravidão, “que impediu a ampliação do setor privado na medida em que o mundo do trabalho deveria permanecer invisível”; e um espaço doméstico/patrimonial (tanto do lado da sociedade - quando pensamos no latifúndio escravista, quanto do Estado - quando pensamos na herança patrimonial ibérica). Esses dois espaços domésticos desconheciam a moderna separação público/privado, dificultando a “autonomização da sociedade civil e o fortalecimento do setor privado enquanto fonte da esfera pública” (ARAÚJO, 1999: 189).

Uma das implicações da permanência desse espaço doméstico/patrimonial era a relevância do catolicismo na vida pública. Segundo Ângela Alonso, o catolicismo, como religião de Estado, dava auxílio a este no controle dos indivíduos, especialmente onde os braços estatais eram mais curtos: no meio rural, sendo o único espaço de constituição de alguma sociabilidade e de formação da opinião pública.

No ambiente urbano, a Igreja passaria a dividir esse espaço com outros atores sociais, que acabariam por contestar o seu monopólio sobre a formação do indivíduo. O lugar tradicionalmente ocupado pelo clero seria reivindicado pelos profissionais liberais, pelos estrangeiros e protestantes, que se misturavam nas principais cidades brasileiras.

Na visão liberal, para exercer sua função disciplinadora sobre os costumes sociais, os religiosos de profissão deveriam manter distanciamento das questões de ordem partidária. Como estes estavam

intimamente envolvidos nos assuntos políticos, geralmente ao lado dos conservadores, os artistas, intelectuais e jornalistas, se viram no dever de disputar aquele espaço, já que suas atividades estariam em condições de usufruir da maior autonomia para a formação da “opinião pública” e para a difusão de uma verdadeira *moralidade*, laica e liberal.

* * *

No capítulo 2, desenvolveremos alguns pressupostos para se pensar a cultura política no século XIX já esboçados nesta introdução. Com base na bibliografia consultada veremos como se constituiu uma moralidade pública voltada para o estabelecimento da hegemonia política por parte do grupo conservador. Pensaremos no discurso da *ordem* e da *conciliação* como decorrentes dessa noção de moral para ratificação de hierarquias sociais em torno de um centro irradiador da civilização. Perceberemos também como a linguagem da moral pública foi utilizada pelos liberais no sentido de reivindicar a prioridade das garantias individuais para se criar verdadeiramente uma nação civilizada.

No capítulo 3, traçaremos um panorama das principais teorias do riso, dividindo-as entre clássicas e modernas, procurando reter as principais contribuições para o estudo pretendido. Analisaremos como a caricatura (e a sátira presente nela) era compreendida no Brasil durante o Segundo Reinado. A produção de jornais humorísticos apresentava uma visão *marginal* acerca dos eventos políticos e dos debates públicos durante a década de 1860, difundindo versões irônicas e paródicas do discurso oficial, fomentando uma noção de *moral pública* a partir de preceitos liberais e disputando espaço com outros grupos formadores da opinião.

No capítulo 4 analisaremos o *Diabo Coxo* e o *Cabrião*, primeiros jornais humorísticos de São Paulo. No *Diabo Coxo*, vemos a preocupação em superar o provincianismo da capital. O desejo de progresso acompanha a instalação da estrada de ferro de Santos a Jundiaí, colocando os paulistas mais próximos da civilização. A ênfase do *Cabrião* é bastante diferente, pois procurou demarcar seu território na arena política. A pauta de ambos passava por noções de liberdade, cidadania e nação.

A idéia de *imoralidade* deu o tom, na medida em que imprimia uma suposta impessoalidade às disputas políticas. A ação das autoridades conservadoras ou *ligueiras* era interpretada como afronta às liberdades individuais, colocando em questão as próprias instituições imperiais, que deveriam zelar por essas garantias a fim de se construir uma nação fundada na idéia de civilização.

Nossas fontes são dois periódicos concebidos através da arte litográfica e da tipografia.⁶ Circularam entre 1864 e 1867 e tiveram entre seus colaboradores indivíduos ligados à Academia de Direito, estrangeiros, artistas e poetas residentes em São Paulo.

6 A litografia é uma técnica de gravação que surgiu na Europa no século XVIII e teve larga utilização durante o século XIX. Era utilizada para impressão de imagens e clichês. A imprensa fez uso comercial da litografia especialmente na divulgação de anúncios ilustrados, mas seu maior benefício foi na publicação de caricaturas, permitindo a proliferação dos jornais humorísticos na Europa a partir da década de 1830. A tipografia era o processo de composição de um texto. No século XIX, a composição de textos acontecia fisicamente, ao contrário de hoje, quando a tecnologia permite a composição digital. Ambas as técnicas eram bastante precárias e davam um aspecto artesanal à publicação dos jornais.

O *Diabo Coxo* é o primeiro jornal ilustrado da capital paulista,⁷ sendo comparado à *Semana Ilustrada*, periódico editado e ilustrado por Henrique Fleiuss na Corte. Segundo o *Correio Paulistano* de 9 de outubro de 1864, “já é um progresso para nossa terra possuir uma folha ao gosto da ‘Semana Ilustrada’, uma folha dedicada à caricatura, ao *gracejo digno e comedido*”.⁸

O jornalzinho saía aos domingos, em formato pequeno (18 x 26 cm), com oito páginas: quatro de ilustrações e quatro de textos. Era litografado e impresso na Tipografia Alemã de Henrique Schröder. O número avulso custava 500 réis. As assinaturas, por série, se faziam na livraria M. da Cunha, na rua Direita, ao custo de 4\$000 para assinantes da capital e, de 5\$000, para assinantes de fora. O poeta Luís Gama (1830-1886) e o dramaturgo Sizenando Nabuco (1842-1892) se ocupavam dos textos (grande parte em versos satíricos), enquanto o italiano Ângelo Agostini (1842-1910) cuidava das ilustrações. Nelson Werneck Sodré (1999: 204) nos informa que o jornal contou ainda com colaboração ativa dos irmãos Américo e Bernardino de Campos.

Os costumes e os assuntos cotidianos eram os principais temas trabalhados pelo *Diabo Coxo*. O comportamento provinciano dos paulistas e

⁷ O *Diabo Coxo* era publicado em séries de 12 números cada. Publicaram-se duas séries; uma em 1864 e outra em 1865. Os números da primeira série não informam a data de edição, mas o pesquisador Antonio Luiz Cagnin afirma que o primeiro número surgiu no dia 2 de outubro de 1864 e o último número da primeira série veio em 25 de dezembro do mesmo ano (CAGNIN, 2005: 15). Já os números da segunda série estampam a data na primeira página: o primeiro é de 23 de julho e, o último, de 31 de dezembro de 1865.

⁸ *Correio Paulistano*, 9/10/1864. Grifo nosso. De acordo com o redator, uma publicação dessa natureza está relacionada ao progresso e a civilidade do público. A idéia de um *bom riso* (digno e comedido) contrapõe à idéia de um *mau riso*, anárquico e vulgar, próprio da rua e das pessoas privadas de civilidade e do bom gosto.

a falta de infra-estrutura da capital eram objetos de escárnio frequentes. No segundo ano do jornal, o recrutamento para a Guerra do Paraguai ganha destaque nas caricaturas e textos satíricos. Mas o jornal não vivia somente a zombar - em 17 de setembro de 1865, publicou uma espécie de reportagem ilustrada sobre o desastre do trem que descarrilou onze dias antes. Em outros números, personalidades do Império como o Conde d'Eu e D. Pedro II foram retratadas de maneira a dar aos leitores conhecimento sobre a fisionomia dos membros da família real e das autoridades imperiais.⁹

Despedindo-se do público, o *Diabo Coxo* desaparece com o final de 1865. Somente em setembro do ano seguinte conhecemos outra manifestação semelhante, que surge com uma proposta mais aguerrida o *Cabrião*.¹⁰

9 Charles Le Brun (1619-1690) teria fixado o conceito de fisionomia (conhecimento da natureza que pretenderia avaliar o caráter humano a partir do estudo das características físicas) em seu tratado sobre o tema. Estudou as linhas relativas a diferentes características da cabeça, elaborando uma geometria que buscava associar esses traços característicos ao caráter da pessoa retratada. Criou tipos de expressões faciais que pudessem servir como uma gramática das cabeças possíveis, sem a necessidade de depender exclusivamente da observação da realidade. A partir do século XVII, com base em trabalhos como o dele, criaram-se diagramas que retinham os traços básicos das emoções. Muitos manuais espalharam pela Europa esses breves estudos a fim de permitir aos mortais comuns dominar as expressões humanas. Ernst H. Gombrich acredita esses materiais que tenham “contribuído para o acervo do conhecimento visual, embora, a princípio, não na Grande Arte. Neste terreno, aquela outra pedra de toque dos credos acadêmicos, o decoro, militou contra a experimentação com todas as variedades de tipos humanos e de emoções. O nobre não ri nem chora. De modo que só a arte humorística foi deixada para o campo de provas dessas descobertas” (2007: 295). Embora caricaturista, Ângelo Agostini tinha formação acadêmica (era um retratista de profissão) e, talvez por essa razão, pelo decoro próprio de sua escola, seus desenhos tendiam a preservar a face das personalidades retratadas.

10 Era uma folha um pouco maior (19 x 26 cm), que circulou de 30 de setembro de 1866 a 29 de setembro de 1867. Tinha também oito páginas: quatro tipografadas (onde se liam crônicas, artigos, poemas, anedotas, notas, entre outros textos em maioria humorísticos ou indignados) e quatro litografadas (fartamente ilustradas com caricaturas ou retratos de personalidades públicas - autoridades, oficiais do exército, heróis de guerra, nobres,

No *Cabrião*, Américo de Campos (1835-1900) e Antônio Manuel dos Reis eram os principais redatores. Ângelo Agostini e Nicolau Huáscar Vergara eram os caricaturistas. Ambos souberam dar não somente a ilusão de movimento aos personagens e às situações que seu lápis representou, mas também souberam movimentar uma gama de formas, símbolos e significados, bem como conceitos e preconceitos que permitiam compor suas estampas e dar à litografia um público ridente.

O *Cabrião* abordou temas diversos do cotidiano paulista, da política e da religião na capital, quase sempre de forma satírica e caricatural. Foi mais veemente em suas críticas e se posicionou de forma mais definida no campo das disputas políticas, ao lado dos liberais, já manifestando insatisfação com a situação partidária do Império. Luís Gama (um dos colaboradores) e Américo de Campos acompanharam com bons olhos o desenvolvimento das idéias radicais na Corte.¹¹ Embora não tenham exercido nenhum cargo político durante todo o Império, foram membros ativos do *Club Radical* em São Paulo, organização política da qual saíram muitos quadros para fundar o Partido Republicano, em 1870 (AZEVEDO, 1999: 79-138; BRASILIENSE, 1878: 89).

Esse radicalismo pré-republicano só poderá ser entendido à luz de como esses indivíduos vivenciaram um momento político de tensão e incertezas na história do Brasil, dos seus valores e expectativas e das

músicos e atores).

11 Na sessão “Gazetilha” o *Cabrião* (nº 47) fez elogios ao jornal *Opinião Liberal*, redigido pelos liberais radicais no Rio de Janeiro. Sobre aquela publicação, dizia: “É luz que ilumina, e por um modo desusado, no tumultuar da Babilônia Fluminense, onde os costumes puros e os santos princípios do viver e do querer do povo estão corrompidos pela envenenada atmosfera cortesã; onde é tudo mentira e fumaça, inclusive a zumbaia e o respeitoso amor dos lacaios do imperialismo pelo seu ídolo”.

formas como atuaram sobre as linguagens do discurso oficial. É nessa direção que empenharemos nossos esforços nas páginas que seguem.

1. Cultura política: ordem, liberdade e moralidade

2.1. LINGUAGEM E CULTURA POLÍTICA

De acordo com o *Dicionário de Política*, a expressão “cultura política” tem servido para “designar o conjunto de atitudes, normas, crenças, mais ou menos largamente partilhadas pelos membros de uma determinada unidade social e tendo como objeto fenômenos políticos” (BOBBIO, 2004: 306).

Em seu trabalho sobre a Independência do Brasil, Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves entende a “cultura política” como uma “construção histórica que se adapta e se transforma em sintonia tanto com os acontecimentos quanto com as atitudes dos indivíduos e dos grupos, cujos objetivos, por sua vez, ela define”. Ela é composta não somente de “conhecimentos e crenças que fundamentam as práticas possíveis no interior de um sistema político, como as normas estabelecidas para definir os direitos e deveres dos participantes como cidadãos”, mas também abrange as “posturas que asseguram a identidade e delimitam as fronteiras das comunidades a que pertencem indivíduos e grupos, legitimando ou desqualificando suas reivindicações”. Para a historiadora, a cultura política constitui especialmente “o referencial em relação ao qual se fixam os significados dos termos, com os quais são enunciados os objetivos

propostos” e fornece “os elementos necessários para caracterizar tanto os processos institucionais e as estratégias adotadas na busca desses mesmos objetivos, quanto as contestações a que dão origem” (NEVES, 2003: 25-26).

O estudo da cultura política revolucionária, realizado por Lynn Hunt, tem como enfoque os valores comuns e as expectativas compartilhadas de comportamento dos quais proveio a unidade no vivenciamento da Revolução Francesa. “Os valores, expectativas e regras implícitas que expressaram e moldaram as intenções e ações coletivas são o que chamo de cultura política da Revolução” e essa cultura política forneceu, segundo a historiadora, a “lógica da ação política revolucionária” (HUNT, 2007: 30).

Ao reter esses significados, podemos apreender que a cultura política exerce especial influência sobre as formas de conceber a realidade por parte dos atores, implicando uma série de atitudes e práticas que têm por finalidade o alcance de determinados objetivos políticos.

Podemos não ter acesso àquilo que os atores políticos pensavam, mas seus objetivos foram enunciados através de certas linguagens; e estas podem nos oferecer informações importantes sobre o universo simbólico que dava sentido às experiências políticas da comunidade da qual os atores fizeram parte. Ao analisar o contexto lingüístico a partir dos discursos proferidos por eles em determinada época, podemos desvendar as principais linguagens que estavam sendo articuladas e, dessa forma, inferir muito sobre a cultura política daquele grupo.

Quando John G. A. Pocock enfatiza os *atos discursivos* como ponto de partida do procedimento do historiador, quer conceber tais atos dentro de uma estrutura de linguagens susceptível a alterações conforme a

influência de outros *atos discursivos* e do contexto político. O empenho dos atores políticos em alguma prática (no caso, discursiva), revelava essas linguagens que se constituíram historicamente. Elas são os meios disponíveis a partir dos quais podemos apreender o mundo habitado pelo ator político, justamente por serem também os meios dispostos ao ator político para que este pudesse efetuar aquilo que estivesse pensando.

Neste ponto, a história do pensamento político torna-se uma história da fala e do discurso, das interações entre *langue* e *parole*. Sustenta-se não somente que essa história do pensamento político é uma história do discurso, mas que ela tem uma história justamente em virtude de se tornar discurso (Pocock, 2003: 28).

Considerando que, por meio da ação discursiva, o pensamento torna-se uma realidade histórica, Pocock revela a existência de uma história que tem a linguagem como objeto de análise. O acesso a essa linguagem é permitido ao historiador através da ação discursiva dos atores políticos. Considera-se, portanto, uma história formada por meio das interações entre *langue* e *parole*, na qual esta pode ser entendida como o discurso (o ato em si) e aquela como a linguagem, ou contexto lingüístico, sobre e no qual a *parole* pode ser construída.

A linguagem é uma estrutura bastante complexa que pode variar no seu grau de autonomia e estabilidade. Estão dispostas em campos discursivos susceptíveis a mudanças proporcionadas pelas interações mencionadas anteriormente. Mas torna-se necessidade prioritária estabelecer a linguagem ou linguagens em que determinada passagem do discurso político estava sendo desenvolvida.

Estamos em busca de “modos de discurso estáveis o suficiente para estar disponíveis ao uso de mais de um locutor e para apresentar o caráter

de um jogo definido por uma estrutura de regras para mais de um jogador”, afirma Pocock (2003: 31). Para isso, a linguagem a ser analisada deve conter um conjunto de elementos que possibilite uma expressão política específica a determinada comunidade política, nos possibilitando considerar o modo pelo qual os “jogadores exploraram as regras uns contra os outros” e atuaram sobre elas com o fim de alterá-las.

Pode-se aprender muito sobre a cultura política de uma determinada sociedade nos diversos momentos de sua história, observando-se que linguagens assim originadas foram sancionadas como legítimas integrantes do universo do discurso público, e que tipos de *intelligentsia* ou profissões adquiriram autoridade no controle desse discurso. (*Idem*)

Pocock compreende a *parole*, ou o ato do discurso, como uma *performance* do ator político sobre a linguagem política da qual ele se apropriou. Considerando a dimensão performativa da imagem caricatural, visto que esta se relaciona com o seu público, exigindo deste uma reação, nossa proposta é a partir das imagens publicadas em jornais humorísticos que circularam na capital da província de São Paulo, na década de 1860, identificar o contexto lingüístico e seu conjunto de implicações que puderam ter permitido a articulação de uma visão de mundo ou de uma cultura, no caso liberal.

Acreditamos que o estudo de determinada linguagem nos conduzirá à compreensão das condições de produção dos enunciados presentes nas caricaturas. Compreenderemos a narrativa satírica, inerente àquelas imagens, como uma tentativa de intervenção, no debate público, que se adequou à experiência vivenciada por um grupo de liberais paulistas à margem, mas não excluídos, das instâncias de poder, homens que se

empenharam num gênero jornalístico até então nunca experimentado na capital daquela Província.

Se o tipo de imprensa era relativamente novo, as linguagens articuladas eram de uso comum nos debates políticos, especialmente em função da proximidade daqueles homens com o ambiente cultural da Academia de Direito do Largo São Francisco, instituição em torno da qual foram formados muitos quadros da burocracia estatal, dos executivos e dos legislativos imperiais, das artes e do jornalismo no século XIX.

Naquele momento a *linguagem da moralidade* existia como recurso cultural tanto para atores políticos que defendiam uma hierarquia mais rígida quanto para os atores que reivindicavam mais garantias individuais; a articulação dessa linguagem com os principais assuntos do debate público levava esses dois grupos, por muitas vezes, a trilhar caminhos bastante opostos, apesar das forças de conciliação. Os primeiros davam ênfase à questão da *ordem* em seus discursos, enquanto os segundos privilegiavam a questão da *liberdade*.

Sérgio Adorno identificou a importância política da questão da *moralidade pública*, na qual parece “deslindar-se o ‘segredo’ das relações de poder entre as classes sociais” na sociedade brasileira oitocentista. No universo da moralidade pública foi possível constituir um código cultural comum, representando um “espaço onde era viável disciplinar os contatos, estabelecer regras de sociabilidade e de permutas de experiência (...) e hierarquizar a distância entre pessoas, famílias, grupos e classes sociais” (ADORNO, 1988: 243-244). O sociólogo destaca o fato de que, a maior parte

dos atores políticos no Brasil oitocentista, independente das opções partidárias, tiveram formação jurídica.

Para ele, as academias de Direito pouco contribuíram para a formação de juristas; eram as atividades extra-curriculares responsáveis pela formação profissional e cultural dos bacharéis, que iriam ocupar posições importantes na sociedade brasileira, atuando nos poderes legislativo, executivo e judiciário, na administração e na burocracia do Estado monárquico, no jornalismo e na literatura. Esse aprendizado extra-curricular se dava especialmente pela participação dos estudantes nas associações e na imprensa acadêmicas, onde a militância política serviu de laboratório a partir do qual os acadêmicos podiam discutir e assimilar idéias acerca da realidade política do país.

Neste capítulo tentaremos verificar as condições de produção da linguagem da moralidade pública - os principais agentes envolvidos (acadêmicos, bacharéis, jornalistas, instrutores públicos, etc) e as transformações sociais (urbanização, diversificação dos tipos sociais, formação da pequena família burguesa) e no contexto político (regresso conservador e conciliação) - buscando traçar as características gerais da cultura política liberal no século XIX.

2.2. O BURGO DE ESTUDANTES

São Paulo era uma cidade com características rurais significativas na primeira metade do século XIX. Viajantes relatam uma monotonia quebrada somente pelos estudantes da Academia de Direito, que ainda tentava se consolidar. Já vimos que a instituição, segundo Sérgio Adorno, pouco

contribuía para a formação de juristas e que, através das atividades extracurriculares (a militância política através das associações estudantis e da imprensa acadêmica), sua importância repousava na formação intelectual, cultural e profissional dos bacharéis, indivíduos moralmente preparados para fornecer quadros para as atividades burocráticas e parlamentares do Império, substituindo a tradicional administração joanina e constituindo o Estado independente e constitucional.

O publicismo político acadêmico da década de 1830 difundia uma moral pública que reclamava padrões de sociabilidade e bons costumes que consagrassem leis e instituições promotoras da felicidade dos homens bem como sua conservação física e moral, afastando as ameaças que se pusessem contra a unidade política e a independência da nação. Ainda de acordo com Sérgio Adorno, o objetivo dessa imprensa era disciplinar a vontade dos leitores e repousava na esfera da moralidade - “nebuloso espaço que torna viável estabelecer pontos de contato, intercâmbio e equilíbrio entre razão e paixões políticas” (ADORNO, 1988: 169). Nessa imprensa, o redator que estava atento à transmissão de mensagens políticas e idéias estéticas, não concitava o leitor nem à inércia nem à revolução, pretendendo disciplinar sua vontade segundo o princípio da prudência e da moderação.

A estratégia do redator era convencer o leitor/acadêmico de que bastava elevar os princípios morais da população para que a nação trilhasse pelo caminho da civilização, mediante um governo constitucional, estável e duradouro, capaz de assegurar “as liberdades individuais contra os inconvenientes do poder soberano ilimitado; vale dizer, o indivíduo

moralmente robustecido abrigava-se, com maior eficácia contra o absolutismo” (*Idem*).

A literatura ganhava assim um espaço destacado na estetização do pensamento político e no uso da linguagem retórica, prática que buscava envolver emotivamente os leitores. A produção literária como instrumento pedagógico visava educar os sentimentos do povo brasileiro, o que significava promover a convergência das forças sociais e políticas em um único sentido: a luta contra o fantasma do colonialismo sem incorrer nos perigos do radicalismo, próprio das camadas populares, incivilizadas. Era necessário constituir uma elite moralmente sadia a fim de evitar extremismos que pudessem abalar a estabilidade do governo constitucional, afastando o risco do despotismo.

Impunha-se a produção de um tipo de cultura política que contivesse pela razão as paixões políticas, introduzindo um trânsito adequado, sob a ótica do projeto liberal de construção do Estado Nacional, entre o fazer e o representar, o agir e o escrever, o atuar e o pensar. Daí que a cultura política liberal se ajustava ao modelo pretendido, mesmo porque repousava na defesa das liberdades individuais sem comprometer o direito à propriedade. Logo, profissionalizar o bacharel, segundo os modelos de ação e representação indicados pela cultura política liberal, significava educá-lo enquanto indivíduo, desenvolver-lhe a sensibilidade, apurar-lhe o gosto, aprisionar-lhe a alma e as emoções. A poética e a prosa integravam-se a esse propósito. (...) O prazer estético proporcionado pela arte literária representava seguro veículo de sedução da consciência. (*Idem*: 171)

Essa cruzada moralizadora, que visava a superação da barbárie, foi intensificada a partir da década de 1850. “Mais do que nunca, acreditou-se que a ciência e o pensamento, deveriam intervir no curso da história, organizar a vida humana e impor padrões adequados e civilizados de sociabilidade”. (*Idem*: 176)

O período correspondente às décadas de 1850-1860 foi caracterizado por reformas e transformações que tiveram importantes reflexos para o desenvolvimento urbano de regiões do centro-sul do país. O fim do tráfico de africanos para o Brasil, em 1850, gerou um excedente de recursos, que passou a ser destinados a outros negócios, geralmente em benefício dos núcleos urbanos. São Paulo, em função do crescimento das lavouras de café, foi uma das regiões mais afetadas.

O decorrente aumento do tráfico interno de escravos transferiu os cativos de outras regiões para as áreas cafeeiras, transformando a cidade em importante entreposto comercial, o que requereu o melhoramento nos serviços públicos em decorrência do relativo aumento populacional e das condições exigidas pelos novos habitantes. Além disso, o tráfico interno trazia consigo o temor de um caos provocado pela “desordem” própria do elemento servil, do qual muitos eram provenientes da Bahia, onde as revoltas escravas aterrorizavam as populações urbanas desde a década de 1830. O controle dos novos habitantes passava também por essa reordenação da capital da província de São Paulo.

Fazendeiros que fixaram residência na cidade, novos comerciantes, funcionários da administração provincial, artistas, professores e estudantes da Academia de Direito (que teve significativo crescimento no número de matrículas nessa época) demandavam novos serviços públicos, novas formas de sociabilidade e novos hábitos que alteraram a fisionomia da cidade, diversificando os costumes e os tipos humanos - uma nova ordem social que fazia com que a cidade convivesse, simultaneamente e por vezes de forma conflitante, com aspectos da sociedade rural e tradicional. (MORSE, 1954:

96-124; BRUNO, 1954: 807-857; HOLANDA, 2002: 1048; FREHSE, 2005: 51-92; ADORNO, 1988: 176-180). Foram os estudantes e lentes da Academia de Direito os beneficiários imediatos da diversificação do comércio e das oportunidades alternativas de lazer.

É em torno dessa elite intelectualizada que foram, na década de 1860, fundados hotéis, confeitarias e doceiras, alfaiatarias e barbearias, livrarias. É nesse contexto que o teatro, as casas de prazeres e a vida boêmia se tornaram focos imediatos da atenção de acadêmico. Não sem razão, a vida associativa diversificava-se, e a imprensa periódica conhecia uma fase inusitada de proliferação (ADORNO, 1988: 179).

Não somente os avanços das técnicas de reprodução de impressos permitiram a diversidade de jornais acadêmicos, literários e políticos. A diversificação da própria sociedade (com seus novos tipos humanos e repertórios de temas) favoreceu a um aperfeiçoamento de recursos lingüísticos, literários e jornalísticos, bem como um redimensionamento das características esboçadas nos periódicos acadêmicos das décadas anteriores. Segundo Adorno, o publicismo acadêmico impôs-se porque “se constituiu em instrumento de educação cívico-intelectual e sentimental do bacharel”.

Na segunda metade do século XIX, os redatores inauguraram definitivamente a “cruzada civilizatória” e empreenderam, “como verdadeiros *almotacés* da moralidade pública”, o combate aos vícios e males que julgavam promover as patologias na “anatomia do Estado brasileiro”, afirma o sociólogo reproduzindo a retórica da época.

Estratégias políticas foram esboçadas no sentido de transformar bacharéis em cidadãos que sobrepusessem o amor à pátria acima do amor próprio e dos interesses exclusivamente particulares, que nunca visualizassem a autoridade do Estado sob a forma repressiva e que, ao cumprirem seus deveres cívicos e obrigações jurídicas, reforçassem a soberania do Estado. (*Idem*: 181)

Na ótica dos redatores, o estado adquiriu uma personalidade tutelar e policalesca - vigiar permanentemente a vida privada dos cidadãos. “Devia lutar (...) por se constituir sob moldes liberais, fundado na lei e no direito, selando juridicamente as relações contratuais entre os diversos cidadãos” (*Idem*: 181-182). Aspectos da vida privada são transformados em problemas públicos, a fim de garantir a segurança e a propriedade dos indivíduos, reserva feita ao Estado liberal, mesmo que avançando contra a autonomia do cidadão (considerado imaturo para gerir sua própria vida). Por isso era necessário combater os focos de incivilidade e os vícios das classes ameaçadoras.

As questões econômicas, político-partidárias, eleitorais e de administração pública ganhavam proeminência nas páginas da imprensa acadêmica. A família recebia atenção fundamental, pois os acadêmicos/bacharéis percebiam que a reordenação entre a esfera doméstica e a esfera pública se fazia pela família, veículo de mediação entre a sociedade e o Estado.

No patriarcado rural tudo ocorria como se emanasse da vontade do patriarca, autoridade herdada de seus antepassados desde a Colônia. A sociedade imperial ressentia-se dessa forma de poder, baseado na obediência e na coesão requeridas pela violência que mediava as relações sociais. Em meados do século XIX, a transferência dos fazendeiros para habitações urbanas, reclamava desse modelo de família novos padrões culturais. A separação entre local de produção (a fazenda) e o local de residência (a cidade) imprimiu alterações significativas na estrutura da

família patriarcal, tornando possível a permuta de experiências de natureza diversa daquelas predominantes na família rural.

À família era atribuído o papel de formar a pessoa, constituir o indivíduo e forjar o cidadão, tornando-se trânsito necessário entre o civil e o político. O modelo de cidadania idealizado estava às voltas de uma família moralmente saneada. Segundo Adorno, os redatores elegeram a esfera doméstica como trânsito necessário por intermédio do qual se tornava possível a troca de novas experiências.

Em vez de repudiar o individualismo, o redator enxergava nas ‘novas’ relações familiares as qualidades particulares de pais, filhos, maridos e esposas. Adensou suas atenções para a intimidade e privacidade do lar, para o cultivo e a caracterização minudente das propriedades do corpo, e para o controle moral de uns sobre outros. Em sua cruzada civilizatória, não raramente ‘legislou’ em matéria de Direito Civil ao propor regras explícitas de civilidade e urbanidade, estipulando uma rede invisível de olhares disciplinares dos gestos, da fala, das posturas e da aparência física. Policiou toda e qualquer manifestação do comportamento que relembresse os abomináveis hábitos coloniais ou expandisse desmesuradamente o mundanismo (*Idem*: 203).

2.3. A LIGA PROGRESSISTA

A historiografia brasileira reconhece na década de 1850 um momento de estabilidade política e arrefecimento das disputas partidárias. O chamado ministério da Conciliação (1853-1856) seria o principal responsável por essas novas condições, que permitiram a consolidação do regime. Contudo, o advento da geração de 1870 deu início a um período de contestações e reformas que acompanharam a crise do Império, culminando com o fim da monarquia no Brasil.

Entre momentos tão representativos da história política nacional, a década de 1860 tem passado quase despercebida, sendo toda ela dominada

pela Guerra do Paraguai, como afirmou Sérgio Buarque de Holanda (1969: 9). Obviamente, o historiador não levou essa constatação ao pé da letra; pelo contrário, esboçou importantes considerações sobre os desdobramentos políticos do período, não apenas os relacionados aos conflitos na América do Sul, embora estes realmente tenham ocupado um espaço central nos debates públicos a partir de 1864.

Ainda assim, a literatura tem se ocupado pouco com a década de 1860. Os ministérios progressistas (1862-1868) - pensados como uma pequena ilha no grande oceano de dominação saquarema (1848-1878) - têm importância bastante reduzida entre grande parte dos autores que se debruçaram sobre a história política da segunda metade do século XIX. Acreditamos, porém, que a situação progressista e suas implicações políticas não teriam sido apenas coadjuvantes num cenário protagonizado pela guerra, pela crise financeira e pelos demais inconvenientes de ordem econômica e diplomática.

Os ventos eram favoráveis aos liberais, desde o início da década de 1860, quando voltaram, com muito vigor, a ocupar cadeiras na Câmara.¹² Contavam com o apoio de um grupo de conservadores moderados liderados por Zacarias de Góes e Vasconcelos. Juntos, se opuseram à direção rigidamente centralizadora dada pelo gabinete de 1861, cujo presidente

12 Com a nova legislação eleitoral (a chamada Lei dos Círculos, de 1855, foi reformada em 1860 e estabelecia três eleitos por cada distrito eleitoral), os liberais tiveram a oportunidade de eleger seus candidatos à Assembléia Geral, especialmente nos centros urbanos maiores como Rio de Janeiro, Ouro Preto e São Paulo. Pelo Rio, Saldanha Marinho e Francisco Otaviano venceram. Teófilo Ottoni foi eleito por Minas Gerais e pelo Rio de Janeiro, mas optou por representar sua província natal. Por São Paulo, José Bonifácio, o moço, representava os liberais na Câmara (HOLANDA, 1969: 79). Também foi nessa oportunidade que o jovem Aureliano Tavares Bastos se elegeu pela província de Alagoas. Sua atuação não se restringiu às tribunas parlamentares, mas também à publicação das *Cartas do Solitário*, no *Correio Mercantil*.

era o marquês de Caxias. Os conservadores perderam unidade. Figuras ilustres do partido, como o marquês de Olinda e o próprio Zacarias, optaram por compor grupos com os liberais como forma de manterem posição destacada na cena política. No Senado, Nabuco de Araújo fez coro à oposição e propôs uma liga com os liberais históricos - composição política que causaria a retirada de Caxias e assumiria o Conselho de Ministros em maio de 1862 (HOLANDA, 1969: 84-85).¹³

A idéia de conciliação, como princípio ideológico regulador do comportamento das elites políticas, vinha perdendo terreno, na medida em que não obtinha êxito quando manipulada pelos conservadores. A experiência da Liga pode ser vista, contudo, como culminante do arranjo que se operava desde o gabinete do Visconde de Paraná (1853-1857), ou mera realização de uma política levada a cabo por todos os ministérios desde o regresso (1848). De qualquer forma era uma nova tentativa de conciliação, reunindo liberais e conservadores moderados, pelo reconhecimento de que os antigos partidos estavam esgotados. Era preciso buscar outras idéias e composições: formava-se o partido progressista (*Idem*: 85).

A experiência do primeiro gabinete progressista (o décimo sétimo da história do Segundo Reinado) foi exemplar da falta de bases para a nova situação. Formado em 24 de maio de 1862, não obteve apoio na Câmara e renunciou no dia 29 do mesmo mês. Até 1868, quando os conservadores voltaram ao poder, seis foram os gabinetes comandados pelo novo partido.

13 Esse gabinete teria pela primeira vez Zacarias de Góes e Vasconcelos como presidente. Durou apenas seis dias, pelo que ficou conhecido como “ministério dos anjinhos”. Mas essa nova composição iria dominar a nova situação política até 1868.

Os conservadores puros atacaram veementemente o governo e os liberais históricos engrossavam a oposição à nova direção. O partido progressista foi acusado de corromper os partidos tradicionais e culpado pela confusão política naquele momento da história monárquica. Sua experiência no governo fez com que os antigos partidos se reorganizassem. O Liberal, reunindo progressistas e históricos, renovou-se num programa de reformas lançado em 1869 (*Idem*: 85-112).

2.4. O PROGRESSO DE SÃO PAULO

A Revolução Industrial consolidava-se na Europa durante o século XIX. “A sociedade burguesa (...) estava confiante e orgulhosa de seus sucessos”, como afirma Eric Hobsbawm em *A era do capital*. As ciências e as artes encontravam amplo desenvolvimento. O liberalismo triunfou na Inglaterra, fornecendo um padrão de *progresso e civilização* que serviu de espelho para muitos países.

A preocupação em se aproximar desse modelo, no Brasil, esbarrava no confronto entre o trabalho livre assalariado (motor da produção industrial na Europa) e o trabalho escravo, ocupando este tema um lugar importante no debate público. O governo brasileiro sofria pressões por parte da Inglaterra, com quem, durante trinta anos, fez e descumpriu acordos pela extinção do tráfico de pessoas. O próprio reconhecimento da independência do Brasil esteve condicionado ao cumprimento de tratados de restrição ao tráfico.

Em 1845, o parlamento inglês aprovou o *Bill Aberdeen* (1845), lei que permitia ao governo daquele país apresarem navios empregados no tráfico

de africanos. As elites políticas percebiam a necessidade de efetuar a transição, preservando o direito dos proprietários de escravos e donos das terras.

Após a maioridade de Pedro II, superadas as rebeliões liberais no sul (1842) e no norte (1848), o Brasil inicia um período de crescimento econômico e estabilidade política, responsável pela consolidação do regime monárquico. Mas, desde a Independência, membros do alto escalão da política nacional consideravam a impossibilidade de se formar um verdadeiro Estado nacional sem enfrentar a questão da modernização do estatuto jurídico da terra e do trabalho.

Em 1850, foram promulgadas duas leis que equacionavam os problemas que o Brasil vinha enfrentando e que perturbavam os grupos dirigentes: a Lei Eusébio de Queiróz (Lei nº 581, aprovada em 4 de setembro) e a Lei de Terras (Lei nº 601, aprovada em 18 de setembro).¹⁴

Com a estabilidade política, durante a política de Conciliação, várias reformas materiais foram implementadas. Em 1851, fundou-se o segundo Banco do Brasil. Dois anos depois, foi criado o Banco Rural e Hipotecário. A

14 A primeira extinguiu o tráfico de escravos africanos para o Brasil. Além de atender às demandas internas (dos liberais doutrinários) e externas (da Inglaterra), o próprio ministro Queiróz, patrono da lei, admitia preocupação em relação à enorme concentração de africanos no território brasileiro, circunstância que inspirava temor pela segurança e pela manutenção da ordem na sociedade imperial (Hebe Mattos, *apud* VAINFAS, 2002: 473-476; MATTOS, 1987: 225). A lei contribuiu para diminuir o desequilíbrio entre livres e cativos no país e também dinamizou a economia nacional, fortalecendo o comércio interprovincial e gerando excedentes de capital que foram investidos internamente. Para completar, devemos mencionar um argumento poderoso em favor da extinção do tráfico: as terras estariam ameaçadas de passar ao controle dos especuladores e traficantes (a maior parte estrangeiros) em função do endividamento dos fazendeiros (MATTOS, 1987: 225). A aprovação da Lei de Terras, poucos dias depois, atenderia diretamente aos interesses da agricultura do café em expansão como contrapartida da extinção do tráfico, rejeitada pelas bancadas das províncias cafeeiras. Determinou a nova lei que as terras devolutas do país não poderiam ser ocupadas por qualquer outro título que não o de compra através de hasta pública. A medida limitou o acesso à terra e contribuiu para reduzir os conflitos dos fazendeiros pela posse de novas terras.

intensa especulação financeira decorrente do excedente de capitais que antes eram destinados ao tráfico de escravos fez ampliar o mercado de créditos, acabando por desembocar na crise comercial de 1864. Em 1852 foi inaugurada a primeira linha telegráfica da cidade do Rio de Janeiro. Em 1854 inaugurou-se também a primeira linha de estradas de ferro do Brasil, ligando o Porto de Mauá à estação Fragoso; a segunda começou a ser construída, no ano seguinte, para ligar a Corte à capital da Província de São Paulo. A era do capital inspirava as idéias de progresso e civilização, das quais as províncias poderiam se aproximar pelo desenvolvimento de suas bases materiais. A construção de estradas de ferro encurtaria a distância em relação à corte, centro irradiador dessas idéias. São Paulo também queria participar do mundo civilizado.¹⁵

15 Muitos autores percebem o século XIX como uma fase crucial no desenvolvimento da cidade. Ernani Silva Bruno, autor de uma obra clássica sobre São Paulo, entende o período entre 1828 (ano de fundação da Academia de Direito) e 1872 (ano de inauguração da estrada de ferro Jundiaí-Campinas, que culminava por integrar o Oeste Paulista ao grande fluxo cafeeiro para o porto de Santos) como uma fase de transição do “arraial de sertanistas” para a “grande metrópole do café”. São Paulo era, nessa perspectiva, um *burgo de estudantes* em meados do século XIX. Como já vimos neste capítulo, a sociedade e o público paulistanos deste período assistiram a grandes transformações urbanas, econômicas, tecnológicas e socioculturais.



FIGURA 2

Ângelo Agostini. Um grupo de progressistas.

Fonte: *Diabo Coxo* 6 (série II), 27/08/1865.

O *Diabo Coxo* acompanhou com muito entusiasmo as obras de instalação da estrada de ferro de Santos a São Paulo, inaugurada em 1864. Seleccionamos duas imagens como exemplo: na primeira (Figura 2), um “grupo de progressistas” reúne engenheiros e autoridades públicas retratados em nítida associação ao desenvolvimento ferroviário; na segunda (Figura 3), o superintendente da estrada de ferro, engenheiro Daniel M. Fox, aconselha aos paulistas: “olhai para o futuro e não para o presente” - o presente é representado pelo precário escoamento da produção provincial realizado pelas tropas de muares, enquanto o futuro é a estrada de ferro.

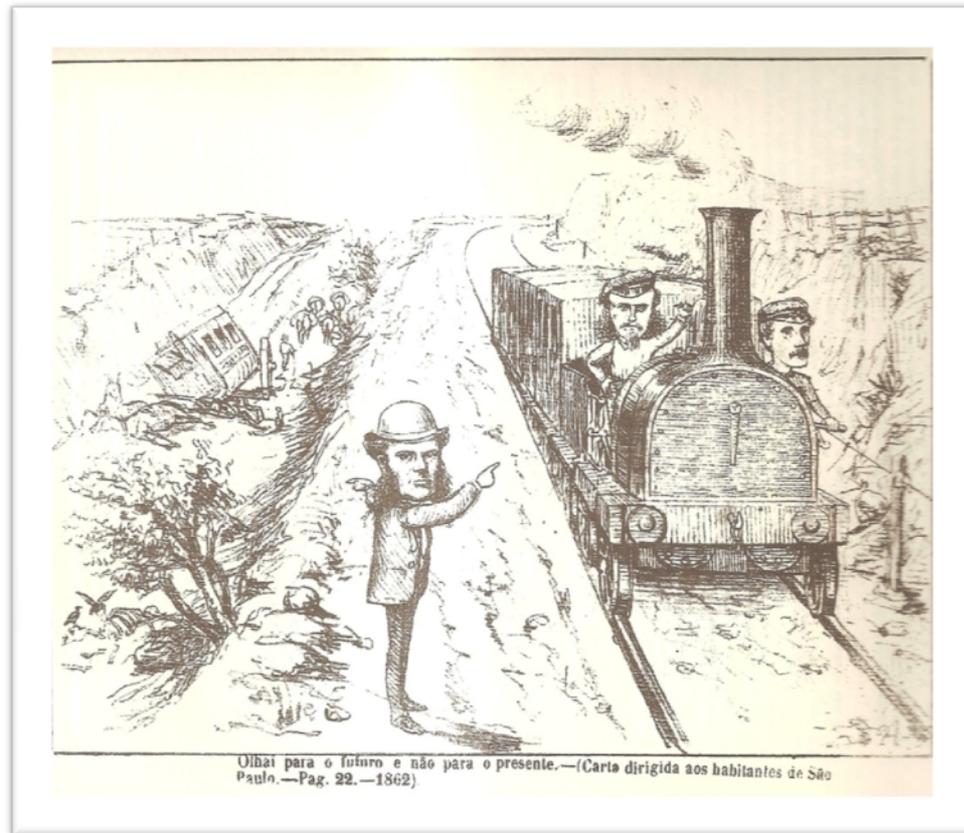


FIGURA 3

Ângelo Agostini. Olhai para o futuro e não para o presente.

Fonte: *Diabo Coxo* 5 (série I), s/d, 1864.

O caricaturista Ângelo Agostini produziu várias imagens satirizando a oposição feita pelos tropeiros à instalação da estrada de ferro. Não chegamos a pesquisar fontes primárias que indiquem como foi a repercussão daquela novidade entre os empresários envolvidos no transporte por mulas, mas as charges do *Diabo Coxo* sugerem muita hostilidade.

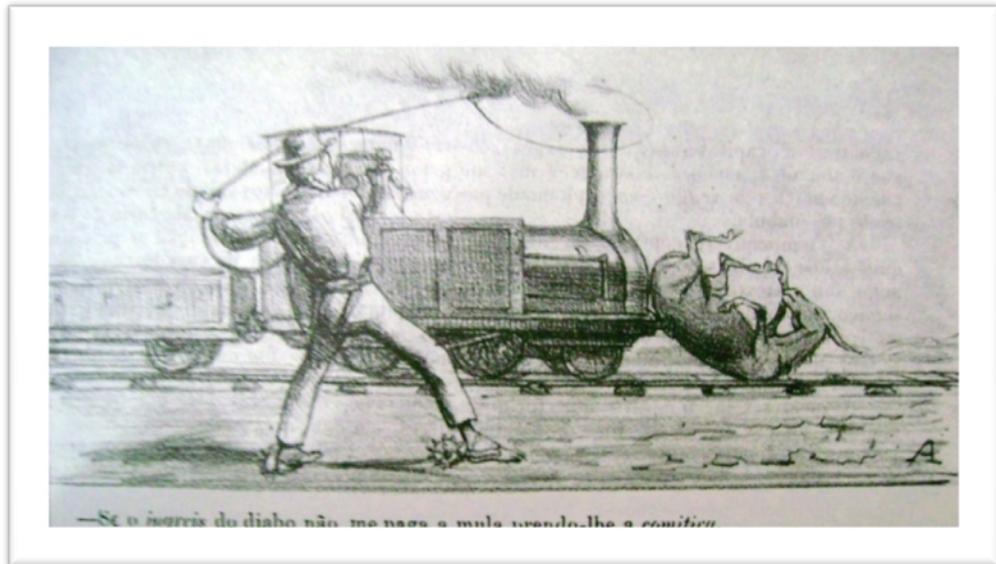


FIGURA 4

Ângelo Agostini. Se o *ingreis* do diabo não me paga a mula prendo-lhe a *comitiva*.

Fonte: *Diabo Coxo* 9 (série II), 24/9/1865.

O número 9 da segunda série do *Diabo Coxo*, que circulou poucos dias após a inauguração da estrada de ferro, trazia quatro caricaturas sobre o assunto, das quais reproduzimos duas. Na primeira (Figura 4), um dono de tropa tenta laçar a locomotiva, reivindicando indenização pela sua mula. O caráter atrasado é reforçado pelo modo “popular” com qual o tropeiro se expressa: “Se o *ingreis* do diabo não me paga a mula, prendo-lhe a comitiva”. No segundo (Figura 5), o personagem representado por um *velho paulista* em trajes indígenas (portanto, não civilizado) tenta destruir a composição com ajuda de seus muars.

No dia 6 de setembro, dia da inauguração da estrada, o descarrilamento do trem provocou um grande desastre, que Ângelo Agostini narrou, no oitavo número da segunda série do jornal, por meio de três grandes quadros. Os “retratos” mostram cenas cheias de movimento, como

o instante da queda do trem ou dos passageiros feridos assistidos pelos frades do Seminário. Nessas imagens, Agostini buscava uma aproximação bastante realística do desastre, apelando para uma impressão de movimento e imersibilidade que nos faz lembrar os panoramas e dioramas tão em moda entre os burgueses europeus do século XIX (Figura 6).¹⁶



FIGURA 5

Ângelo Agostini. *O Velho Paulista à frente dos regressistas vinga-se da pirraça de 6 de setembro*

Fonte: *Diabo Coxo* 9 (série II), 24/9/1865.

16 Ao advento do panorama e do diorama está associada toda uma nova concepção do observador da arte, que vieram acompanhando as artes visuais até o surgimento do cinema. Sobre o panorama ver: PARENTE, 1999: 126. Tanto no *Diabo Coxo* quanto no *Cabrião*, Agostini publicou muitas vezes desenhos que contavam histórias e crônicas através de quadros em série, o que lhe rendeu a fama póstuma de ser o precursor dos quadrinhos no Brasil. Mas são consideradas suas obras primas, nessa modalidade, as historietas publicadas em jornais posteriores, já no Rio de Janeiro. Sobre as histórias em quadrinhos de Ângelo Agostini, ver MARINGONI, 2006: 157-174.

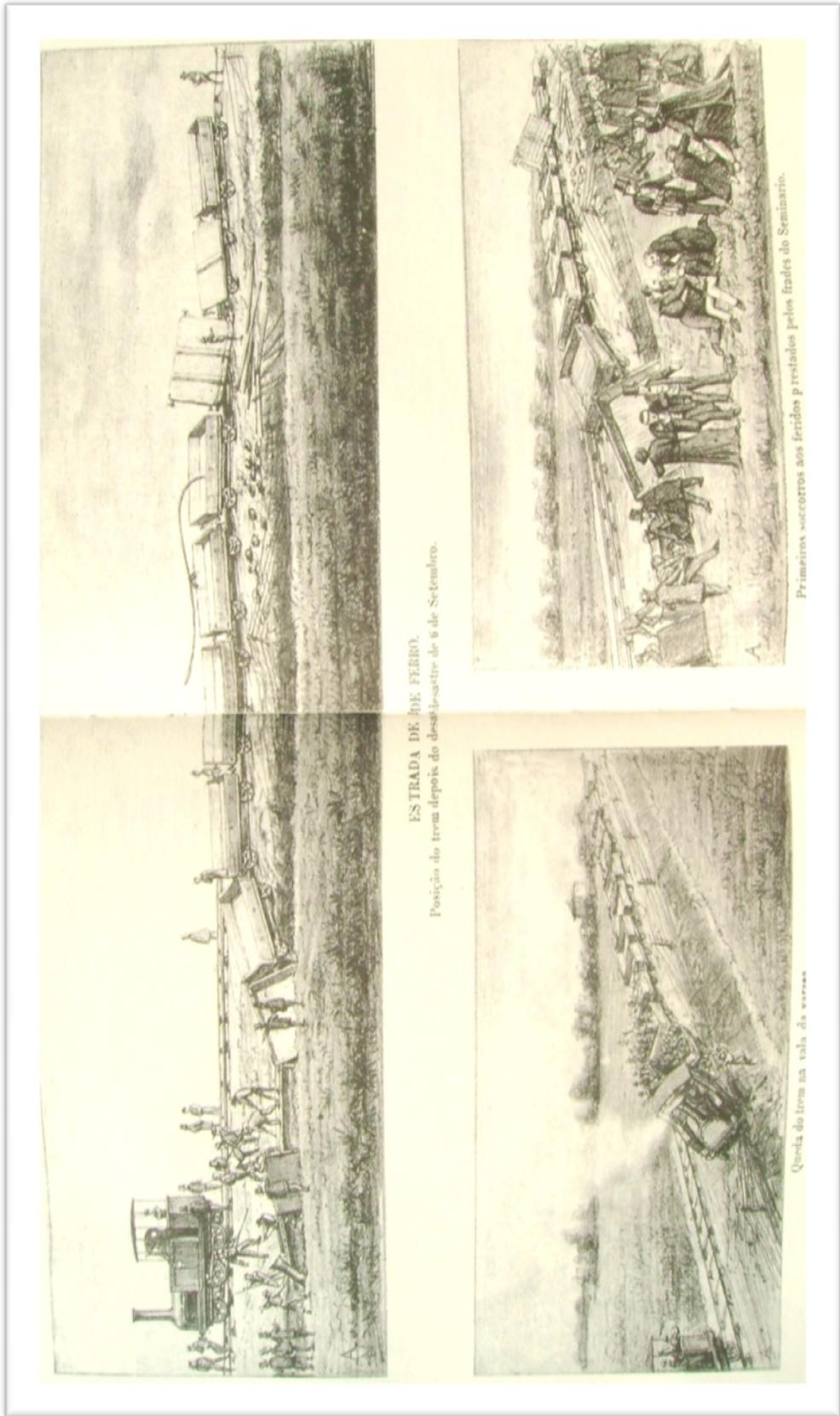


Figura 6
Ângelo Agostini. Estrada de ferro.
Fonte: *Cabrião* 8 (série II), 17/11/1865.

No mesmo número, Agostini publicou uma caricatura (Figura 7) em que dois muares comemoram o acidente: “Bebamos amigo; desprezaram-nos por inúteis, porém a *traficância* levou o diabo na primeira viagem!”. O outro responde: “Bebamos, amigo, nesta terra o progresso não nos vence”.



Figura 7
Ângelo Agostini. (Sem título).
Diabo Coxo 8 (série II), 17/9/1865.

Constantemente, o tema do progresso foi levantado pelo *Diabo Coxo* e pelo *Cabrião*, enfatizando sempre as contradições presentes na sociedade

paulista - o pendor para o progresso de alguns e a resistência de outros, sendo estes sempre vitimados pelos textos e imagens publicados em ambos os jornais. Como afirmou Luiz Gama, no poema *Novidades Antigas*, “São Paulo é a terra do anacronismo” (*Diabo Coxo* 3/II, 23 de julho de 1867). As contradições acerca do progresso e da civilização paulistas foram tema de muitas brincadeiras e serviram de matéria para outros poemas. O que segue foi publicado no segundo número da primeira série do *Diabo Coxo*. Intitulado *O progresso e S. Paulo*, é composto de diversos trocadilhos irônicos:

Ó compadre, tal “São Paulo”
É político! Não crê?
Pois olhe que o acredito,
E digo a razão porque:

Não é mentira, compadre!
Sinceramente confesso
Que este santo padroeiro
Se não teve, tem “progresso”.

Veja lá como na “Sé”
Não querendo estar sozinho
Convidou ao outro apóstolo
“São Pedro” para vizinho

Uma “cadeia” era pouco
Pra servir de detenção:
Foi à Luz e forjou outra
Chamando-a de “Correção”.

Não quis que houvesse um só “credo”
Neste país de doutores:
Pôs em campo as duas hostes,

“Liberais-conservadores”.

O “Correio Paulistano”
Não bastava pra polêmica;
E foi à Direita-rua
Fundar a “Imprensa Acadêmica”.

(...)

Era pouco um só “teatro”,
Outro “maior” fez erguer;
E além da “estrada de ferro”,
A de “rodagem” quer ter!

Dizem também que das “lojas”
É freguês e santo membro,
Quando não vai na “Amizade”
Vai à “Sete de Setembro”.

Mesmo a respeito de “bancos”
Faz as suas transações;
Por isso conta e desconta
No “Mauá” nos Gaviões.

Enfim, se na freguesia
Do norte, o céu fez-se azul,
O céu se torna de negro
Na freguesia do sul.

Creia, compadre, que o santo
É santo de idéias latas!
Não sei se gosta de “ligas”
Mas gosta das “duplicatas”.

O fato é que, o desenvolvimento material da província fazia ascender as esperanças de progresso e civilização entre os membros da elite local e entre a população em geral, bem como suas ambigüidades e contradições. Os que tentassem por embargo a este processo eram referidos como incivilizados e, no limite, como seres irracionais (como os mures do desenho de Agostini).

A preocupação com o desenvolvimento local e regional por parte de homens que almejavam uma posição pública estava diretamente relacionada à sua sede de visibilidade na esfera pública política. Eles procuravam, desta forma, associação com a modernização da província.

2.5. A MORALIDADE PÚBLICA ENTRE A ORDEM E A LIBERDADE

André Paulo Castanha entende que a *moralidade* pública ocupou lugar de destaque na viabilização e implantação do projeto conservador para a sociedade e o Estado nos tempos do Império.

Esse projeto (conforme Ilmar de Mattos) consistia na defesa do Estado centralizado e na restauração monárquica, pois os conservadores compreendiam que a nação só seria civilizada se fosse forte, pressupondo um poder central em que o imperador deveria estar no topo da organização política e social.

As revoltas regionais e a instabilidade política que caracterizaram o período regencial imprimiram marcas profundas no comportamento dos grupos políticos em formação na primeira metade do século XIX. A ascensão econômica dos fazendeiros ligados à produção agrícola - especialmente ao cultivo do café - na província do Rio de Janeiro criou condições para o

fortalecimento do grupo conservador na região, onde a maior participação no campo político lhe permitiu colocar em prática um projeto que visava estabelecer a ordem pública.¹⁷

Com a maioria de Pedro II, os conservadores tornaram-se base de apoio do jovem monarca e, ao concebê-lo como “cabeça” da nação, passaram a defender a hierarquia, a centralização política e administrativa, fundamentados no princípio de fidelidade ao imperador.

A descentralização, espaço da “desordem”, era tida como elemento nocivo à ordem estabelecida. Quanto mais forte e centralizada a administração, mais ordenada seria a sociedade, pois colocava o governo do Estado em contato permanente com o governo da casa, possibilitando dessa forma uma vigilância constante e uma direção mais eficiente. Os agentes administrativos exerciam assim um papel importante, levando o projeto de ordem e civilização a todos os confins do Império. Os conservadores mostraram-se mais homogêneos e seu projeto político mais consistente, ampliando sua força política.

A partir da hegemonia do grupo conservador e do processo de centralização política e administrativa, o discurso da *moralidade* ganhou destaque. Toda a ação individual ou coletiva que entrasse em confronto com a autoridade, ou com a ordem estabelecida, era um ato imoral, portanto, considerado uma afronta à Nação merecendo, assim, uma ação enérgica do Estado. (CASTANHA, 2006: 3)

Ao conquistar essa hegemonia, a classe senhorial percebeu que ordenar e disciplinar os escravos e pobres livres era insuficiente. Era

17 Para Ilmar de Mattos, a conquista da hegemonia política por parte da classe senhorial está intimamente relacionada com o projeto de centralização administrativa e ordem social colocado em prática pelos conservadores: “entender o processo de construção do Estado Imperial e de constituição da classe senhorial como processos recíprocos é justamente compreender esta dupla dimensão do ato de governar, é ter em consideração o Estado em suas funções de dominação e direção, é conceber a Coroa como um partido” (1987: 168).

preciso civilizar o povo para trazer o *progresso* e superar a *barbárie* - sempre associada à desordem que, por sua vez, era característica atribuída ao período turbulento das regências.

“Era necessário (...) incutir nos indivíduos os valores da moralidade, do respeito à autoridade e da hierarquia” (*Idem*: 12). Para Castanha, a instrução pública desempenhou um papel fundamental como espaço privilegiado para difundir uma determinada ordem e civilização.

Moralizar significava colocar a *causa pública* acima dos interesses individuais, significava adquirir um comportamento prudente e moderado, agindo com *bom senso* a fim de tomar as decisões mais apropriadas, que não infringissem normas morais da civilização que se constituía. No projeto conservador, a moralidade pública adquire importância central para o reconhecimento da hierarquia social, fundamental à manutenção da ordem, que garantiria a centralização.¹⁸

Para André Castanha, a instrução pública elementar e a secundária cumpriram o papel de preparar os indivíduos para a submissão às autoridades e o respeito à monarquia. Aquilo que ele chama de *pedagogia da moralidade* (prática pedagógica que estabelecia uma cadeia rígida de poder e obediência entre aluno e o professor, e entre este e seus

¹⁸ Ser moderado significava contrair maturidade política; ser prudente nas suas escolhas e decisões, estar apto a exercer a atividade política no seu nível mais elevado; colocar os interesses coletivos sobre os particulares; superar as paixões, os localismos e os antagonismos partidários em prol da *causa pública*. A capacidade de conciliar, quando necessário, e de assegurar a ordem, quando contestada, era atributo indispensável do político moderado, preocupado em não deixar-se levar pelos sentimentos pequenos que poderiam induzir à barbárie e à desordem, próprias dos grupos subalternos. A classe política deveria ser formada por homens civilizados e moralmente robustecidos, por isso deveriam ser recrutados entre os grupos sociais dominantes, por serem independentes do ponto de vista econômico, residindo aí um dos aspectos antidemocráticos do liberalismo brasileiro.

superiores) contribuiu significativamente para a hegemonia do grupo saquarema (CASTANHA, 2006: 17-20).¹⁹

Era necessário criar a concepção de que somente um Estado centralizado seria capaz de garantir a unidade nacional, fundamental para tornar a população apta a viver numa sociedade civilizada. O período regencial foi visto como um momento turbulento em que valores como ordem, respeito à autoridade, à igreja e à pátria foram esquecidos e ignorados. A direção conservadora percebeu que esses valores precisavam ser recuperados ou reaprendidos pela sociedade, a fim de regenerá-la.

Compreendemos a presença da noção de *moralidade* na linguagem política pós-Regência, que forneceu as chaves discursivas com as quais os grupos dominantes fortaleceram suas ações e constituíram força hegemônica dentro da política da moderação. Ao ocupar o poder, em 1837, os conservadores falavam em nome da ordem, justificando assim a submissão do espaço da casa e da rua à direção do Estado. Combateram os focos de resistência nos anos 1840 e, na década de 1850, colocaram em prática a política do marquês de Paraná, que garantiu a estabilidade necessária aos empreendimentos materiais daquele período.

No Segundo Reinado, alguns termos da linguagem política adquiriram uma semântica própria e de grande influência sobre a atitude das autoridades políticas imperiais. Para George Zarur, numa perspectiva antropológica, há duas categorias lingüísticas que podem contribuir para a compreensão das “normas” centrais que orientam o comportamento da

¹⁹ Castanha também concorda com autores como José Murilo de Carvalho, para quem a instrução superior foi a grande força do poder estatal, que fez dela instrumento capaz de preparar os quadros administrativos dentro de um grau de homogeneidade, envolvendo a camada superior da sociedade.

elite política. O primeiro teria uma dimensão interna (entre os membros da própria elite): a “conciliação”. O segundo teria uma dimensão externa (na relação da elite com a sociedade): a “ordem”. Em torno desses termos, há outros correlatos (moderação, prudência, justiça, civilização) freqüentemente verbalizados como senhas para o desenvolvimento de diferentes ações políticas. (ZARUR, 2000: 49)

Seguindo uma tradição historiográfica que atribui aos aspectos culturais da elite uma importância determinante para a unidade da nação (José Murilo de Carvalho, Manuel Bonfim, José Honório Rodrigues), Zarur entende que foi a legitimação dessa linguagem que possibilitou à elite sua coesão interna e seu controle sobre as camadas inferiores - e, conseqüentemente, a unidade nacional - durante a história do Brasil. Para ele, essa cultura política, presente nos dias atuais, cujos princípios ideológicos baseados no binômio conciliação-ordem regulam o comportamento da elite brasileira, começou a ser construída no século XIX.

Acreditamos que naquele momento a noção de *moralidade pública* surge como peça central para a articulação de uma linguagem política comum. Se, na visão dos conservadores, a moral pública era evocada em suas práticas para legitimar a hierarquia social em torno de um centro único, irradiador de civilização (contestar essa hierarquia e esse centro era, portanto, um ato imoral), no ideário liberal, os direitos do indivíduo deveriam ser assegurados como atributos da civilização. A moral pública deveria zelar pelo direito de propriedade e pelas garantias individuais, numa perspectiva mais doutrinária. A imoralidade, neste caso, residia em contestar esses princípios.

A política de conciliação buscou levar à frente o projeto conservador, fazendo concessões, sempre que possível, aos liberais. As principais acusações que recaíam sobre seus agentes foram de se limitarem a distribuir cargos entre os liberais para justificar sua pretensão conciliadora. Na década de 1860, o programa implementado pela liga progressista também avançou pouco na visão dos chamados liberais históricos e sofreu a oposição dos conservadores puros.

Descontentes com as tentativas de conciliação e com a situação dos partidos políticos, membros de uma facção do partido liberal paulista expressaram-se através de jornais humorísticos. A sátira e a caricatura potencializaram uma noção já muito conhecida e bastante mencionada pelas autoridades políticas do tempo: a *moralidade pública*. No entanto, na visão desses liberais, seria inadmissível e imoral uma “conciliação” com base na partilha de cargos e privilégios; seria impraticável uma “ordem” que não respeitasse as liberdades e as garantias do indivíduo. Seria impossível preservar a honra de uma nação envergonhada, castigada e crucificada por instituições e políticos imorais. As incongruências entre o discurso oficial e a realidade política do país forneceram matéria prima em abundância para que os caricaturistas e satiristas pudessem apontar as contradições daquela experiência, tornando-as cômicas e trazendo à luz alguns dados sobre a cultura política liberal no Brasil da segunda metade do século XIX.

3. O riso liberal e a dança dos mortos

3.1. ALGUMAS TEORIAS DO RISO

Desde a Antiguidade até os dias atuais, o riso tem estimulado a reflexão de muitos pensadores, que construíram algumas formulações teóricas a respeito desse fenômeno e do seu objeto, aquilo do qual se ri. Podemos dividir a história dessa produção em duas grandes correntes teóricas, cuja linearidade não pode ser tão facilmente apreendida no esquema que segue.

A primeira delas é o que podemos chamar de “teoria clássica”. Os primeiros trabalhos conhecidos sobre o riso surgiram no mundo antigo e seus pressupostos podem ser encontrados com maior proeminência na *Poética* de Aristóteles ou nos tratados de retórica de Cícero e Quintiliano.

Característica marcante dessa tradição (que podemos estender - sem que signifique uma continuidade permanente - até o século XVIII) é a compreensão de que o risível é sempre uma deformidade.

Sabemos que atualmente o drama moderno reúne elementos da comédia e da tragédia. Na Antigüidade, contudo, comédia e tragédia eram totalmente separadas e, se o *meio de representação* da linguagem (em versos) e o *modo de representar* da ação dramática são comuns a ambas, elas se distinguem, porém, nos *objetos representados*: a tragédia representa as ações humanas nobres, enquanto a comédia representa as baixas.

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto aquela parte do torpe que é ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. (ARISTÓTELES, 1992: 109)

A comédia trata do que é risível, e o risível é um aspecto do vergonhoso, do feio ou do baixo. Chegamos a rir de outras pessoas porque elas exibem alguma falta ou defeito que, quando não são dolorosos, as torna ridículas.

Os retóricos latinos também exploraram a relação entre o baixo e o risível, como Quintiliano, que argumentou que fazer com que os adversários pareçam ridículos pode ser uma estratégia bem-sucedida para desqualificá-los durante os debates públicos. Cícero teria chamado atenção para o conteúdo sério do cômico. Mas uma das contribuições mais comentadas de seu tratado sobre a oratória é a idéia da surpresa como “ingrediente” do risível.²⁰ Sobre o riso clássico, recomendamos a leitura dos trabalhos de

20 Elemento reiterado em outras teorias clássicas, como a de Hobbes, e modernas, como a de Kant.

Verena Alberti, *O riso e o risível na história do pensamento*, e Quentin Skinner, *Hobbes e a teoria clássica do riso*.

Essa tradição influenciou todos os escritos posteriores sobre o riso, especialmente no século XVII (conforme percebemos nas teorias de Hobbes e Shaftesbury, por exemplo) sofrendo marcante inflexão no século XVIII, com o advento da estética e da filosofia kantiana, quando surgem as teorias modernas do riso - segunda grande corrente teórica, que, a exemplo da primeira, é bastante heterogênea. Apesar da variedade de vertentes teóricas, entre os pensadores que podemos reconhecer como integrantes dessa tradição (por exemplo: Kant, Jean Paul Richter e Schopenhauer), há um ponto de contato que reside na idéia de que o riso provém sempre do contraste, do absurdo, da contradição, da incongruência entre idéias, entre coisas ou entre formas de representação.

Essa bipartição da “história do pensamento sobre o riso” também pode ser entendida como uma divisão entre o riso malevolente (que concerne aos clássicos), uma vez que o risível está relacionado a algum atributo negativo, e riso benevolente (que se vincula aos modernos), pois neste caso o risível não é necessariamente algo desprezível e o riso não é uma arma de ataque ou um gesto corretivo.²¹

Skinner afirma que teorias sobre o riso benevolente surgiram durante a Renascença e muitos escritores teriam contestado a tradição clássica no princípio do século XVII. Bakhtin (1999: 16-27) também percebe o advento

21 Outra divisão possível é entre *riso de superioridade* (o “rir de” está relacionado à percepção do contrário, que representa algo negativo conforme a tradição clássica) e *riso de cumplicidade* (o “rir com” está relacionado ao sentimento do contrário, que inspira piedade e não repulsa), proposta por Pirandello em *O humorismo* (1996: 131-137).

do riso popular como elemento do realismo grotesco na Idade Média e no Renascimento, que possuía uma ambivalência (o riso amortalha e ressuscita) incompatível com o riso clássico.

Parece ter sido Thomas Hobbes quem deu novo fôlego à explicação clássica quando elaborou sua teoria da superioridade (ALBERTI, 2002: 128; SKINNER, 2002: 55). O homem ria das fraquezas dos outros, mas, para Hobbes, isso acontecia em comparação às habilidades e capacidades subitamente percebidas nele próprio. O riso era uma paixão na teoria de Hobbes, uma “honra súbita” que experimentamos quando temos a “concepção” repentina de nossa superioridade (ALBERTI, 2002: 129).

As teorias mais próximas da tradição clássica tendem a vincular ao objeto do riso (o ridículo ou o risível) algum atributo negativo. Quando os séculos XVII e XVIII estabeleceram critérios de verdade, de medida e de ordem, o riso ganhou importância na censura dos comportamentos desviantes (as obras de Molière são os exemplos mais expressivos). Essa tendência perdeu força no século XVIII, mas muitos autores vieram a retomá-la no século XIX, como Henri Bergson; voltaremos a ele mais adiante. A história dessas teorias comprova que não há linearidade na passagem do riso clássico para o moderno.

Em Kant, o riso é inofensivo - torna-se metafísico e perde a dimensão do político. Não provém de um julgamento ou de um entendimento. O riso, para Kant, surge de um relaxamento súbito do entendimento, uma impossibilidade súbita de continuar a pensar. Quando ouvimos uma frase ou uma história, concentramos energia mental para compreendê-la, procurando uma lógica. Se tratar de uma piada, o raciocínio terminará em

nada e a energia acumulada será descarregada no corpo, através de contrações musculares - o riso. O risível é, portanto, uma *afecção* gerada por uma expectativa terminada em nada, é um espaço onde nada pode ser pensado.

Schopenhauer apresenta sua teoria do riso como parte do projeto de explicar o mundo, que não é mais do que vontade e representação. Alberti define o que é representação na obra do filósofo. Para Schopenhauer, não existe objeto sem sujeito, sendo que há duas formas de representação pelas quais o sujeito apreende o mundo: a representação intuitiva (concreta) corresponde ao *entendimento*, enquanto a representação abstrata corresponde à *razão*. Enquanto a função do entendimento é o conhecimento direto das coisas, a função da razão está relacionada à formulação de conceitos.

O que o entendimento conhece de modo correto chama-se de *realidade*, isto é, a passagem correta do efeito, no objeto, às suas causas. O que a razão conhece de modo correto chama-se de *verdade*, isto é, um julgamento abstrato que tem fundamentos suficientes. (ALBERTI, 2002: 173)

A razão elabora conceitos para aquilo que faz parte da realidade. O riso, para Schopenhauer, resulta da incongruência entre o conhecimento concreto e o abstrato, em virtude da qual este apenas se aproxima daquele, sem conseguir envolvê-lo. Rimos quando inesperadamente percebemos a impossibilidade de pensar o objeto a partir dos conceitos que até então lhe eram atribuídos. Afirma o filósofo que o riso advém sempre “da incongruência repentina percebida entre um conceito e os objetos reais que, através dele, em alguma relação, foram pensados, sendo ele

mesmo, precisamente, apenas a expressão dessa incongruência” (*apud* ALBERTI, 2002: 174).

A vitória da representação intuitiva sobre a abstrata é o que, na teoria de Schopenhauer, causa o estado prazeroso do riso. Nessa perspectiva, o sério (consciência da concordância e da congruência) é o contrário do risível. O sério está convencido de que pensa as coisas como elas são e de que elas são como ele as pensa, de maneira que quanto mais a congruência parece perfeita, mais fácil de ser revogada por uma incongruência inesperada e transformada em algo risível.

Verena Alberti identifica uma mudança fundamental proporcionada por Schopenhauer. Nas teorias do século XVII e XVIII a gravidade e o sério repousavam na instância da verdade (verdade moral, Deus, a verdadeira política). O risível vinculava-se à falsidade. Ridicularizar algo era útil para deixar clara sua falsa gravidade, uma gravidade com aparência de verdade. Em Schopenhauer, contudo, é a razão - a gravidade, o sério - que se torna ‘ridícula’: ela tem *aparência de verdade*, porque não é capaz de alcançar a realidade, como explica a autora.

Essa mudança representada pela teoria de Schopenhauer pode nos ajudar a compreender o que se passou na relação entre o riso e o pensamento. De modo esquemático, pode-se dizer que, para as teorias clássicas, o sério e a gravidade coincidem com a verdade, de modo que o não sério (o espaço do riso) é o não-verdadeiro. Na abordagem moderna, o sério e a gravidade não coincidem mais com a verdade; o riso continua a ser o não-sério, mas isso agora é positivo, porque significa que ele pode ir para além do sério e atingir uma realidade “mais real” que a do pensado. (*Idem*: 196-197)²²

22 Se o sério e a gravidade não correspondem mais à verdade porque se tornaram ridículas, então o não-sério não continuaria a estar vinculado à falsidade?

No final do século XIX, Henri Bergson publica três artigos que deram origem a uma das obras mais comentadas sobre o riso.²³ Apesar das críticas às quais essa obra é submetida, acreditamos que ela possa nos oferecer algumas proposições importantes para se pensar a sátira liberal.

Verena Alberti considera que, embora formulada na passagem do século XIX para o XX, a teoria de Bergson é mais “antiga” que as de Jean Paul e Schopenhauer, na medida em que define o cômico principalmente como manifestação negativa, aproximando-se mais das concepções clássicas do riso com função corretiva (ética e social) do que das modernas, que percebem o riso fora do discurso sério. Como vimos, o riso moderno é uma questão estética e está relacionada ao contraste entre duas coisas.

A mesma autora contesta a originalidade muitas vezes atribuída às idéias de Bergson, visto que a discussão sobre o “ridículo” e a utilidade séria de sua aplicação seria voz corrente há mais de séculos (*Idem*: 184-185). No decorrer da nossa exposição da teoria bergsoniana, abordaremos as principais objeções propostas pela autora.

3.2. O RISO LIBERAL

23 Nesta monografia não adentraremos ao século XX. A idéia é somente traçar um breve panorama das teorias sobre o riso até a obra de Bergson, da qual pretendemos tirar mais proveito neste trabalho. Teorias como a de Freud, Pirandello e Bakhtin, embora sejam muito importantes para se discutir o pensamento sobre o riso e que poderiam ser de grande valia para nossos estudos, não foram abordadas para não nos alongarmos ainda mais neste tópico. De qualquer forma, ficam registradas aqui algumas referências importantes: sobre a teoria de Freud, ler *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1996) e *O humor* (1994); sobre a teoria de Pirandello, ler “Segunda parte: Essência, características e matéria do humorismo”, em *O humorismo* (1996) e Eco (1984: 343-353; 1989: 250-258); sobre Bakhtin, ler “Apresentação do problema”, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, (1999: 1-50).

Já vimos na introdução desta monografia que um dos pontos para se compreender o riso, para Bergson, é percebê-lo como um fenômeno essencialmente *social*. Além desse pressuposto, o filósofo afirma que o riso é propriamente *humano*. O homem não é apenas o único animal que ri, mas também o único que faz rir, pois tudo o que é risível só o é devido ao uso que o homem lhe dá ou à marca que lhe imprime. “Rimos de um chapéu; mas então não estamos gracejando com o pedaço de feltro ou de palha, mas com a forma que os homens lhe deram, com o capricho humano que lhe serviu de molde” (BERGSON, 2007: 3). Riam-se os homens não dos tecidos que compunham os trajes femininos, mas da forma que deram à saia-balão ou aos cortes ditados pela moda oitocentista, como vemos nas caricaturas e nos poemas publicados nos jornais humorísticos (Figura 8).²⁴

Um terceiro ponto mencionado por Bergson enfatiza o fato de o riso ser um fenômeno *intelectual* - ele é acompanhado da *insensibilidade*. “A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a comoção” (*Idem.*).²⁵

O filósofo não quer dizer que não podemos rir de uma pessoa que nos inspire afeição, mas, por algum instante, é necessário esquecer esse sentimento. “Portanto, para produzir efeito pleno, a comicidade exige

24 *Cabrião* nº 10, 2/12/1866.

25 Bergson realiza um curioso exercício de pensamento ao imaginar uma sociedade de inteligências puras: “provavelmente não se choraria, mas talvez ainda se risse; ao passo que almas invariavelmente sensíveis (...) não conheceriam nem compreenderiam o riso”, afirma o filósofo. Podemos concluir que o distanciamento afetivo entre o sujeito e o objeto, para Bergson, é condição necessária ao riso, que não deve prescindir de certa racionalidade para sua realização. Portanto, podemos acrescentar que o riso, como definido por Bergson, é contrário à figura do “homem cordial”. Também devemos ressaltar que, sob esse aspecto da insensibilidade concernente ao riso, a obra de Bergson fica muito próxima da teoria clássica.

enfim algo como uma anestesia momentânea do coração” (*Idem*: 4). O riso é insensível, racional e intelectual na teoria de Bergson.



FIGURA 8
Ângelo Agostini. *A moda, com o que se parece.*
Fonte: *Cabrião* 10, 2/12/1866

Nessa perspectiva (fugindo um pouco da teoria bergsoniana, sem nos afastarmos demais), acreditamos que o riso é precedido de certa impessoalidade. Não rimos de algo porque gostamos ou detestamos aquilo. O riso exige um critério acima das relações intestinas ou pessoais. É necessário o distanciamento para que ele possa ocorrer.

Bergson define o cômico como o “mecânico aplicado sobre o vivo”. O vivo é sempre flexível, dinâmico, harmônico e social. O mecânico é sempre algo rígido, estático, desarmônico, anti-social. Sempre que o mecânico se apodera de uma matéria viva temos o cômico. O riso visa restabelecer o vivo na sociedade.

O primeiro exemplo dado por Bergson é do que ele chama de cômico acidental. Descreve uma cena comum que provoca o riso das pessoas que a testemunham: um homem que caminha e, subitamente, tropeça numa pedra ou num degrau e cai. Para Bergson, a cena é cômica porque o

homem adquiriu um movimento mecânico que se repete sem se dar conta de que a vida mudou, de que as circunstâncias são outras. Inflexível, o homem é incapaz de se adaptar e se desviar (*Idem*: 7).

Podemos pensar que a figura do distraído, como do exemplo acima, pode ser adequada a todos os tipos de cômicos identificados por Bergson; como o cômico das formas (uma deformação física é uma rigidez que não acompanha a flexibilidade da alma, como se a matéria se distraísse), o cômico dos gestos (a paródia, a imitação ou movimentos repetidos por distração), o cômico de ação ou de situação (situações que se repetem no palco durante uma comédia, o teatro de marionetes, os sonâmbulos que parecem distraídos) ou o cômico de caracteres (o personagem-tipo das comédias apresenta uma rigidez de caráter, como o avaro que se distrai preocupando-se apenas com a conservação do seu dinheiro). Dom Quixote também é um exemplo de distraído que vive na modernidade como se estivesse na Idade Média.

Alberti acusa Bergson de evolucionismo, pelo fato dele entender a vida social em permanente mutação, sendo o objeto do riso justamente aquele que não se adapta às transformações. Para o filósofo, a sociedade cria normas que vão sofrendo transformações ao longo do tempo, exigindo adaptabilidade. Aquele que não consegue essa adaptação é motivo do riso, que é, acima de tudo, correção do desvio das normas.

O riso, portanto, não é da alçada da estética pura, pois persegue (...) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral. Tem algo de estético, todavia, visto que a comicidade nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação, começam a tratar-se como obras de arte. Em suma, se traçarmos um círculo em torno das ações e disposições que comprometem a vida individual ou social e que punem a si mesmas através de suas conseqüências naturais, fica fora desse terreno

de emoção e de luta, numa zona neutra em que o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem, uma certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais elevada sociabilidade possíveis (BERGSON, 2007: 15).

O riso como estetização da vida, como apresentado na citação, é uma concepção profundamente romântica. E nisso reside a última e mais severa crítica de Verena Alberti, depreendendo que Bergson elaborou a teoria mais ambivalente de todas as teorias tradicionais sobre o riso, pois sustenta “duas definições incompatíveis, conservando sempre a aparência de uma congruência científica”. (ALBERTI: 192-193). Aquele que ri transforma a vida em comédia e, dessa forma, ele mesmo se distrai da vida.²⁶

A autora chama a atenção para o fato de que Bergson inverte seu esquema original ao discutir a questão do “absurdo”, levantada nas páginas finais do ensaio do filósofo. O absurdo cômico para Bergson não é qualquer absurdo, mas aquele que se compara aos sonhos.

O exemplo dado é o de Dom Quixote. Quando avistamos ao longe um objeto, no alto de uma colina, procuramos em nossa lembrança alguma coisa parecida com aquele objeto - o *bom senso* nos permite verificar que se trata de um moinho.

Dom Quixote leu que os cavaleiros se deparam com gigantes inimigos pelo caminho e, por isso, ele precisava encontrar um gigante. A idéia do gigante é uma lembrança privilegiada que se instalou em sua mente e fica, na espreita, esperando a ocasião para encarnar-se em algum objeto que, percebido pela visão, possa ser grande o suficiente para sua

26 Se o mecânico (o cômico) está na essência da realidade, como pode ser o riso uma correção? Para Alberti, a mudança fundamental presente na teoria kantiana não foi assimilada por Bergson e, por isso, o filósofo francês não consegue significar o riso.

materialização. O *bom senso* escapa ao personagem de Cervantes (BERGSON: 2007: 137).

Em nossos sonhos há um movimento semelhante. Durante o sono, podemos ouvir os sons do vento do lado de fora do quarto. Aqueles ruídos podem ser assimilados pelas imagens que construímos em nossa mente, criando uma situação totalmente absurda. Se, em sonho, estamos conversando com uma pessoa, esta pode inusitadamente começar a uivar, a emitir os zumbidos que na verdade provém do vento.

Bergson estabelece três níveis de identificação entre o cômico e o sonho: o relaxamento geral das regras de raciocínio, as obsessões cômicas e o absurdo. Entregamo-nos às demências e nos distraímos o tempo todo enquanto sonhamos. O cômico, portanto, deixa de ter utilidade e passa a se relacionar com algo situado fora do pensamento sério - o sonho. Deixa de ter função corretiva, conforme sustenta Bergson em toda a obra, e se aproxima do riso moderno.

Como o sonho, o cômico nos relaxa do trabalho sempre atento do *bom senso*. “Riso e cômico são, então, situados ao lado da preguiça, do jogo e da distração” (ALBERTI, 2002: 192). Aquele que ri também é um distraído. “A oposição central entre o vivo e o mecânico cede lugar à distração, que se torna a categoria-chave para apreender tanto o riso quanto o cômico” (*Idem*). Mas Bergson retoma o esquema anterior, argumentando que o relaxamento procurado pelo cômico só repousa um instante, já que a simpatia pelo objeto logo se dissipa.

O riso é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar a impressão penosa à pessoa que serve de alvo. A sociedade vingá-se por

meio dele das liberdades tomadas com ela. Ele não atingiria seu objetivo se não trouxesse a marca da simpatia e da bondade (BERGSON, 2007: 146).

Essas ambigüidades da obra de Bergson apontadas por Alberti têm procedência, uma vez que ela, tal como Bergson, tem o riso e o risível de uma forma geral como objeto de estudo. Mas o conjunto da obra, mesmo as ambigüidades presentes nela, não desacreditam sua teoria para o estudo da sátira liberal, por exemplo.

De fato, o cômico pode não ser um desvio e o riso nem sempre está relacionado à correção. Mas temos certeza de que os liberais paulistas sentiam enorme prazer em atribuir algum aspecto mecânico, certa rigidez, aos seus adversários.²⁷ Justificavam sua ação enfatizando a intenção corretiva, conforme o modelo clássico, como se vê em versos publicados no *Diabo Coxo* e no *Cabrião*.

O poema *Parabéns ao Diabo Coxo* satiriza vários costumes sociais e, provavelmente, muitas figuras conhecidas na capital da Província. Um sujeito, que não sabemos identificar, é descrito apenas a partir de dois defeitos: o de se apropriar dos charutos alheios e o de fazer-se passar por sábio, mesmo que diga somente besteiras. Por medo de ser alvo do *Diabo Coxo*, o sujeito optou por evitar seus maus hábitos:

Viu lá bem certo pedante
Com fumos de sabichão ,
De mil charutos filante,
Nas asneiras um Catão,
Perder ambas as manias,
E hoje estar quedo e chocho?
Temeu ver-se pintado!
Parabéns ao *Diabo Coxo*!

27 Não precisaríamos lembrar que os conservadores eram sempre referidos como cascudos, emperrados, homens em conserva.

A rigidez de caráter do personagem em questão teria sido corrigida pela atuação do jornal. Mas não é o mero ataque do poeta a razão do riso. Para realizar o seu efeito, a sátira precisa reunir outros elementos, como o absurdo e algum critério neutro, superior ao sentimento que o poeta nutre pela personalidade apresentada nos versos.

O critério neutro é a moralidade: um valor ou uma expectativa que julga o roubo e a vaidade, próprios daquela existência real. O jornal não realiza o ataque direto, mas manifestando simpatia pela remissão do filante-pedante.

O absurdo estaria no medo imposto pelo Diabo Coxo (o personagem fictício que dá voz ao jornal) à personalidade real descrita, ou mesmo na transmutação desta em um Catão (censor romano famoso pela austeridade de seus princípios, mas cujos princípios, neste caso, são as asneiras que diz) às avessas, atribuindo à realidade uma existência estética.

O *Diabo Coxo* comemorava o sucesso por ter dissipado a rigidez de caráter daquele sujeito. Atribuir a alguém uma suposta distração ou algum tipo de rigidez que contrarie um fluxo entendido como inevitável tem sido um procedimento desencadeador do riso satírico desde a Antigüidade até os nossos dias.

No caso da sátira liberal, devemos compreender o que seria entendido como este fluxo inevitável, os elementos vivos aos quais os satíricos e caricaturistas atribuíam algum tipo de expectativa e valor cuja fluidez recomendava-se que não fosse obstruída. A simples denúncia, como veremos, seria insuficiente para uma sátira bem sucedida. Além do elemento absurdo, que provoca o relaxamento, a sátira precisa conter um

fundo moral, que vincula o ataque a certa finalidade compreendida como boa. Nossa análise neste trabalho deve privilegiar não a sátira em si, sob a forma de poemas, mas a sátira presente no enunciado das caricaturas publicadas no *Diabo Coxo* e no *Cabrião*.

3.3 A SÁTIRA E A IRONIA

Já vimos que a arte poética, para Aristóteles, tem origem na imitação. É o objeto escolhido que distingue os dois tipos de poesia: a tragédia, que representava atos nobres; e a comédia, que representava atos ignóbeis. Podemos inferir daí o alto valor não só estético, mas também político, da arte poética. Tanto a tragédia quanto a comédia buscavam eleger e exaltar virtudes humanas, fosse por meio do elogio ou apontando os erros e tornando-os ridículos.

A teoria greco-romana do riso enfatiza o feio e o baixo, por isso, nessa tradição, o riso era instrumento de crítica política e moral. As *nuvens*, sátira de autoria de Aristófanes, por exemplo, ao imitar os vícios dos contemporâneos, tinha intenção nobre de criticar para melhorar o mundo. Percebemos assim, portanto, o quanto é antiga a associação entre literatura, sátira e política.

No século XIX, os poetas brasileiros eram bastante influenciados pelas obras poéticas ibéricas, como vemos nas epígrafes de Nicolau Tolentino, Xavier da Veiga e Bocage, que carregavam fortemente a tradição satírica clássica. A sátira, na visão dos escritores brasileiros, tinha por finalidade castigar os costumes sociais, torná-los ridículos. A

justificativa para tal procedimento era a correção, conforme a expressão latina *ridendo castigat mores*. Portanto, a concepção da sátira caminha muito próxima à teoria clássica do riso, como vemos na definição dada por Carlos de Miguel Mora ao “espírito satírico”.

No texto introdutório para uma coletânea de artigos sobre sátira, paródia e caricatura desde os gregos até os dias atuais, Mora afirma que o “espírito satírico” é o lado crítico da literatura, ou mesmo a intenção da literatura de intervir no mundo real. O cômico se mistura com o sério, criando um método estilístico conhecido desde a Antigüidade. Esse jogo, próprio da sátira, encontra em Cícero uma definição interessante: “nenhum tipo de piada há da qual não se extraíam matérias sérias e importantes” (*apud* MORA, 2003: 8).²⁸ Mora faz questão de salientar esse aspecto didático da sátira grega e latina:

O que caracteriza este tipo de humor satírico será, portanto, esse caráter didático que faz com que a literatura se extravase, saia dos seus limites para afectar a realidade extra-literária. Daí que o cômico se misture com o sério na terminologia grega (*spoudaiogeloion*). (...) Regra geral, [o humor satírico] trata de criticar uns costumes sociais, determinados indivíduos particulares, um tipo de governo... Mas pode tratar-se de inculcar certas idéias importantes na mente dos leitores, mediante o veículo do humor, que serve, por assim dizer, para ‘adoçar a medicina’. (MORA, 2003: 8)

Para Lucrécio, poeta didático romano divulgador do filósofo grego Epicuro, a doçura das Musas reveste o amargo do ensino assim como, para fazer com que a criança sorva a medicina (o remédio) sem rezinga, o médico a cobre com mel. Mora utiliza a mesma metáfora de Lucrécio, mas, no lugar das Musas, é o humor satírico que desempenha esse papel didático facilitador.

28 O texto original pode ser consultado no *De Oratore* (2-250), de Marco Túlio Cícero.

Marcelo Balaban recorre ao *Dicionário da Língua Portuguesa* de Antônio de Moraes Silva para estabelecer uma definição da sátira que possa servir de ponto de partida para a compreensão do termo no século XIX: “poema censório dos costumes, e defeitos, públicos ou de algum particular”. O historiador enfatiza que essa definição é iniciada com a palavra “poema”, que segundo o mesmo dicionário significa “obra poética, lírica, dramática, épica”.

Pertencia a sátira, portanto, às mais altas, e valorizadas, formas de literatura. Afinal, era trabalhada “em estilo harmônico, e métrico, diverso do prosaico”; este, por ser mais usual, era menos elaborado, resultando por essa razão em versos “defeituosos”. 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”. Temos, desse modo, que a sátira era entendida como um gênero literário elevado, que por essa razão exercia função social. (BALABAN, 2007: 1)

A sátira é a forma utilizada pelo *Diabo Coxo* e pelo *Cabrião* para mostrar os vícios da sociedade sob a justificativa de corrigi-los. O que a imprensa humorística compreendesse como desvio de conduta procurava tornar risível para transformá-los em algo moralmente condenável. Julgava assim os atos de personalidades públicas e particulares, procurando incutir-lhes determinados valores que compreendiam como desejáveis.

A sátira torna-se forte aliada dos jornais de duas formas: transmitir as opiniões do público para seus representantes eleitos (incluindo a censura aos erros praticados pelas autoridades políticas) e possibilitar o esclarecimento dos eleitores por parte das lideranças intelectuais. A primeira está relacionada à tarefa de vigiar e denunciar os vícios, cumprindo seu papel moralizador, enquanto a segunda, além de esclarecer,

vinha, ainda que não deliberadamente, cooptar o público em favor de suas idéias.

O conceito de ironia, no qual está contida a sátira, torna-se fundamental. No caso do jornal, o recurso à ironia era um forte instrumento para garantir o apoio dos leitores e a ampliação dos assinantes. Se por um lado a ironia, sob sua forma de sátira, servia para castigar e corrigir os erros da sociedade, constituía, por outro, uma linguagem com a qual o público se identificava. Ao abordar com humor as questões sérias da política e da sociedade, o jornal promovia a fruição e a recreação de seus leitores. Ao ver, nas páginas do periódico, personalidades públicas retratadas de maneira cômica (o que era reforçado pela caricatura, recurso que Agostini dominava como poucos naquele tempo), a tendência era aumentar a simpatia dos leitores pelo jornal.

A ironia é assim uma expressão popular. Para Maria Helena de Novais Paiva, a ironia é uma atitude eminentemente social:

é-o pelos temas que foca e pela sua repercussão; é-o sobretudo pela atitude de diálogo que é a sua: a ironia busca sempre o efeito da sua acção sobre o público, espera a reacção dos auditores, conta com a reacção dos leitores como o estímulo que necessita para existir. Daí que, servindo-se da palavra, conduza à sua função de intercomunicação humana por excelência, e encontre nela sua forma de expressão mais variada e subtil. (PAIVA, 1961: 7)

A ironia, segundo a autora, possui dois sentidos, um lato e outro estrito. Este consiste numa figura de retórica, um processo característico de expressão que visa atribuir um sentido oposto às palavras: o autor de uma frase é irônico quando diz o que não pensa - trata-se de descobrir a verdade pela via negativa.

Quanto ao sentido mais amplo de ironia, Paiva divide em alguns conceitos, como *humor*, *sarcasmo*, *espírito*, *facécia* e *sátira*. A verdade é que, segundo a autora “nenhuma destas palavras é sinônima de *ironia*, mas há nas esferas semânticas respectivas um setor comum, que corresponde ao que, no sentido mais lato, se entende vulgarmente por *ironia*”. Sátira, portanto, é “uma forma de ironia que consiste em encarnar determinado tipo e torná-lo ridículo” (*Idem*: 13), o que consiste dizer que a sátira se apropria de um objeto da existência real e o torna cômico (não compreendido fora do estético), mas deve inculcar certas regras de moralidade.

Para Northrop Frye, a sátira e a ironia são configurações míticas da experiência. Em sua teoria dos mitos, o crítico estabelece duas estruturas extremas de identidade metafórica: o mundo apocalíptico e o mundo demoníaco, sendo o primeiro atraindo o desejo humano e o segundo repelindo. Os mitos aparecem nesses dois mundos sob sua forma mais pura, “não deslocada”. Entre essas duas estruturas extremas, existe uma área por onde se realiza o movimento da narração em obras literárias, constituindo-se o *romanesco* na elaboração de imagens idealizadas (quando mais próximas do mundo apocalíptico) e o imitativo baixo na relação com as imagens comuns da experiência (quando mais próximas do mundo demoníaco). Nesse espaço, os mitos são deslocados para a experiência humana, variando de acordo com a ênfase no conteúdo e na representação ou na forma da narrativa.

A narrativa pode adotar movimentos dialéticos ou cíclicos e, com base nesses movimentos, Frye estabelece categorias narrativas mais amplas

do que os gêneros literários comuns: o cômico, o romanesco, o trágico e o irônico (ou satírico). “Temos assim quatro elementos narrativos (...), que chamarei *mýthoi* ou enredos genéricos” (FREY, 1987: 163). Dessa forma, o esquema proposto nos ajuda a entender a estrutura do enredo dos gêneros literários, constituída de imagens análogas aos arquétipos estabelecidos pelo cristianismo e, em menor medida, pela mitologia clássica, que fornecem todas as metáforas para a cultura ocidental. De acordo com o gênero, essas analogias podem variar em forma ou intensidade.

A sátira e a ironia seriam configurações míticas da experiência, tentativas de dar forma às ambigüidades e complexidades mutáveis da existência não idealizada. “Como estrutura, aborda-se melhor o mito irônico como uma paródia da estória romanesca: a aplicação de formas míticas romanescas a um conteúdo mais realístico, que as amolda em direções imprevistas” (*Idem*: 219).

A sátira não pode ser uma invectiva abrupta se não deixa de estar relacionada à ironia. Mas é preciso dar condições para que a atitude do autor se revele, pois a ironia pura faz a sátira desaparecer.²⁹ Ela requer pelo menos uma fantasia mínima e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude combativa para a experiência (*Idem*: 220). Comparativamente à teoria de Bergson, a sátira para Frye não é somente correção nem somente absurdo. Mas é um gênero literário muito

29 O texto em que Jonathan Swift oferece sua “modesta proposta” para acabar com a fome dos pobres irlandeses é exemplo de ironia pura. É impossível saber qual a atitude do escritor perante suas idéias e somos levados a entender o texto como uma proposta fantástica e imoral, quando na sátira precisa se apresentar uma idéia moral sem perder em fantasia, como propõe Northrop Frey.

próximo à experiência vivida, uma forma de compreender a realidade conforme preceitos estabelecidos pelo que está fora da própria realidade.

Frye descreve o modelo geral da comédia como um enredo que se desenvolve em torno da luta entre duas sociedades: geralmente um jovem aspira a uma jovem, mas seu desejo é contrariado por uma personagem obstrutora (o pai da jovem, por exemplo) que exerce algum tipo de dominação naquela sociedade. Uma reviravolta no enredo habilita o herói a realizar sua vontade e uma nova sociedade cristaliza-se em torno dele. A sátira é a ironia estruturalmente próxima do cômico: “a luta cômica de duas sociedades, uma moral e outra absurda, reflete-se em seu duplo foco de moralidade e fantasia” (*Idem*: 220).

Duas coisas, para Frye, são essenciais à sátira: uma é a graça ou humor baseado na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo, a outra se destina ao ataque.

O ataque sem humor, ou pura denúncia, forma um dos limites da sátira. É um limite muito nebuloso, porque a invectiva é uma das formas mais legíveis da arte literária, assim como o panegírico é uma das mais enfadonhas. É um pormenor verificado em literatura, o de que gostamos de ouvir as pessoas serem imprecadas e nos aborrecemos ao ouvi-las serem louvadas, e quase toda a denúncia, se bastante vigorosa, é seguida pelo leitor com uma espécie de prazer que logo raia num sorriso (*Idem*: 221).

É claro que, para que algo se torne objeto de ataque, escritor e audiência devem concordar quanto à sua indesejabilidade. E o ataque jamais pode ser pura expressão de ódio meramente pessoal ou mesmo social. Frye explica que as palavras utilizadas para exprimir ódio têm um alcance muito limitado. Quase todas que conhecemos derivam do mundo animal, mas chamar um homem de porco ou uma mulher de cadela

proporciona uma satisfação bastante restrita, incapaz de despertar uma boa gargalhada. “Para o ataque eficaz devemos atingir algum tipo de plano impessoal, e isso entrega o atacante, ainda que por simples implicação, a um critério moral. O satirista exige comumente uma alta regra moral” (*Idem*: 221).

Em nosso trabalho não são os versos satíricos nossa preocupação central, mas a sátira aplicada à caricatura. A seguir faremos um estudo de caso acerca de uma caricatura publicada no *Cabrião*. O processo judicial que se desenrolou em torno da imagem, nos oferece uma boa oportunidade para pensar a sua função no ideário liberal do século XIX.

3.4. O PROCESSO DO CABRIÃO

Corria o ano de 1866 e, na primeira semana de novembro, o *Cabrião* estava no sexto número. Publicara-se ali, desde setembro, não menos que cinco charges contra o *Diário de S. Paulo*, redigido por José Mendes de Almeida, chefe do partido Conservador. O eminente político já devia estar farto das provocações do semanário satírico e, obviamente, arrumaria um bom pretexto para sua desforra.

Era o que se pretendia quando o senhor Cândido Justiniano Silva, proprietário do *Diário*, denunciou Joaquim Roberto de Azevedo Marques, proprietário da Tipografia Imperial, e Henrique Schröder, proprietário da Tipografia Alemã, pela publicação de uma caricatura no *Cabrião*. A queixa foi apresentada ao delegado de polícia e responsabilizava os dois tipógrafos pelo crime de *ofender a moral pública* através de uma imagem denominada

Cemitério da Consolação no dia de finados (FIGURA 7), publicada no sexto número do semanário.



FIGURA 9
Ângelo Agostini. O cemitério da consolação no dia de finados.
Fonte: *Cabrião* 6, 4/11/1866

O denunciante incorria os denunciados no artigo 279 do Código Criminal, que trata do crime policial de “ofender a moral pública em papéis impressos, litografados ou gravados, ou em estampas e pinturas que se distribuïrem por mais de quinze pessoas, e bem assim a respeito destas que estejam expostas publicamente à venda” (CORDEIRO, 1861: 203). De acordo com Cândido Silva, os mortos e enterrados no cemitério público da Consolação haviam sido ridicularizados, sendo que “a religião e a moral pública não só têm imposto o respeito aos mortos, senão também têm considerado o cemitério e o túmulo como coisa sagrada” (AMARAL, 1966: 267), cabendo àquele ato a pena de crime.

O desenhista italiano Ângelo Agostini teria buscado inspiração para a caricatura na romaria do dia 2 de novembro. O *Cemitério da Consolação no dia de finados* representava homens de fraque e cartola, bebendo e fumando com os mortos do cemitério, todos plenamente alcoolizados após um rega-bofe, lembrando mais uma farra infernal do que uma cena do taciturno recinto da rua da Consolação. Um homem, aparentemente o mais embriagado, com trajes amarrotados e semblante de mágoas, empunha uma garrafa enquanto se apóia num esqueleto ambulante, com quem parece desabafar. Do lado esquerdo, um jovem e um cadáver brindam sentados próximos a uma sepultura. No canto direito, um cavalheiro de bengala passeia de braços dados a uma criatura fantasmagórica; ambos fumam garbosamente. Ao fundo, outra figura macilenta parece dançar ou beijar um indivíduo vivo e, ao centro, uma pequena caveirinha de criança transita em meio àquela bizarra patuscada. Este era o crime. Iria julgá-lo o conselheiro Francisco Maria de Sousa Furtado de Mendonça, delegado de polícia na capital da Província.

Sobre o desrespeito aos mortos, “Um assinante riscado” manifesta sua indignação nas páginas do *Diário de S. Paulo*, três dias após a publicação da caricatura. Afirmo o redator que em “todos os países do mundo, *ainda os mais bárbaros*, os mortos, a sua memória, o recinto mesmo em que estão enterrados os despojos daqueles que nos foram caros, são cercados de prestígio, de veneração” (*Diário de S. Paulo*, 7/11/1866, grifos nossos). O artigo atinge um tom de ameaça quando assevera que as punições mais pertinentes ao desrespeito aos mortos deveriam extravasar as penas previstas na legislação:

se um temerário em qualquer país civilizado do mundo (*na Itália por exemplo*)³⁰ lançasse o ridículo sobre aqueles que foram respeitados enquanto vivos, e que não podem defender-se depois de mortos, seria apedrejado na praça pública como um cão, cuspido na face por aqueles em cujas veias corresse o sangue dos que descansam no remanso da paz!. O ridículo, o sarcasmo atirado a um vivo, pode ser uma injúria, um crime, mas não é uma covardia revoltante, porque o ofendido tem por si toda a ação que se inscreve na esfera da lei, e até a que sai fora dessa esfera (*Idem.*).

O redator elabora uma argumentação em torno da oposição entre nações civilizadas européias e a *imoralidade* própria das sociedades primitivas. A atitude do *Cabrião* é rebaixada ao limite, não fazendo jus nem mesmo à barbárie. A ofensa feita aos mortos é, para o redator, “uma torpe profanação, é um ato sem exemplo, até entre as hordas selvagens da América” (*Idem*).

Caminhando para a conclusão do artigo, dirige-se aos “moços *brasileiros*”³¹ que estão à testa do *Cabrião* uma arguição retórica:

Não terão eles um parente, um amigo sequer dormindo o sono eterno no cemitério da Consolação? Como puderam consentir, sem que o rubor lhes subisse às faces, que se lançasse o ridículo sobre as cinzas de seus parentes, sobre os restos mortais de seus amigos? (*Idem*).

Mais do que esperar a resposta dos jornalistas, o redator busca a comoção pública, evidenciando que a imoralidade impediu o caricaturista de ponderar sobre a publicação daquela “triste lembrança” do dia de finados de 1866. Fazia coro àqueles que execravam o *Cabrião*: “desse número desviamos os olhos com indignação, e não mais voltaremos a vê-lo,

30 A referência ao país de origem do caricaturista responsável pela imagem denunciada sugere que a autoria da mesma era de conhecimento público, ainda que as matérias, imagens e opiniões emitidas no jornal não fossem identificadas.

31 A ironia do autor, ao destacar a palavra “brasileiros”, ganha um sentido pejorativo quando o redator, após reconhecer de forma implícita a nacionalidade italiana do desenhista, revela também que outros estrangeiros estavam envolvidos na produção do jornal humorístico, como os tipógrafos Henrique Schröder (alemão) e José Maria Lisboa (português).

porque o melhor meio de reprovar uma publicação indigna da imprensa civilizada, é não assiná-la, não lê-la” (*Idem*), recomendava o redator.

A caricatura, o processo e o artigo do *Diário* colocavam os termos em que o debate iria se desenrolar nas quatro semanas seguintes. Américo de Campos assumiu a responsabilidade pela publicação e inocentou os tipógrafos. Advogado, defendia-se em causa própria. Cândido Silva era representado pelo seu sócio no *Diário*, Mendes de Almeida. Depois de alguns dias de embate processual a fim de definir a quem competia a denúncia, por se tratar de crime policial, insistindo o suplicante que coubesse ao promotor público, o conselheiro Furtado convocou as partes e suas testemunhas para nova audiência.

A defesa argumentou que a denúncia não tinha base jurídica, pois que a mesma estabelecia dois elementos distintos como características da estampa aludida: 1) a circunstância de representar esqueletos em companhia de vivos e cometendo atos somente próprios de gente viva e não de mortos; 2) a circunstância de ser dada a cena no recinto de um cemitério, que é coisa religiosa.

Américo de Campos questiona onde estaria a imoralidade pública no primeiro elemento: “São a imagem de vida ou da morte, coisas indecentes, ou as duas imagens figuradas em um esqueleto vivo é uma imoralidade?” (*apud* AMARAL, 1966: 275). No caso do segundo elemento, alega que *a criminalidade (se ela existisse) deveria referir-se determinadamente à religião, devendo ser incorrida nos artigos do Código Criminal que tratam de crimes dessa natureza*. Por fim, sustenta:

Supusesse-se, no entanto, sem base o argumento. Que algo houvesse de verídico na acusação para ser incriminado em face do art. 279 do Código. Não caberia, mesmo assim “aplicação exata entre o artigo duzentos e setenta e nove e a estampa responsabilizada”, pois ela é apenas uma “*caricatura satírica, simboliza uma idéia determinada e positiva*”. (...) E a quem se dirige a sátira? Aos vivos, aos mortos, ao cemitério, ou a todos eles? Certamente e sensatamente aos primeiros. (Américo de Campos perante o delegado de polícia, *apud* AMARAL, 1966: 275, grifos nossos)

A caricatura não negava a moralidade, não conclamava os mortos a se levantarem e nem convidava os vivos a, com eles, usufruírem os prazeres mundanos. Além de justificar-se perante o delegado sobre a adequação das formas utilizadas aos efeitos pretendidos, esclarecendo que não houve abusos e que a intenção da caricatura era justamente *corrigir os costumes dos vivos*, Américo de Campos precisava também responder às acusações do *Diário* perante o público. Suas opiniões foram manifestas através de artigos no *Correio Paulistano*, dos quais destacamos dois. O primeiro veio imediatamente, no dia 8, para colocar a opinião pública a seu favor:

O Cabrião conhece a palmos o caminho difícil que tem a seguir através da população, que ele julga sensata, porém que está sujeita a ser iludida pelas insinuações de alguns espíritos inimigos de todas as luzes e de todos os cabriões deste mundo. Um artigo que foi publicado pelo *Diário* de 7 do corrente, chamando a odiosidade pública sobre uma caricatura do 6º número do *Cabrião*, está na classe das tais insinuações. (*Correio Paulistano*, 8/11/1866)

Explica que aquela caricatura não ofende “nem vivos nem mortos, pela simples razão de comportar uma *coisa impossível*”. Afirma que a sátira ali existente “é uma *idéia verdadeira*, e que está no espírito de todos” (grifos nossos); refere-se

não aos mortos que não devem levantar-se de suas sepulturas [coisa impossível], mas ao desrespeito que geralmente ostentam os que visitam o cemitério [idéia verdadeira], não como quem vai ali cumprir um ato religioso, mas como quem vai a um lugar de passeio e de pagode, de chapéu na cabeça, charutinho na boca, e a dizer sandices e blasfêmias,

como devem ter visto e ouvido, e como está representado na caricatura aludida. (*Idem*).

O redator explica o procedimento caricatural afirmando que ele exagera os vícios para torná-los bem salientes. “Nesse sentido é que deve ser compreendido o painel do cemitério da Consolação, pintado pelo Cabrião: é o sentido natural” e justifica que o seu fim era justamente “defender aquilo que o artiguista (*sic*) do *Diário* entende que foi menosprezado” (*Idem.*). A partir daí, o redator do *Correio* procede como o seu adversário do *Diário de S. Paulo*, utilizando o ataque como estratégia de defesa perante o seu público, abusando de artifícios retóricos para desmerecer seu interlocutor. O *Cabrião* põe em questão a honestidade e a inteligência de seu opositor e conclui o artigo com um agradecimento irônico:

Temos certeza de que o articulista [do *Diário*] não é quem se inculca, e que diz o que diz não porque assim pensa, mas porque deseja especular com a credulidade pública para guerrear o *Cabrião*, que tem aberto os olhos a muita gente, e que por tal motivo não agrada aos desmascarados. Se acreditássemos o contrário, isto é, se julgássemos que o articulista procedia com sinceridade, então ver-nos-íamos obrigados a pô-lo na classe dos pobres de espírito e dos sandeus, que não tem um pouco de inteligência para compreender uma *caricatura severa, justa e espirituosa, mas, em todo caso, inofensiva debaixo do ponto de vista em que foi encarada*. O *Cabrião* conhece os inimigos que tem, e sabe fazer deles o devido caso. Fez, entretanto, esta declaração para que o público sensato aprecie o espírito venenoso daqueles tais, e por aí avaliem o seu quilate. (...) Em último lugar o *Cabrião* agradece ao articulista um serviço importante: em consequência do seu artigo, que despertou sobremaneira a curiosidade pública, ontem esgotou-se o resto da tiragem existente do 6º número do *Cabrião*, que foi procurado por grande número de pessoas não assinantes, somente porque o articulista havia falado. (...) A irem assim as coisas, o *Cabrião* ver-se-á em breve na necessidade de mandar fazer sacos para guardar tanta honraria (*Idem.*).

O revide do *Cabrião* ao artigo do *Diário* não estava terminado. Américo de Campos precisava responder à acusação de que a atitude do caricaturista era tão detestável que a colocava aquém da relação

barbárie/civilização. Precisava desmistificar aquelas palavras que lançaram sobre ele a mácula da incivilidade e, portanto, da *imoralidade pública*. Para isso, inverteu a argumentação do redator do *Diário* ao publicar mais um artigo no qual informava os leitores que a dança dos mortos não era coisa nova: “passaremos em revista as mais afamadas danças dos mortos que as Belas-Artes têm registrado em seu catálogo” (*Correio Paulistano*, 14/11/1866). O redator elencava dezessete obras de arte que decoram igrejas, conventos e museus nas nações mais civilizadas da Europa: 1) Num cemitério de Dresde acha-se uma dança de mortos em baixo relevo de pedra de cantaria (1534); 2) A dança dos mortos de S. Madon e Rouen (1536); 3) Igreja de Chéreng (França, século XVI); 4) Museu das Artes em Aix-la-Chapelle (século XV); 5) Igreja de São Miguel, Cauntry (Inglaterra, século XV); 6) Igreja dos Dominicanos (Strassbourg); 7) Igreja Santa Maria e Lusbeck, na Capela do Batistério (1463); 8) Igreja de Chaise Dieu (França); 9) Trinta e sete quadros, do Jacob Wil; 10) Casa dos Órfãos, em Erfurt; 11) Igreja de Hexham (Inglaterra); 12) Convento de Subiaes, perto de Roma; 13) Igreja de Bar (França); 14) Basiléia, a mais importante e célebre de todas as “Danças dos Mortos”, pintada em 1440 no Cemitério dos Dominicanos e por encomenda dos padres do Concílio, que nessa época se havia reunido nessa cidade; 15) Basiléia conserva, além dessa, outra dança dos mortos, a mais antiga de que há notícia, pois que data de 1312; 16) Pintura a fresco sobre o muro do claustro dos Dominicanos, em Berna; 17) Famosa pintura do pintor Holbein, em 1530. “Desde 1312, que é a data mais antiga que se conhece das danças dos mortos, até o ano da graça de 1866, ninguém tinha tido a lembrança de processar alguém” (*Correio*

Paulistano, 14/11/1866). Procedendo assim, os responsáveis pela caricatura acreditavam ter desfeito o feitiço lançado pelo *Diário*.

Com raciocínio afinado à argumentação do advogado, e buscando isentar a caricatura das acusações que lhe eram imputadas, as testemunhas de defesa se apresentaram ao conselheiro Furtado. O litógrafo português José Maria Lisboa sabe que a estampa tem um fito único: “criticar os indivíduos que praticam atos desrespeitosos no cemitério da Consolação”. Ângelo Agostini, autor do desenho, entende que ele critica “os indivíduos comparecentes no Cemitério, os quais se portam com desrespeito ao lugar dos mortos”. Por fim, Antônio Manuel dos Reis, co-proprietário do jornal, alega que “a intenção da redação, e do responsável pela caricatura responsabilizada, foi a de satirizar a falta de respeito com que, de ordinário, muitas pessoas se apresentam no asilo dos mortos” (AMARAL, 1966: 276).

O promotor público considera que, na imagem, não parece ofendida a moral pública e que os bons costumes são respeitados: “do exame da mesma estampa, fácil e intuitivamente se colige que a intenção (...) era corrigir costumes, ridicularizando os atos inconvenientes daqueles que não respeitavam o cemitério público”. O parecer do promotor deixa claro não haver matéria para condenação do réu e permite escapar uma opinião sobre a caricatura: “Em todo o caso é certo que não há na estampa aludida ofensa evidente à moralidade pública, podendo quando muito considerar-se um *gracejo de mau gosto* que não dá, contudo, lugar à imposição de pena” (*Idem*: 276-277).

Por fim, a sentença do delegado de polícia é favorável ao réu, considerando, além do fato de que a caricatura não apresenta a fisionomia de nenhum indivíduo reconhecível e nem os mortos são identificáveis, que:

os esqueletos, impróprios no caso, só mesmo que muito grosseiramente sensibilizam o pensamento (...) se o executor do pensamento poética e artisticamente procedesse, mostrando entender a linguagem de que deveria servir-se, em que nada deve haver de excesso ou defeito, para que a imaginação se apresente revestida de suas verdadeiras formas exteriores (*sic*): - portanto, à vista do exposto e mesmo que dos autos consta, absolvo o réu da acusação *affi. (sic)* intentada (AMARAL, 1966: 277).

Mencionar o processo do *Cabrião*, evento curioso e transitório, pode justificar-se para os fins deste trabalho pelo fato de encontrarmos nele oportunidade - se não única, ao menos rara - de observar como a *função* da caricatura era percebida pelas personalidades públicas do Império naquele momento. Embora o *Diabo Coxo* (1864-1865) e o *Cabrião* (1866-1867) tenham sido os primeiros jornais humorísticos ilustrados de São Paulo, a caricatura já era um gênero conhecido e sua linguagem, dentro de certos limites, permitida e estimulada pelas autoridades políticas e pelo público leitor.

A opinião do promotor, nesse sentido, deixa claro que, embora considerada um gracejo de *mau gosto*, aquela caricatura não representa prejuízo à moralidade pública, sendo, ao contrário, um benefício no sentido de *corrigir os costumes*. O delegado vai mais longe, informando que alguns elementos utilizados não são apropriados à linguagem poética e artística que deveria conter a caricatura, mas que a acusação não procede por não haver nela quaisquer excessos.

3.5. A MORAL PÚBLICA BURGUESA NA CARICATURA

As revistas ilustradas traziam um elemento novo ao debate público, qual seja, o humor representado graficamente através da caricatura, gênero permitido e incentivado, mas que estava sujeito a uma série de normas impostas pela *função pública* que lhe fora atribuída por sua própria tradição.

Como vimos anteriormente no processo do *Cabrião*, a argumentação de Américo de Campos inseriu na contenda uma dúvida curiosa: se tratasse a caricatura de ofensa ao recinto sagrado do cemitério ou mesmo ao culto à vida eterna celebrado no dia de finados (conforme a tradição católica determina desde o século XI), por que o denunciante não incorrera o crime (se é que ele existia) nos artigos do Código Criminal que tratam das ofensas à Religião? Referia-se o advogado especificamente ao de nº. 277, que considera como crime “abusar ou zombar de qualquer culto estabelecido no Império, por meio de papéis impressos, litografados ou gravados, que distribuïrem por mais de quinze pessoas” (CORDEIRO, 1861: 202). Ainda que o jovem advogado não tenha persistido com esse questionamento, por não ver nele grande importância para a comprovação de sua inocência, pormenorizá-lo neste trabalho pode ser de grande relevância para a reflexão sobre o papel crítico do artista/jornalista na sociedade que analisamos - papel este reconhecido pelas autoridades do Império, mesmo que entendessem a caricatura como um *mau gosto*, questionando a adequação das fórmulas estéticas à intenção moralizante do autor, como atestam os pareceres do processo narrado acima.

Percebemos que o papel da caricatura no desenvolvimento de uma moral própria da esfera pública burguesa se desvela com maior facilidade quando observamos a luta encampada pelo artista/jornalista para romper com a influência que os clérigos exerciam sobre a população, o que também significa dizer que essa era uma luta contra mais um dos legados da colonização.

Assistimos ao embate entre duas fontes de aprimoramento dos costumes dos indivíduos e de conformação da “opinião pública” - a primeira que segue preceitos religiosos e que era reservada à Igreja Católica; a segunda que dava ênfase a preceitos morais e que deveria ser de incumbência das instituições laicas e liberais (como a Imprensa e as Artes) e também da Instrução Pública.

A opção dos denunciantes pelo discurso que privilegiava os preceitos morais (e não os preceitos religiosos) é mais um indício de que, naquele momento, a preocupação com o controle do espaço público e das relações privadas já estava bastante sedimentada no ambiente urbano, fazendo os interlocutores - mesmo os defensores de um catolicismo mais austero - recorrerem a outras linguagens disponíveis que não somente aquelas delimitadas pela religião católica, talvez por verem que elas teriam uma melhor receptividade naquela sociedade caracterizada pela urbanização, pela presença de profissões liberais e pela influência do bacharelismo.

A discussão a respeito da *moralidade pública*, associada ao liberalismo e à constituição de uma esfera pública burguesa, conforme a define Jürgen Habermas, nos serve de ponto de partida para avançar a

nossa análise para além das intrincadas disputas políticas internas na província de São Paulo.

Se o clero, na opinião dos liberais, não alcançara o distanciamento necessário da sociedade para avaliá-la do ponto de vista moral (uma vez que o próprio clero estava envolvido em relações civis e políticas imorais), caberia ao artista/jornalista assumir essa função, uma vez que este ocupava certa posição privilegiada que justificava os arroubos estéticos da caricatura (o absurdo), fugindo provisoriamente da realidade para retornar a ela sob a forma da moral.

3.6. A COISA IMPOSSÍVEL E A IDÉIA VERDADEIRA

Ao analisarmos as defesas empreendidas pelo *Cabrião* para se safar da denúncia contra o *Cemitério da Consolação em dia de finados*, vimos que certo articulista afirmava que aquela imagem não ofendia nem vivos nem mortos pelo fato de comportar uma *coisa impossível* e uma *idéia verdadeira* - argumentação, à primeira vista, contraditória.

A caricatura representa uma situação impossível, fantástica (mortos que saem de suas sepulturas), sem, contudo, faltar com a realidade, com a verdade de que os que freqüentam o cemitério o fazem de forma inadequada. A caricatura, para o *Cabrião*, apresenta o paradoxo entre o “real” e o “irreal”. Seu objeto é revestido de certa magia: mortos que se levantam de suas sepulturas e vão festejar com os vivos (uma *coisa impossível*); mas essa opção por não ser fiel à realidade representada pela litografia torna mais evidente o desrespeito que geralmente ostentam os

que visitam o cemitério (*idéia verdadeira* e que “está no espírito de todos”). Muitos indivíduos se acostumaram a freqüentar aquele recinto sem render-lhe o devido respeito, comportando-se de forma adversa aos atos de reverência praticados ali. É esse o costume que a caricatura quer extirpar.



FIGURA 10
Charles Philipon. Les poires. De *Le Charivari*, Paris, 1834.
Fonte: GOMBRICH, 2007: 291.

Em “O experimento da caricatura”, Ernst H. Gombrich analisa a invenção da caricatura a partir de sua teoria da percepção (*schemata/correção*). Ele afirma que todas as descobertas artísticas

são descobertas não de semelhanças, mas de equivalências que nos permitem ver a realidade em termos de uma imagem e uma imagem em termos de realidade. E essa equivalência não repousa tanto na semelhança dos elementos como na identidade de reações a certos parentescos. Reagimos a um borrão branco na silhueta negra de um jarro como se fosse um ponto de luz. Reagimos à pêra com suas linhas entrecruzadas como se fosse a cabeça do rei Luís Filipe (GOMBRICH, 2007: 292).

O historiador refere-se à caricatura (Figura 10) feita por Charles Philipon como *locus classicus* para a demonstração da descoberta do que ele chama de “semelhança na dessemelhança”. A *Poire* que Philipon

transformou a cabeça do Rei Burguês foi matéria de processo judicial na França.³² Para se defender, o desenhista publicou no *Le Charivari* um exercício do processo da caricatura em que, quadro a quadro, a cabeça do rei se transforma numa pêra.

O jornalista alegava inocência com base na equivalência. (...) Na verdade, sentimos que, a despeito da alteração de cada traço individual, o conjunto permanece notavelmente parecido. Aceitamos isso como uma maneira alternativa de ver o rosto do rei. Pois esse é o segredo de uma boa caricatura - oferecer uma interpretação visual de uma fisionomia que desde então não conseguimos esquecer e que a vítima sempre carregará consigo como um homem enfeitado. (GOMBRICH, 2007: 291-292)

A questão para Gombrich é de que a imagem pode trazer muito mais informações quando economizados os traços do que quando o modelo é imitado em todas as suas minúcias. Ao proceder daquela forma, o artista pode trazer mais verdade para a vida do que um retrato poderia conseguir.

Essas percepções revelam algo essencial para que se compreenda o surgimento da caricatura: a arte deixara de ser uma simples imitação da natureza. O objetivo do artista passa a ser o de penetrar na essência da realidade e o que importa agora é sua inspiração - o dom da visão que lhe permite perceber o princípio ativo que trabalha sob a superfície da aparência. (NERY, 2007: 38)³³

Se Gombrich está se referindo à *caricatura-retrato*, o mesmo também pode servir para aquilo que se entende por *charge*, imagem satírica que remete a situações, fatos ou idéias da vida comum (como é o

32 A palavra *poire* (pêra), em francês, significa tolo. O rei apresentado como pêra aparecia nos jornais satíricos de Philipon, expondo o soberano ao ridículo. Em função disso, Philipon foi preso, processado e condenado a pagar pesada multa.

33 As preocupações de Gombrich com o surgimento da caricatura podem ser divididas em dois momentos: o primeiro, na década de 1930, quando escreveu *Principles of caricature* em parceria com Ernst Kris; o segundo, na década de 1950, quando escreveu "O experimento da caricatura", décimo capítulo de *Arte e ilusão*. Embora não reitere sua tese sobre o surgimento da caricatura com a mesma certeza que fez nos seus primeiros estudos, Gombrich não parece refutá-la completamente em *Arte e ilusão*. Para o historiador, a caricatura nasceu quando a magia desapareceu, o que explica o seu aparecimento tardio na arte ocidental. A resposta estava no fato de que a humanidade, anteriormente submetida ao medo da magia, não podia considerar um jogo prazeroso a imposição de deformações fisionômicas à imagem de alguém. Também podemos entender que qualquer distorção da realidade era recebida com desconfiança.

caso do episódio do Cemitério da Consolação).³⁴ Isso significa dizer que, ao produzir uma caricatura, seu autor está exercendo uma simplificação das imagens observadas no emaranhado da vida social, exagerando um ou outro elemento para salientar os defeitos morais sem que o expectador se perca na complexidade das descrições da estampa.

Ao ver os elementos que compunham a caricatura do cemitério (esqueletos, homens de cartola, danças, bebidas e charutos) é bem provável que os contemporâneos reagissem à imagem não como representação de um ritual macabro, mas como o comportamento dos freqüentadores daquele recinto sagrado, mesmo que a imagem seja mais semelhante àquilo do que a isto. Para ter essa compreensão seria necessário ao leitor possuir certas informações e compartilhar com o caricaturista alguns conceitos acerca da realidade retratada na imagem. Imitar a cena como verdadeiramente se passou no cemitério não obteria o mesmo efeito, não provocaria a reação pertinente à sátira: o riso, que neste caso é entendido como um castigo dos vícios.

Américo de Campos era capaz de compreender que, como nas palavras de Gombrich, as equivalências nos permitem ver a realidade em termos de uma imagem e uma imagem em termos de realidade. Alegava a *equivalência* e não a *semelhança* para se defender das acusações feitas

34 A caricatura-retrato, ou *portrait-en-charge*, é a arte de reproduzir de forma distorcida o rosto de um indivíduo. Geralmente não adquire um fim moral, social ou político, tornando-se apenas um procedimento brincalhão e que tende muitas vezes a agradar ao próprio modelo. Outras vezes, como no caso de Philipon, tende a fazer suas vítimas. Em ambos os casos, o modelo é rebaixado, uma vez que sua face, sua fisionomia e suas expressões são sintetizadas, transformadas em meros traços deformados. Mas a caricatura também adquire um sentido amplo ao incluir a *charge*, técnica que parte do mesmo procedimento (o exagero) para ridicularizar determinados tipos que podem não ser somente pessoas, mas situações e costumes presentes na sociedade. Nesse sentido, a caricatura atinge o seu fim social e político com mais facilidade.

pelo proprietário do *Diário de S. Paulo*. A caricatura não se assemelhava ao dia de finados no Cemitério da Consolação, mas equivalia esteticamente a ele. A data era representada não como a realidade, mas como uma *coisa impossível* que, porém, *equivalia* a uma *idéia verdadeira*. Era uma forma de estetização da vida.

Nesse sentido, a caricatura cria uma história arquetípica, pois se torna um tipo análogo de realidade. Seguindo a definição de Ian Watt para o seu conceito de mito, podemos dizer que embora a narrativa da caricatura não seja real, o público lhe atribui uma existência verdadeira (1997: 233). Por essa razão, compreendemos a caricatura em seu aspecto mítico.

Ao analisar quatro personagens da literatura moderna (Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe), o crítico literário estabelece a distinção entre o mito tradicional e o que ele chama de mito moderno. Watt constata que seus quatro mitos não tratam literalmente de “origens ou transformações”, como os mitos antigos.

Para tornar isso evidente basta lembrar o fato de que [os quatro mitos modernos analisados por ele] nasceram como realizações individuais e não como produtos deste ou daquele grupo social. Não há neles nada que os ligue essencialmente à vida coletiva das comunidades: mesmo não sendo propriamente autobiográficos, os quatro são representações de experiências da vida individual - experiências vindas mais diretamente dos seus heróis e menos diretamente dos seus autores. Nesse sentido, podemos (...) interpretá-los como representações das “origens” e das “transformações” da atitude individualista (WATT, 1997: 235).

Todos eles foram transformados em modelos individuais, e como tal permanecem na nossa cultura individualista. Sabemos que, quando impingimos a alguém a característica de quixotesco, estamos querendo dizer que esta pessoa revela um comportamento ingenuamente

pretensioso, que pode beirar o ridículo. Da mesma forma, quando no fim do século XIX se chamava alguém de cabrião, tratava-se de pessoa brincalhona e importuna.³⁵

Já o *Diabo Coxo* vinha de uma tradição de histórias sobre o pacto diabólico de um jovem estudante. Entre elas destacamos *El Diablo Cojuelo*, de Luiz Velez de Guevara, e *Le Diable Boiteaux*, de Alain Rene Lesage, mas também podemos encontrar algumas relações com o *Fausto*, de Goethe, e o *Macário*, de Álvares de Azevedo. O primeiro jornal paulistano de caricaturas não se investiu da missão de perturbar a vida dos paulistas, como o seu sucessor, o *Cabrião*. Sua meta seria eliminar o pavor inicial dos paulistas em relação à vida moderna. O jovem estudante devia perder o medo do diabinho manco assim como a próspera cidade de São Paulo devia entregar-se ao progresso crescente.

3.7. O DESPERTAR MÍTICO DE UMA PROVÍNCIA

O riso dos leitores tinha uma justificativa útil: corrigir os erros da sociedade paulistana, torná-los ridículos para eliminá-los. Através das caricaturas e sátiras, podemos perceber o que os responsáveis pela publicação do *Diabo Coxo* e do *Cabrião* e seus possíveis leitores reconheciam como ridículo naquela sociedade, atribuindo valores e expectativas a esse reconhecimento. Seus adversários, as autoridades provinciais e o próprio povo eram tornados ridículos com fins políticos, mas

35 Délio Freire dos Santos afirma que a popularidade do periódico de Américo de Campos, Agostini e Manoel dos Reis “era tão grande (...) que deu origem à divulgação da palavra ‘cabrionar’ no sentido de caçar, brincar, e da expressão ‘Cabrião’, para as pessoas que importunavam sem cessar” (AGOSTINI, 2000: xxvi).

o mais importante talvez seja o fato de que muitos aspectos da realidade vivida por aquela sociedade estavam distantes dos ideais abstratos criados pela cultura séria, por isso provocavam o riso e geravam formas alternativas de conceber aquela mesma realidade.

O processo contra o *Cemitério da Consolação em dia de finados* terminou antes que se completasse a primeira quinzena de dezembro daquele mesmo ano. Não durou mais do que algumas semanas. Serviu, contudo, para gerar certo alvoroço na pequena capital da província de São Paulo, fato que os responsáveis pela publicação souberam explorar, publicando, no decorrer do processo, algumas pequenas caricaturas sobre o assunto.

Findo o processo, o *Cabrião* deu um baile aos mortos em comemoração a sua absolvição no 12º número do jornal, publicado em 16 de dezembro daquele ano. Na caricatura, mais do que simples comemoração, celebrava-se a assunção do artista à posição verdadeiramente crítica que este assumia na sociedade burguesa (FIGURA 11)³⁶.

36 A legenda diz: “Grande baile dado aos mortos pelo *Cabrião* em aplauso à feliz terminação do seu processo. (O *Cabrião* é um inimigo leal; perdoa as *amolações*, porque também amola. Só não perdoa os delatores).” Pipelet empunha, à esquerda, uma bandeira com os dizeres: “Viva o *Cabrião*! Vivam os mortos! Abaixo os delatores!!!”



FIGURA 11
Ângelo Agostini. (Caricatura sem título).
Fonte: *Cabrião* 12, 16 /12/1866.

O personagem Cabrião aparece ao centro, sentado num trono com um lápis litográfico na mão direita. Em todo o salão uma enorme festa: os mortos dançam, comem e bebem alegremente. A cena é absurda, porque traz mortos de volta à vida - dançando, comendo, bebendo e fazendo tudo o que os vivos podem fazer. Mas também possui um conteúdo moral: a redenção oferecida pelo jornal e a liberdade do povo como conquista da ação do artista/jornalista.

Podemos pensar esta imagem como toda a sociedade paulista - as transformações econômicas, sociais e culturais trazidas com a urbanização tiravam a pequena capital da província de sua sepultura secular (o “sono colonial”, ao qual se refere Ernani Bruno).

O responsável por essa exumação civilizatória era o intelectual (bacharel/artista/jornalista), que teria por função libertar o indivíduo, torná-lo dono de si próprio e de sua propriedade, castigando todos os costumes que atentassem contra esses princípios morais. Sobre o personagem Cabrião, ergue-se um emblema composto pela paleta de pintura, a pena, a palmatória, o lápis litográfico e o barrete frígio.³⁷ Na parte mais superior, o célebre provérbio: *rindo, castigam-se os costumes*.

Mais do que celebrar o resultado do processo, a caricatura exhibe o triunfo do artista/jornalista quando os princípios da *moralidade pública* suprimem o discurso clerical na sociedade burguesa em formação, que (como os esqueletos no salão) festeja sua libertação do jugo religioso.

O papel de formar a consciência dos cidadãos naquela sociedade deveria ser reservado ao artista/jornalista, que de sua posição privilegiada assistia a todos os movimentos que se articulam naquela complexa existência, sendo o único capaz de censurar os maus costumes, uma vez que seguia critérios superiores pela noção de moralidade pública.

4. Imprensa humorística: as imagens em movimento

³⁷ A insígnia apresenta seus componentes como armas, dando ênfase ao aspecto de ataque, de ação ofensiva na lide política: a pena é o símbolo da escrita, da prática jornalística; o lápis litográfico representa a arte, a arma do caricaturista; a palmatória, símbolo do castigo, da correção; e o barrete frígio, sobre todos os demais, simboliza a liberdade.

4.1. AGENTES DA IMPRENSA HUMORÍSTICA PAULISTA

Praticamente não existem referências no *Diabo Coxo* e no *Cabrião* sobre quem eram os responsáveis pelas publicações. Os jornais informavam a tipografia em que eram impressos, o local onde eram vendidos e o endereço onde eram recebidas as matérias, mas nada revelavam sobre a identidade de diretores, editores e redatores.³⁸

As caricaturas de Ângelo Agostini, contudo, aparecem geralmente assinadas com as suas iniciais (AA ou A). No caso dos textos (crônicas, artigos e poemas), quando assinados, era quase sempre por meio de pseudônimos. Por isso é relativamente difícil asseverar a autoria dos escritos veiculados naqueles jornais.

A bibliografia consultada³⁹ atesta que à frente do *Diabo* estavam o poeta Luís Gama, como redator, e o caricaturista Ângelo Agostini. Outro redator, segundo Antonio Luiz Cagnin,⁴⁰ era o dramaturgo Sizenando Barreto Nabuco de Araújo (1842-1892), irmão de Joaquim Nabuco. Américo de Campos, irmão de Bernardino de Campos (1841-1915), figurou como colaborador no jornal de Luís Gama e pouco depois lançou seu próprio

38 No cabeçalho do *Cabrião* lê-se: “Recebem-se artigos e desenhos em carta dirigida à redação do *Cabrião* - na loja do Snr. Custódio Fernandes da Silva, rua da Imperatriz, nº 19, onde assina-se e vende-se este jornal”. O *Diabo Coxo* informa o endereço da Tipografia Alemã, rua Direita 15, como ponto de venda das assinaturas e local de entrega dos artigos e desenhos.

39 Marcelo Balaban e Gilberto Maringoni (biógrafos de Agostini), Sud Menucci e Elciene Azevedo (biógrafos de Luís Gama) e Nelson Werneck Sodré (autor de *História da Imprensa no Brasil*), entre outros, valendo-se de correspondências, documentos policiais e artigos publicados em outros jornais, nos fornecem informações importantes acerca da atuação de vários indivíduos na imprensa humorística paulista.

40 Ver o capítulo introdutório da edição fac-similar do *Diabo Coxo* publicada pela Editora da USP, constante dos documentos pesquisados para esta monografia (GAMA *et alli*, 2005: 9-19).

jornal satírico, o *Cabrião*, com Antônio Manuel dos Reis e Ângelo Agostini. Muitos anos mais tarde, o caricaturista italiano escreveu sobre essa vivência num artigo em homenagem a Américo de Campos, falecido naquela semana.

Foi comigo que Américo de Campos estreou na imprensa em 1886 (há um erro; a data real é 1866), no jornal ilustrado *Cabrião*. Compreendemo-nos imediatamente. (...) Empreendemos um tipo de publicação então pouco conhecido e que não deixava de ser um tanto arriscado. Era nosso companheiro também o dr. Antonio Manuel 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 barrigadas de riso (Ângelo Agostini, *apud* OLIVEIRA, 2006: 75).⁴¹

Há poemas publicados no *Cabrião* que são atribuídos a Luís Gama, como é o caso de “Epístola familiar” (12, 16/12/1866) e “Fidalguias” (45, 18/08/1867), indícios de que o poeta abolicionista fosse um dos principais colaboradores do jornal.⁴² No *Cabrião*, encontramos poemas assinados por Fagundes Varella (27, 7/04/1867), Junqueira Freire (30, 28/04/1867) e Júlio Amando de Castro (31, 5/05/1867).

De todos esses nomes, destacarei aqueles três que parecem ser os principais agentes dos dois empreendimentos jornalísticos analisados: Luís Gama, Américo de Campos e Ângelo Agostini. Com trajetórias bastante

41 O artigo original foi publicado em *Don Quixote* (27/01/1900). Nesta passagem, Agostini descreve o *Cabrião* como um tipo de publicação pouco conhecido e arriscado. Dessa forma, o caricaturista sugere que o risco podia estar relacionado com a falta de conhecimento por parte do público paulista. Dez anos depois, na Corte, Agostini não teria o mesmo problema; o público talvez já estivesse acostumado com a linguagem da caricatura.

42 Ver capítulo introdutório da edição das *Primeiras trovas burlescas* preparada por Lígia Fonseca Fernandes, constante na bibliografia deste trabalho (GAMA, 2000: 5-65)

diferentes e invulgares, foram os três jornalistas incansáveis. Gama foi o grande publicista da causa abolicionista na imprensa paulista. Américo e Agostini tiveram suas vidas dedicadas ao periodismo.⁴³ Suas experiências valeriam a pena ser contadas em qualquer circunstância, mas para os propósitos deste trabalho, reproduziremos muito rapidamente alguns dados biográficos dos três atores.

Américo Brasília de Campos nasceu em Bragança Paulista, em 12 de agosto de 1835, mas aos dez anos, na companhia dos pais, transferiu-se para Campinas.⁴⁴ Em 1856, matriculou-se na Faculdade de Direito, na capital da Província:

Américo de Campos foi um dos mais obscuros alunos dessa geração. Paupérrimo; medianamente freqüentador dos textos jurídicos; vocação artística cujos delineamentos não disfarçavam as impressões recebidas na intimidade de Carlos Gomes; um pouco músico, um pouco estudante de geometria, um pouco floricultor; alternando suas leituras desde os romances de Dumas e de Hugo até os compêndios de astronomia; observador, mas com essa observação modesta, rara, útil, silenciosa, pertinaz, que concatena as convicções e as aguça nos torneios do raciocínio: não teve, não tinha ele proporções para, no meio acadêmico da época, adquirir e afirmar um posto brilhante na vanguarda. Não se salientaria; quase despercebida, sua individualidade saiu do antigo Convento de São Francisco como lá penetrara: poucos a haviam notado (FRANCISCO III, 1921: 11).⁴⁵

43 Cada um ao seu modo: Américo na imprensa diária e Agostini na humorística.

44 Quase nada se pode encontrar sobre a família de Américo de Campos (sabemos que era irmão de Bernardino José de Campos Júnior, um dos fundadores do Partido Republicano Paulista e que seria deputado provincial em 1888, deputado constituinte em 1891-1892, senador da República, ministro da Fazenda em 1896-1898 e duas vezes presidente do Estado de São Paulo), mas uma passagem do texto de Carlos Penteado Rezende informa que era filho legítimo do juiz de direito Dr. Bernardino José de Campos (o que contraria a interpretação de que Américo fosse “paupérrimo”), e de D. Filisbina Gonçalves. Em Campinas conheceu Carlos Gomes, amigo com quem estudou música, uma das grandes paixões que Américo cultivou durante a vida. Isso explica o destaque dispensado aos concertos e às óperas nos jornais em que atuou.

45 Este testemunho dado por Martim Francisco Ribeiro de Andrada Filho (1853-1927), ou Martim Francisco III, foi publicado no epicédio da loja maçônica América, na data da morte de Américo de Campos. Este Martim Francisco foi iniciado na maçonaria por Américo, que, em alguns momentos de tensão política, apoiou seu pai, outro Martim Francisco (1825-1886), irmão de José Bonifácio, o moço. A loja América foi fundada em

“Distraía-se dos estudos tocando”, afirma Carlos Penteado Rezende. “Como todo moço absorvido por uma paixão, entregava-se ao que se poderia chamar de proselitismo, ensinando piano e rabeca a uma porção de discípulos” (REZENDE, 1950: 92).⁴⁶ No mesmo ano em que obteve o diploma, foi nomeado promotor público na comarca de Itu, de onde regressou em 1865 para abrir seu escritório de advocacia na capital.⁴⁷

Ingressou na redação do *Correio Paulistano*, possivelmente em 1866, mesmo ano em que fundou o *Cabrião*. Daí em diante teria sua vida dedicada ao jornalismo, associando-se ao abolicionismo e ao republicanismo.⁴⁸ Na última década do século XIX, foi nomeado cônsul em Nápoles, único cargo público que exercera durante a República (*Idem*: 96). Américo faleceu em Nápoles, no dia 28 de janeiro de 1900.

novembro de 1868, como associação secreta e filantrópica, “com roupagem maçônica”, de acordo com Carlos Penteado Rezende, mas tendo entre seus compromissos promover a manumissão de escravos. Em janeiro de 1870, o *Correio Paulistano* anunciava que, no período de um ano, a Loja América - da qual Américo de Campos e Luís Gama estavam entre os fundadores - “havia concorrido para a libertação e manutenção de liberdade, por ação judicial ou por auxílio de despesas, de mais de 42 escravos” (AZEVEDO, 1999: 95). Martim Francisco III e Carlos Penteado Rezende descrevem Américo de Campos como um tipo curioso no universo acadêmico. Pelas descrições, Américo parecia ser pintado na Academia como um tipo boêmio e “vadio”, por preferir quaisquer outros estudos (literatura, história, astronomia e, especialmente, música) ao de direito. As variadas leituras de Américo de Campos, segundo Rezende, deram-lhe vasta cultura, mas arrancaram-lhe a fé religiosa em que fora criado. “Tornou-se no decorrer dos anos cético, racionalista e republicano, não perdendo ocasião de afirmar em público suas idéias” (REZENDE, 1950: 90). A imprensa parecia ser o seu destino.

46 Rezende afirma que a atividade de professor de música foi o seu sustento até a obtenção do diploma de bacharel, em 1860.

47 De volta a São Paulo, cultivou a amizade de homens como Luís Gama, Ferreira de Menezes, Martim Cabral, Xavier da Silveira, Bernardino Pamplona, “astros intelectuais que cintilaram de radicalismo e de aspirações federativas nas conferências, na imprensa, nos centros maçônicos, no panfleto e nas festividades inauguradoras de melhoramentos materiais” (FRANCISCO III, 1921: 14).

48 Em 1874, Américo abandona a redação do *Correio Paulistano* para se unir a Rangel Pestana e, no ano seguinte, fundar *A Província de S. Paulo*, jornal que, com o advento da República, seria rebatizado como *O Estado de S. Paulo*. Também é fundador do *Diário Popular*, em 1884, onde atuou ao lado de Martim Francisco e José Maria Lisboa.

Luís Gonzaga Pinto da Gama nasceu em Salvador (BA), no dia 21 de junho de 1830.⁴⁹ Filho de um fidalgo português e de uma africana liberta, aos seis anos de idade Luís Gama foi vendido pelo seu próprio pai como escravo, sendo transportado de navio até o Rio de Janeiro, onde foi comprado por um alferes paulista e levado para São Paulo para ser negociado na capital da província.

Sua procedência baiana repelia possíveis compradores, pois as revoltas escravas em Salvador deixaram os proprietários temerosos quanto à insubordinação dos negros oriundos daquela província.⁵⁰ Aprendeu alguns afazeres domésticos na casa do alferes. Este, durante algum tempo, teria recebido como hóspede um sobrinho, estudante, que ensinou Luís Gama a ler e fazer contas.

Conscientizando-se da ilegalidade de sua condição, Gama escapou do cativo e se inscreveu nas milícias. Também trabalhava como copista e, de soldado, passou a amanuense na secretaria de polícia em 1856, sob proteção do conselheiro Furtado de Mendonça. Em 1859, publicou seu único livro, as *Primeiras trovas burlescas* (reunindo versos satíricos sobre a sociedade paulista), sob pseudônimo de “Getulino”. Atuava nesta época como rábula, defendendo negros escravizados ilegalmente.

Na década de 1860, pertencia ao partido Liberal, participava da maçonaria e iniciava-se na imprensa. Fez-se conhecer por meio de seus

49 Sua trajetória talvez seja a que mais desperta curiosidade e já foi registrada de forma substancial em vários textos e biografias importantes, dos quais podemos destacar: *O precursor do abolicionismo no Brasil*, de Sud Menucci, e *Orfeu de Carapinha: a trajetória de Luiz Gama na Imperial Cidade de São Paulo*, de Elciene Azevedo.

50 Supõe-se que sua mãe, Luisa Mahim, havia fugido para o Rio de Janeiro depois da Sabinada. Em 1848

versos. Realizava conferências entre os brancos, tanto na Loja América como no Clube Radical. Foi demitido do serviço público em 1868 em decorrência de uma controvérsia com um juiz municipal quando defendia um ex-escravo. A partir daí viveu precariamente da sua atuação como rábula e da caridade de seus amigos, colaborou em vários jornais republicanos, mas não viveu para ver o fim da escravidão no Brasil, muito menos o advento da República. Morreu em 1882.

O material que fundamenta todos os escritos sobre a trajetória de Luís Gama repousa em sua autobiografia escrita em 1880 e endereçada ao jornalista Lúcio de Mendonça. O texto foi produzido sabendo que se destinava à publicidade, o que deve ter influenciado a narrativa, que deixa pontos bastante obscuros. Contudo, aqueles autores que se debruçaram sobre ela e sobre os documentos produzidos em torno da vida do poeta, pouco ou nada conseguiram refutá-la, reduzindo timidamente a opacidade de alguns dados apontados, como é o caso da identidade do pai de Luís Gama.

Contudo, interessa-nos saber que, contando cinquenta anos de idade, Luís viu-se motivado (pelo amigo Lúcio) a registrar sua própria trajetória, as memórias de um negro cujos atos são recorrentemente exaltados pelos seus biógrafos póstumos. Sua atuação em meios brancos e nos núcleos da elite paulistana é associada a todo tipo de superlativos, um homem que teria triunfado sobre o próprio destino, como afirma J. Romão da Silva (s/d: 15), juízo que o próprio biografado consignou para a posteridade através de sua autobiografia.

Ângelo Agostini nasceu em Vercelli, cidade do Piemonte (norte da Itália), no dia 8 de abril de 1842 ou 1843. Sua trajetória até chegar ao Brasil (1854) é obscura, mas alguns autores nos oferecem algumas informações importantes, como as de Antônio Luiz Cagnin:

Sua mãe, Raquel Agostini, era cantora lírica de renome internacional. Após a morte do pai, Antônio Agostini, o pequeno Ângelo, aos 9 anos, foi levado por uma das tias a Paris, para ficar como pensionista num colégio e, como se conta, sob os cuidados da avó. A mãe, tendo que se ausentar com frequência em turnês operísticas, não podia dar ao filho a devida atenção. Ângelo fez seus estudos na capital francesa e também lá deve ter frequentado academias de arte, até sua vinda para o Brasil, aos 17 anos, em companhia do padrasto, o português Antônio Pedro Marques de Almeida (GAMA, 2005: 16).⁵¹

Em 1854, sua mãe e seu padrasto já viviam no Rio de Janeiro, onde Raquel assinou um contrato com a Companhia Lírica Italiana. Ângelo teria se empregado como capataz nas obras da ferrovia Mauá (BALABAN, 2007: 62), antes de transferir-se para São Paulo, em 1862, onde atuou como retratista.⁵² Em 1864 estreou no jornalismo com o *Diabo Coxo* e, dois anos depois, lançou o *Cabrião*.

Mas, em setembro de 1867, livrando-se, ao que parece, das ameaças de vítimas das suas geniais mas irreverentes caricaturas, Agostini denunciava no n. 50, penúltima edição do *Cabrião*, as devassas que lhe teriam destruído a redação do jornal. Logo em seguida, deve ter deixado apressadamente a cidade, como se deduz por não ter feito o número seguinte do *Cabrião*, que, de fato, não trouxe mais seus desenhos nem sua costumeira assinatura (A ou AA). Agostini não mais voltou a São Paulo (CAGNIN, A. L., Foi o Diabo! in: GAMA, 2005: 17).

51 Podemos supor que, durante o período em que esteve na França, Agostini tenha conhecido o auge da imprensa ilustrada na Europa, cuja inspiração marca seu trabalho em muitos sentidos.

52 Desde 1860 sua mãe e seu padrasto já estavam residindo na capital paulista.

De volta ao Rio de Janeiro, no mesmo ano já estava colaborando no *Arlequim* e, em 1868, fundou a *Vida Fluminense* com ajuda do padrasto. Em 1876, Ângelo Agostini criou a *Revista Ilustrada*, periódico humorístico de maior tiragem na época, publicado por quase duas décadas.⁵³ O jornal teve grande importância nas campanhas abolicionista e republicana. Na década de 1880, Agostini fez publicar em sua *Revista* desenhos que denunciavam os horrores do cotidiano escravocrata.⁵⁴

Agostini deixou a redação em 1888, aparentemente às pressas, pela forma abrupta com que deixou de publicar. Embarcou no dia 11 de outubro para a França, de onde retornou somente no ano seguinte.⁵⁵ Desiludido com a República, fundou o jornal *Don Quixote* e terminou sua carreira fazendo colaborações para outros periódicos. Faleceu em 1910.

Luís Gama e Américo contavam com pouco mais de trinta anos quando exerceram suas atividades na imprensa humorística paulista; Agostini, vinte e poucos. Os dois primeiros (brasileiros, radicados na capital da província de São Paulo, pouco aplicados ao catolicismo) publicavam jornais, advogavam e praticavam artes,⁵⁶ vivendo a concretude das bandeiras que defendiam: o liberalismo. O terceiro, “carcamano” criado

53 Segundo Nelson Werneck Sodré, a *Revista Ilustrada* atingiu a inédita marca de 4.000 exemplares, o que fazia dela o periódico ilustrado de maior tiragem na América do Sul.

54 “As imagens retratam, com crueza poucas vezes vista, o cotidiano de torturas, mutilações e assassinatos cometidos contra os escravos”, imagens que serviram para sensibilizar a opinião do público da Corte e foram de grande relevância para a campanha abolicionista, um movimento essencialmente urbano (OLIVEIRA, 2005: 134).

55 As circunstâncias da partida são um tanto obscuras, mas remontam a um escândalo familiar e social. Casado com Maria José Palha, aos 45 anos, o jornalista teria deixado o Brasil com sua aluna de pintura, Abigail de Andrade, grávida, com quem se casara.

56 Gama era poeta e Américo, músico.

numa Paris pós-revolucionária, retratista, filho de uma artista e enteado de um comerciante, não seria diferente. Eram “marginais” e buscavam inserção ativa na vida pública da Província.⁵⁷ A imprensa humorística lhes deu condições de experimentar certa publicidade, objetivo que não prescindia da superação do provincianismo da capital paulista e requeria o progresso material da região.

4.2. IMAGENS EM MOVIMENTO

A produção de imagens ganhou importante impulso no século XIX com o aprimoramento das técnicas de impressão, tornando um elemento cotidiano na vida das pessoas, seja para propaganda ou para transmissão de informações. Invadiu a esfera pública brasileira e, no caso da caricatura, serviu de instrumento para a crítica política, permitindo a expressão pública de atores como os apresentados neste capítulo.

A caricatura foi inventada na Itália pelos irmãos Carracci,⁵⁸ que publicaram no século XVI seus *ritratti carichi* como um divertimento de ateliê que mantinha seus laços com a ciência fisionômica,⁵⁹ mas não se

57 Marginais não somente em relação às estruturas de poder, mas também em relação à sociedade imperial: o primeiro era negro, o segundo não-católico e o terceiro estrangeiro. Não estavam, contudo, excluídos, já que buscavam sua inserção pela proteção de homens ligados à elite local, pela atuação em associações secretas e pela atuação no jornalismo, onde podiam expor seus dotes artísticos e emitir suas opiniões políticas.

58 Agostino Carracci (1557-1602) e Annibale Carracci (1560-1609).

59 A *fisiognomia* é uma pseudociência que associava traços do rosto a características e disposições morais. Vários autores no Renascimento se dedicaram a estudos deste tipo, entre eles Giovan Battista Della Porta, que em 1586 comparou a face de muitos animais com rostos humanos, deixando imagens de homem-ovelha, homem-leão, homem-asno, “partindo da convicção filosófica de que a potência divina manifestava sua sabedoria reguladora também nos traços físicos, estabelecendo analogias entre mundo humano e mundo animal” (Eco, 2007: 257).

confrontava com ela. Era uma técnica pictórica engenhosa que circulava entre artistas e eruditos. “Enquanto moveram-se de forma restrita, os *ritratti carichi* foram recebidos mais como um sinal de prestígio para o caricaturado, do que um ataque moral à sua individualidade” (NERY, 2007: 83).

A técnica difundiu-se pela Europa nos séculos XVII e XVIII. Submetida à crítica, teve seu emprego vetado em primeiro momento para, em seguida, ser admitida como recurso ficcional, plástico e literário, ainda com restrições, até alcançar liberdade e valorização como categoria moral e artística válida (*Idem*: 12).

William Hogarth (1697-1764), por exemplo, procurou definir sua arte em contraposição à caricatura, mas é difícil compreender a obra de Hogarth fora do processo de constituição da estética caricatural, que sofre aqui forte inflexão, podendo ser entendida como alternativa representacional à função moral da arte, sob um novo influxo, marcado pela definição do gosto e da influência decisiva da *opinião pública*. Percebe-se assim um distanciamento em relação à arte cívica e edificante, cuja expressão máxima era a pintura histórica. Esta arte tinha um público (*connoisseurs*) diferente do que apreciava a obra de Hogarth, que formava sua opinião através das leituras de jornais, do teatro e dos debates nos cafés e novos espaços de sociabilidades.⁶⁰

60 Os trabalhos mais conhecidos de Hogarth são as *moral scenes*, imagens realísticas que buscavam representar tipos humanos em situações cômicas a fim de expressar a verdadeira essência dos personagens (para ele, a caricatura fugia da realidade por dar um aspecto monstruoso às figuras retratadas). “Suas séries traziam uma experiência inédita ao observador, que era convidado a realizar uma interpretação de cada cena a partir de sua observação individual e de sua experiência coletiva no cotidiano social” (NERY, *op.cit*: 63).

A caricatura, como expressão artística, transformava-se em um bem cultural que, incorporado ao sistema de trocas da sociedade capitalista em expansão, era um dos objetos da crítica de uma burguesia ascendente.

Jürgen Habermas nos informa que a intelectualidade burguesa, cultivada na intimidade do lar, se transformou em produto, estabelecendo-se um mercado de bens culturais. Em torno desse produto se desenvolvia uma crítica, que tinha lugar em clubes, cafés e *salons* - espaços de publicidade da subjetividade cultivada no lar, ainda sob influência do tipo “representatividade pública”. O indivíduo e sua sensibilidade eram submetidos à crítica dentro da “esfera pública literária” (HABERMAS, 1984: 44-45).

Laura Nery chama atenção para o fato de que a caricatura entra no debate francês cercada pelos limites apontados pela crítica inglesa. A técnica, segundo Denis Diderot (1713-1784), na *Encyclopedie*, seria uma libertinagem da imaginação que não deve exceder ao campo do humor para não comprometer a verdade e a utilidade da obra de arte. Mas o verbete do filósofo e “árbitro” francês é complementado com outra entrada: *charge*, que realça a função de trazer à luz a verdadeira natureza do modelo, desde que fique clara a intenção caricatural do artista. O veto integral é substituído por uma autorização parcial (NERY, *op.cit*: 22).

A circulação dessas imagens, no século XIX adquire um grande potencial político. A caricatura extrapola os limites do humor gráfico. Em *Da essência do riso*, Charles Baudelaire (1821-1867) cria duas categorias: o *cômico absoluto* estaria relacionado às representações artísticas nas quais o

fabuloso e o surpreendente é predominante; o *cômico significativo* estaria relacionado às representações que enfatizam o histórico e o anedótico.

Podemos pensar que, dessa forma, Baudelaire equacionou a existência das duas teorias do riso, a clássica e a moderna.⁶¹ Toda obra cômica contém uma mistura entre o *significativo* e o *absoluto* e, na caricatura política, é comum que o *cômico significativo* esteja em algum nível acima.

Para Habermas, com a expansão do comércio, a partir do século XVI, as trocas de mercadorias precisavam de garantias políticas e militares.⁶² As atividades que antes eram restritas à esfera privada passam a ser de interesse público.

A atividade econômica privatizada precisa orientar-se por um intercâmbio mercantil mais amplo, induzido e controlado publicamente, as condições econômicas, sob as quais elas ocorrem agora, estão fora dos limites da própria casa; são pela primeira vez de interesse geral. (*Idem*: 33)

A imprensa se constituía como instrumento do governo para facilitar o comércio, tornando-se útil aos interesses administrativos. Assim é que “o alvo do poder público tornou-se autenticamente um público” (*Idem*: 35).⁶³ A burguesia construiu nas cidades e no comércio um mundo

61 Não vamos nos ater à teoria baudelairiana do riso, mas vale a pena registrar duas referências: o texto do próprio Baudelaire e o quinto capítulo da tese de Laura Nery: “Baudelaire e a caricatura”.

62 Segundo Habermas, foi com o processo de “nacionalização da economia cidadina” que se constituiu a “nação” - o Estado moderno com suas instituições burocráticas e uma crescente necessidade de dinheiro. “O Estado moderno é essencialmente um Estado de impostos. (...) A separação daí resultante entre bens da Casa Real e os bens do Estado é modelar para a objetivação das relações pessoais de dominação” (*op.cit*: 31).

63 Essa novidade é compreendida em contraposição ao tipo “representatividade pública”, que entra em desagregação com a ampliação do sistema de trocas (de mercadoria e de informações) pré-capitalista. O ato de “representar”, neste caso, tem um sentido específico: não significa que o príncipe faça *pelo* povo, conforme a concepção moderna, mas *perante* o povo. Nesse sentido, o “setor social” não encontra assento, pois essa representatividade se constitui numa marca de *status*. Na Idade Média e na consolidação do Estado Absolutista, prevalecia uma publicidade ligada ao tipo “representatividade

próprio sob o *imperium* do Estado, mas não sob o *dominium* do soberano. A esfera do que é do Estado foi se definindo em contraposição ao que é privado, excluído do poder. A “representatividade pública” foi paulatinamente desaparecendo. A sociedade civil constitui-se em oposição ao aparelho burocrático e, na medida em que essa divisão se acentua, verificamos um setor privado (espaço da troca de mercadorias e de trabalho social efetuado pela sociedade civil) em oposição à esfera do poder público (aparato administrativo e a corte).

A imprensa, que atendia às necessidades de troca de informações ligadas ao comércio, passou a servir para conferir publicidade à crítica cultural (nos séculos XVII e XVIII), desenvolvendo uma crítica literária que se institucionalizava e se consolidava de tal forma que a sociedade civil passou a fazer uso político dela e influenciar o setor público, detentor do poder de decisão.

Já que, por um lado, um setor privado delimita nitidamente a sociedade em relação ao poder público, mas por outro, eleva a reprodução da vida acima dos limites do poder doméstico privado, fazendo dela algo de interesse público, a referida zona de contato administrativo contínuo torna-se uma zona “crítica” também no sentido de que exige a crítica de um público pensante. O público pode aceitar esta exigência tanto mais porque precisa apenas trocar a função do instrumento com cuja ajuda a administração já tinha tornado a sociedade uma coisa pública no sentido estrito: a imprensa (*Idem*: 38-39).

Este espaço para uma crítica política institucionalizada por parte da sociedade civil com a função de pressionar o Estado é o que Habermas chama de “esfera pública burguesa”, categoria da sociedade liberal que procura intervir nas decisões sobre as políticas públicas. Essa “esfera pública burguesa” é definida como a esfera das pessoas privadas reunidas

pública”, em que o monarca passa a representar a soberania publicamente. Esse tipo chega ao seu apogeu com a formação das cortes barrocas (HABERMAS, 1984: 19-22).

num público. Elas “reivindicam esta esfera pública regulamentada pela autoridade, mas diretamente contra a própria autoridade”, com o objetivo de discutir com ela as decisões que poderiam influenciar as trocas da esfera privada publicamente relevante, “as leis do intercâmbio de mercadorias e do trabalho social” (*Idem*: 42).

Para Habermas, a esfera pública é gestada na pequena família e na sociedade civil como setor de trocas. A primeira é onde se cultiva a subjetividade burguesa e a segunda é onde se realiza a subsistência - a casa e o negócio. A necessidade de publicidade dessa subjetividade é o que deu origem ao social.

Com o surgimento de uma esfera do social, cuja regulamentação a *opinião pública* disputa com o poder público, o tema da esfera pública moderna, em comparação à antiga, deslocou-se das tarefas propriamente políticas de uma comunidade de cidadãos agindo em conjunto (na *polis*) para as tarefas mais propriamente civis de uma sociedade que debate publicamente, a fim de garantir a troca de mercadorias.

Essa *opinião pública* encontrou meios de se difundir pela imprensa, que teve importante papel na esfera pública a partir das últimas décadas do século XVIII. Jeremy D. Popkin analisa a participação dos jornais franceses nesse período: “Junto com as assembleias legislativas (...) e com os clubes (...), a imprensa revolucionária foi uma das principais instituições que ajudaram a estruturar o novo mundo da cultura política francesa”. O historiador nos informa sobre os sonhos revolucionários de condução do debate público numa escala nacional através dos jornais, que teriam uma dupla função: *transmitir as opiniões do público para seus representantes*

eleitos e possibilitar o esclarecimento dos eleitores por parte dos líderes intelectuais. “A imprensa era o único meio de instituir a soberania popular num país grande demais para copiar as instituições das cidades-estado clássicas como Atenas e Roma” (Popkin, 1996: 199).

Dessa forma, consolidava-se na França uma concepção de jornalismo como mediação entre a sociedade e o poder constituído. Ao tratar do jornalista Jacques-Pierre Brissot, editor de *Le Patriote François* (1789), Popkin afirma:

Brissot compreendia seu papel como sendo o de ensinar: “A questão é disseminar o esclarecimento que prepara uma nação para receber uma Constituição livre, instruindo o povo sobre as operações da Assembléia Nacional”, declarava em seu primeiro número. Mas o jornal não era simplesmente um acessório da Assembléia nem meramente um reflexo do ânimo do público. “Devotar-se-á sobretudo tanto a defender os direitos do povo [...] quanto evitar que o povo seja levado a uma contínua fermentação, que perpetuaria a desordem e adiaria a Constituição”. As reportagens do jornal sobre a Assembléia, ainda que representassem apenas uma parte de sua abrangente cobertura noticiosa, eram destinadas a guiar os deputados em seu trabalho e a frustrar a obstrução externa a ela tanto pelo populacho desinformado quanto pelas forças da reação aristocrática (*Idem*: 202).

No século XIX, sob a direção de Charles Philipon (1800-1862), a caricatura, associada à imprensa, se torna um importante instrumento político. Em 1829, Philipon inicia em Paris o seu primeiro empreendimento jornalístico: *La Silhouette*, um jornal de caricaturas que não durou muito tempo. Após a revolução de Julho de 1830, cria *La Caricature* e, em dezembro de 1832, *Le Charivari*. A publicação desses jornais iniciava-se com uma proposta não-política, mas acompanhando os fatos naquele momento turbulento da história francesa, seus jornais acabavam assumindo posições nas disputas e as caricaturas engajaram-se nos vários movimentos políticos do século XIX.

Entre os muitos colaboradores dos jornais dirigidos por Philipon, podemos destacar a presença de Honoré Daumier (1808-1879), caricaturista infatigável e - para Gombrich - o fundador da arte moderna. O que nos importa aqui é pensar nos jornais de Philipon como referência para várias outras publicações dentro e fora da França. No Brasil, Agostini parece ter sido um de seus divulgadores.

4.3. A ESFERA PÚBLICA NO BRASIL

Sendo um fenômeno histórico, no Brasil, a constituição da esfera pública burguesa teve sua expansão limitada, segundo Valdeci Lopes de Araújo, em razão da permanência de dois atores sociais durante o Império: a escravidão, “que impediu a ampliação do setor privado na medida em que o mundo do trabalho deveria permanecer invisível”; e um espaço doméstico/patrimonial (tanto do lado da sociedade - quando pensamos no latifúndio escravista, quanto do Estado - quando pensamos na herança patrimonial ibérica). “Estes dois espaços domésticos (o do Estado e da sociedade) se aproximavam de forma perversa visto que ambos desconheciam a moderna separação público/privado”, o que impediu a “autonomização da sociedade civil e o fortalecimento do setor privado enquanto fonte da esfera pública” (ARAÚJO, 1999: 189).

Essa dificuldade, explica o fato, no Brasil, não existirem instituições que realizassem a mediação para entrada do indivíduo na esfera pública. O social não poderia se constituir, visto que a sociabilidade estava ainda muito ligada ao espaço privado da sobrevivência (um exemplo são os casamentos como negócio), controlado pelo patriarca. Como a literatura no

Brasil, segundo Antônio Cândido, surgiu como sistema somente a partir do século XIX, a passagem da esfera privada para a política se deu sem a mediação da esfera pública literária. (Araújo, 1999: 173).



Figura 12
Ângelo Agostini. (Sem título).
Fonte: *Cabrião* 10, 2/12/1866.

Associado a essa dificuldade de formar uma *opinião pública* no Brasil, em decorrência da forte presença de um espaço doméstico, o catolicismo ganha importância na formação do indivíduo para a vida pública. Segundo Ângela Alonso, a Igreja Católica dava auxílio ao Estado no controle dos indivíduos, especialmente onde os braços estatais eram mais curtos: no meio rural. “A religião de Estado era o veículo necessário de controle social porque o Estado não lograra ainda realizar sua tarefa

pedagógica de transformar todo o ‘povo’ brasileiro em ‘opinião pública’” (ALONSO, 2002: 65).

No ambiente urbano, a Igreja passaria a dividir esse espaço com outros atores sociais, que acabariam por contestar o seu monopólio sobre a formação do indivíduo para a vida pública. Como vimos no caso do “processo do *Cabrião*”, o lugar tradicionalmente ocupado pelo clero seria reivindicado pelos profissionais liberais, pelos estrangeiros e protestantes, que se misturavam nas principais cidades brasileiras. Estes, ao ocuparem posições estratégicas na sociedade, seja na imprensa, nas artes, na burocracia ou no legislativo, proclamavam-se defensores da moral e da razão pública.

Os jornais humorísticos também sofriam a influência da percepção da *opinião pública* como reino da razão, da soberania e da moderação, que deveria guiar tanto os passos dos governantes quanto dos governados. No décimo número do *Cabrião* foi publicada uma caricatura que nos ajuda a compreender essa visão.

Como veremos mais adiante, a guerra do Paraguai exigiu um grande número de combatentes, cujo recrutamento cabia aos governos provinciais. A situação gerava enorme pressão sobre as autoridades públicas da capital e das cidades do interior,⁶⁴ que tinham as suas atribuições dificultadas pela resistência da população, pelas restrições legais e pela influência que os potentados locais exerciam sobre a escolha dos recrutas. Essas autoridades

⁶⁴ Essas autoridades eram formadas por delegados, subdelegados, guardas nacionais, inspetores de quartirão e todos aqueles que recebiam ordens para recrutar homens em condições de servir o país.

públicas acabavam lançando mão de arbitrariedades e violência para cumprir as ordens superiores, sob o risco de comprometer seus cargos.

O *Cabrião* denunciou por várias vezes as práticas empreendidas no recrutamento e, numa das caricaturas sobre o tema (Figura 12), a “Opinião Pública” alerta o presidente da Província, José Tavares Bastos:

Excelentíssimo Senhor, sou a soberana dos países constitucionais, aquela ante quem se curvam as próprias fontes coroadas. Venho chamar vossa atenção sobre as cenas de arbítrio e violência que tendes à vista, praticadas a título de recrutamento. Cumpre impor aos beaguins o inteiro acatamento à lei e à justiça, para que não carregueis com a responsabilidade de tais atos (*Cabrião* 10, 2/12/66).

A mulher, muito mais alta que o presidente da Província (sempre identificado pela pequena estatura nos desenhos do *Cabrião*), oferece a este uma luneta para enxergar em detalhes a cena que se passa diante de ambos: um caos provocado pela ação dos guardas em busca de recrutas, ameaçando a segurança de homens, mulheres e crianças. A cena é construída para dar um efeito dramático e José Tavares Bastos é ridicularizado, como muitas vezes foi apresentado no jornal: um sujeito franzino e autoritário - o “capitãozinho-mor da província”. Parece ele, contudo, indiferente às recomendações da “Opinião Pública”.

O *Cabrião* pretendia politizar o debate em torno do recrutamento, visto que o presidente, embora liberal, pertencia a um grupo adversário da facção da qual os liberais responsáveis pelo jornal eram adeptos. O personagem *Cabrião* (que era sempre desenhado como isento observador e comentador dos acontecimentos políticos e sociais), neste caso, parecia insuficiente. A própria “Opinião Pública” é quem intercede, já que reflete a vontade do povo e ocupa um lugar de mediação no debate político.

4.4. NAÇÃO, POLÍTICA E RELIGIÃO

Os personagens-narradores dos jornais de caricatura devem ser analisados, ainda que brevemente, para compreender o espírito que norteava a ação desses periódicos. O Diabo Coxo é apresentado ao público no primeiro número do jornal que recebe seu nome (Figura 13). Na página seguinte, o redator explica a origem do jornal ao narrar uma história que apareceu em sua mesa de estudos após uma noite de pesadelo. Não deixa claro se é ele próprio ou uma terceira pessoa o autor da história, que principia com o diabo propondo um pacto a um moço cuja reação inicial é o susto.

“(...) Quem és? Quem és? - perguntou o moço pálido e abatido.
Chamam-me o “Diabo Coxo”.

(...)

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 Remini todos desertaram para o mundo que habitam.

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

Dizendo estas 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 assinamos.

O medo mostra-se como uma reação que não permanece e o Diabo se revela, no decorrer da publicação, uma figura boa. O convite do desconhecido soava como um convite à população paulista para abandonar o receio em relação à vida moderna e perceber o seu próprio atraso, incompatível com a prosperidade da província. Nesse sentido, a sátira não

se volta contra os inimigos da publicação. O riso, neste caso, estava mais próximo do romantismo e de sua auto-ironia.⁶⁵

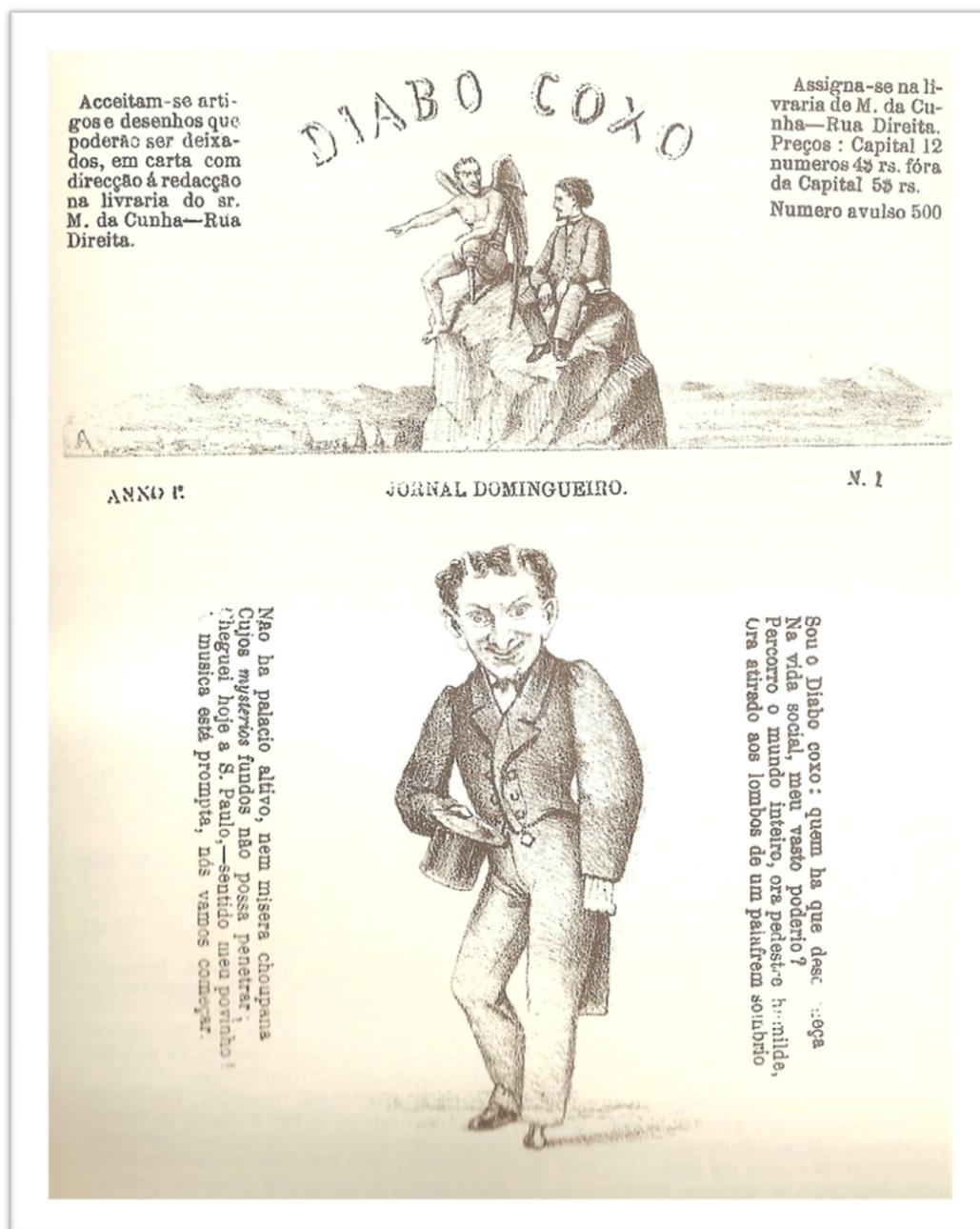


FIGURA 13
Sem autoria. Capa do primeiro número do *Diabo Covo*.
Fonte: *Diabo Covo* 1 (série I), s/d.

A partir deste primeiro contato inicial, o Diabo é quem leva o leitor a observar, à distância, os acontecimentos da cidade. Como sua imagem não está associada a nenhum dos agentes do jornal (que não são

65 Sobre a ironia romântica, ver FRANCHETTI, s/d: versão digitalizada sem paginação.

identificados em suas páginas), estes tratam de narrar com pretensa isenção os fenômenos sociais e as ações das personalidades públicas. É o “diabo” quem guia os redatores e o artista em suas ações de escrever e pintar a sociedade, sob uma perspectiva afastada.⁶⁶

O nome do jornal remete provavelmente à obra de Alain René Lesage, *Le Diable Boiteaux* (1707), que conta a história de Asmodeu, um diabo coxo que, liberto de uma garrafa por um jovem estudante, concedeu a este o poder de ver através das paredes e tetos das casas. “O mundo visto por Lesage é eminentemente risível, picaresco, grotesco, burlesco; cada um persegue suas quimeras, ridículos e patéticos ao mesmo tempo” (MINOIS, 2003: 413), mas os responsáveis pelo jornal paulista perceberam no romance uma estratégia narrativa muito eficiente para satirizar os costumes sociais.⁶⁷

O diabo é inofensivo e, durante toda a primeira série (publicada nos três últimos meses de 1864), suas intenções políticas parecem obscuras. O escopo de sua ironia repousa sobre a crítica teatral, sobre o provincianismo dos paulistas e sobre o atraso da pequena capital da província. Em caricaturas publicadas no primeiro número (Figura 14), vemos um cavalheiro dirigindo-se ao Teatro São José. Inaugurado naquele mês com uma peça de autoria do acadêmico Sizenando Nabuco (um dos redatores do

66 A gravura que aparece no topo da figura 13 se repete na primeira página de todos os números, como um *cliché*, um logotipo do jornal. Na imagem, o Diabo Coxo leva o jovem a acompanhar os acontecimentos da cidade do ponto máximo de uma colina, sugerindo forte identificação com as obras literárias que serviram de inspiração para o nome do jornal.

67 A história do diabo coxo já havia sido narrada por outro escritor antes de Lesage. Um livro que data de 1641, *El diablo cojuelo*, foi publicado na Espanha por Luís Vélez de Guevara. Os criadores do jornalzinho devem ter tido contato com alguma dessas obras.

Diabo Coxo), o teatro veio complementar a antiga e pequena Casa da Ópera, único espaço que os paulistanos possuíam para assistir às peças teatrais. A caricatura brinca com o fato de os paulistas não estarem acostumados com grandes espaços.

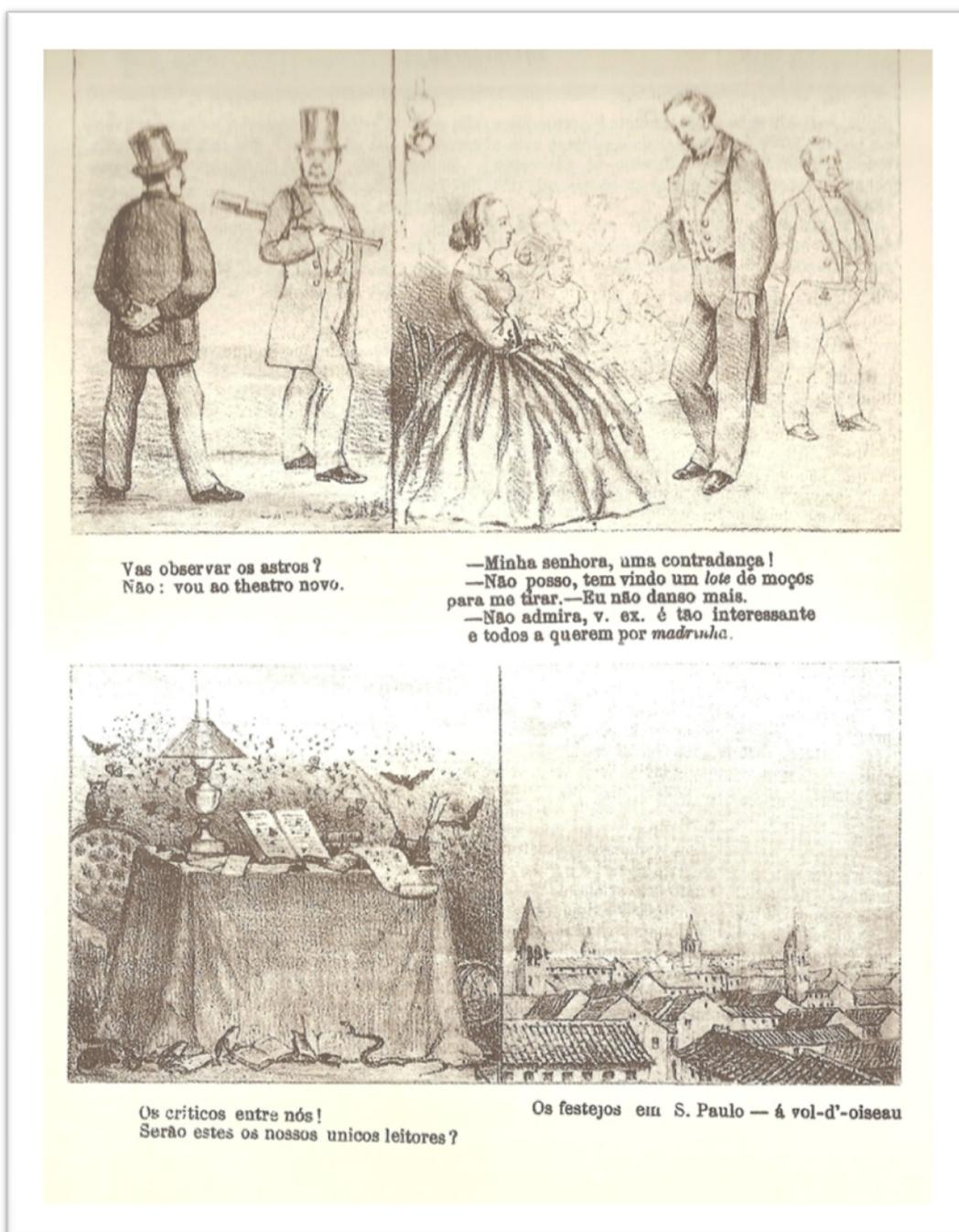


FIGURA 14
Sem autoria. (Caricaturas publicadas no primeiro úmero do *Diabo Coxo*).
Diabo Coxo 1 (série I), s/d.

Na mesma página, outras imagens satirizam a precariedade de um ambiente social na cidade. Na parte superior, à direita, uma dama se recusa soberbamente a dançar com um moço. Na parte de baixo, à esquerda, outra caricatura satiriza a ausência de uma crítica literária e de um público consumidor de bens culturais na capital, evidenciando o que já comentamos sobre a quase inexistência de uma esfera pública literária no Brasil em função das dificuldades de institucionalização da esfera pública. A imagem do final da página, que deveria mostrar os festejos da inauguração do teatro, exibe uma vista parcial da cidade, soturna como sempre.



FIGURA 15
Sem autoria. O que se vê mais em S. Paulo.
Diabo Coxo 10 (série I), s/d.

Essas imagens de atraso e provincianismo são reforçadas e complementadas por outra caricatura (Figura 15), publicada no décimo número do *Diabo Coxo*. Nela aparece, o que mais se vê em São Paulo: ao

fundo, uma carola dirigindo-se à igreja; no segundo plano, um cobrador conversa com um estudante, que não parece disposto a atender-lhe a solicitação de pagamento; à direita, um burrico a pastar tranqüilamente pela via pública; e, em primeiro plano, um padre transita com um guarda-chuva sob o braço. A referência destacada ao religioso deixa evidente que, na visão do artista, era sob os auspícios do catolicismo que aquela sociedade mergulhava no atraso.

A segunda série do jornal (publicada no segundo semestre de 1865) dá ênfase à inauguração da estrada de ferro (da qual já tratamos no capítulo 2 desta monografia) e aos primeiros movimentos na província para o envio de tropas para lutar contra os paraguaios em Mato Grosso.⁶⁸

A guerra do Paraguai ocupou espaço central no debate público da segunda metade da década de 1860. A forma como ela foi abordada pelo *Diabo Coxo* e, especialmente, pelo *Cabrião* nos ajuda a compreender o clima político na província de São Paulo, um clima marcado por tensões e incertezas, que abria brecha para que um grupo à margem das instâncias de poder na província pudesse realizar a sua crítica.

O entusiasmo inicial das camadas populares com os benefícios concedidos em troca do alistamento no corpo de Voluntários da Pátria não vingou em função do prolongamento da guerra no Sul.⁶⁹ Frente à resistência

68 Em 10 de abril de 1865, uma coluna militar que deveria socorrer o Mato Grosso partiu de São Paulo, mas não obteve êxito, fato transformado em livro de Alfredo Taunay, *A retirada da Laguna*.

69 Em função do baixo efetivo do Exército e da resistência dos Guardas Nacionais em irem para os campos de batalha, o governo imperial criou por decreto do dia 7 de janeiro de 1865 os corpos dos Voluntários da Pátria. Nestes podiam alistar-se, por livre vontade, cidadãos entre dezoito e cinquenta anos para servir no Exército. A eles eram concedidos, além do soldo normal, gratificações, terras, promoções por bravura, meio soldo em caso de invalidez e pensão aos familiares em caso de morte. Alistaram-se

da população, o governo precisou recorrer a vários recursos para constituir as tropas necessárias à ofensiva contra o Paraguai, condição que teve conseqüências políticas em várias regiões do Império. Marcelo Balaban chama atenção para a forma como os jornais humorísticos abordaram esse assunto e deram ênfase aos efeitos do recrutamento forçado como ameaça à segurança e às garantias individuais. O historiador ainda enfatiza que a guerra ofereceu aos jornais uma ótima oportunidade para por em questão a própria sociedade brasileira.



FIGURA 16
Sem autoria. Cenas liberais.
Fonte: *Diabo Coxo* 11 (série II), 15/10/1865.

cerca de 10 mil voluntários (DORATIOTO, 2002: 114-116). No mesmo ano, o governo imperial já havia emitido decretos convocando 15 mil guardas nacionais e regulamentando que estes pudessem enviar substitutos em seu lugar (*Idem*: 112-113). As dificuldades persistiam e o governo lançou mão da prerrogativa constitucional do recrutamento forçado, ordenando que as comarcas fornecessem recrutas para lutar no Paraguai (*Idem*: 264-266). A medida mais polêmica para preencher o vazio das tropas foi tomada em novembro de 1866, quando o governo imperial decidiu comprar e alforriar escravos para servir (*Idem*: 272-275).

A análise que o historiador realiza de uma caricatura denominada “Cenas liberais” (Figura 16) é exemplar. Os recrutas são prisioneiros que, algemados pelo pescoço, chegam à capital da província a pé e descalços, após longa jornada, para serem submetidos à inspeção e, em seguida, encaminhados à Corte. O que mais chama atenção na cena é o fato dos recrutas estarem acorrentados, lembrando escravos fugidos que foram capturados. Outro elemento que deve ser realçado é a presença da mulher que carrega um bebê (provavelmente acompanhava o marido ou o havia perdido para a guerra e resolvera se alistar), atribuindo ao recrutamento a responsabilidade pela ruína de muitas famílias, ênfase que buscava a comoção do público.

Analisando essa caricatura somente do ponto de vista da denúncia, veremos pouca possibilidade de apreendê-la a partir dos esquemas que apresentamos no capítulo 3 desta monografia, já que, aparentemente, nada se encontra nela de cômico. Seria puro ataque. Mas sendo publicada num jornal humorístico, devemos tentar concebê-la em outro sentido.



FIGURA 17
Ângelo Agostini. Bárbaros paraguaios! Aqui vos trago uma corte de voluntários para libertar-vos.
Fonte: *Diabo Coxo* 12 (série II), 31/12/1865.

Em primeiro lugar, podemos supor que a essa imagem não corresponde completa verossimilhança, ou seja, talvez os recrutas não desfilassem acorrentados pelas praças públicas durante os anos de guerra. As correntes neste caso podem ter sido utilizadas pelo desenhista para dar ênfase ao absurdo, ao exagero. Serviriam para aumentar o contraste entre a realidade e os discursos liberais do governo, conferindo sentido àquela realidade.

O que o caricaturista realiza, e talvez não inconscientemente, é um paralelo entre a suspensão das garantias individuais provocadas pelas condições compulsórias do recrutamento e o regime de trabalho vigente naquele período. “A associação entre recrutamento forçado e escravidão domina a imagem sem que sequer um negro apareça. Aliás, esta é a sua força” (BALABAN, 2007: 78). Homens livres estavam sendo submetidos às mesmas condições que os escravos; a análise da caricatura sugere a idéia de que a escravidão dominava e contaminava as relações sociais naquela 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, num tipo de intervenção considerada pela revista como ilegal e, o que era o mais importante, ilegítima (*Idem*).

O elemento moral está presente não somente no ataque às garantias individuais, mas era agravado pela presença da mulher, escandalizando ainda mais o Diabo Coxo e seu companheiro Dom Tomás, que assistem à cena de uma janela.

No último número do jornal, a relação entre recrutamento e escravidão reaparece (Figura 17). As idéias de civilização e barbárie organizam o desenho. A tropa que se apresenta para liberar os “bárbaros paraguaios” é formada por recrutas novamente acorrentados. À frente dela está um negro e, no fundo, um branco é açoitado. O oficial brasileiro conclama: “Bárbaros paraguaios! Aqui vos trago uma corte de voluntários para libertar-vos”. O *Diabo Coxo* contrariava assim o discurso oficial, que associava a nação brasileira à civilização e à liberdade, contrapondo à nação paraguaia. Para o caricaturista essa oposição deveria ser relativizada, ou mesmo eliminada.

O *Cabrião* surge quase um ano após o último número do *Diabo Coxo* e com uma proposta bastante diferente. O personagem-narrador da nova publicação apresentava-se como um amolador na capital paulista. O nome do jornal foi inspirado no romance-folhetim de Eugène Sue, *Mistérios de Paris* (1842), muito popular na época. Na obra, Alfred Pipelet era um velho que se estremecia de pavor ao ouvir falar de artistas, principalmente pintores, por ter sido obrigado a conviver durante tempos com Cabrión, um pintor que, de tão impertinente, quase lhe fez perder o juízo. Na versão paulista, as personagens antagônicas do romance de Sue se conciliam. Pipelet se torna companheiro do Cabrião e passa a complementá-lo para dar sentido às situações narradas no periódico. No texto de abertura do segundo número, o jornal informava o seu programa: “O Cabrião foi criado para moer a paciência dos jesuítas, para amolar os *vinagres*, para enforçar todos os cascudos existentes e por existir” (*Cabrião* 1, 7/10/1866).

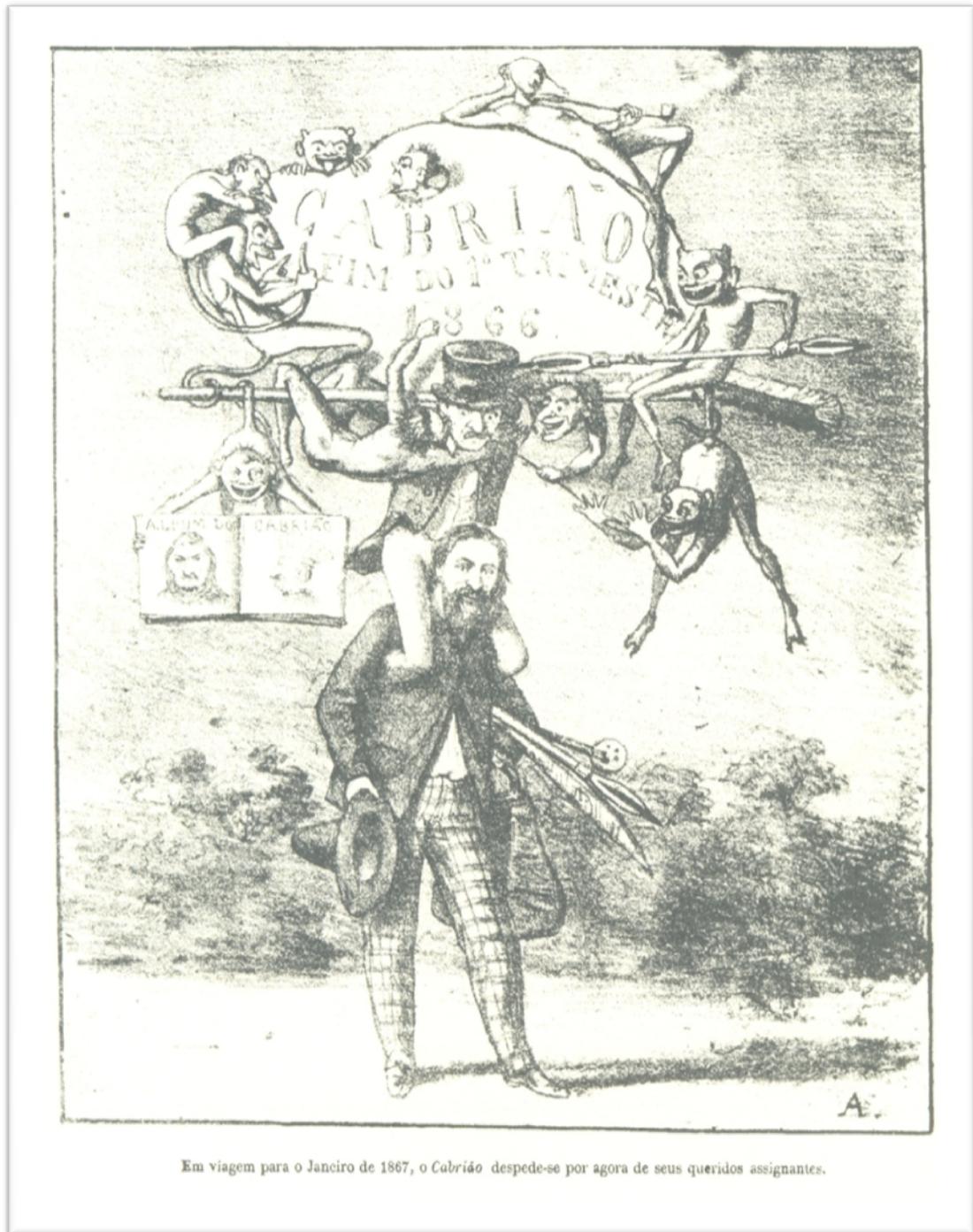


FIGURA 18
Ângelo Agostini. (Capa do 13º número do *Cabrião*).
Fonte: *Cabrião* 13, 23/12/1866.

Desta feita, a folha não era fruto de um sonho ou de um pacto. Não era o personagem-narrador que guiava os leitores. Agora, o personagem-narrador é o próprio responsável pelo jornal, a ele são atribuídos os textos e os desenhos, bem como uma existência concreta. Não assistia aos

acontecimentos de longe, mas participava deles, exercia influência direta e pretendia combater os “vícios” de forma ativa. Contudo, apresentava-se como uma personalidade sensata, isenta, fazendo uso estrito da razão para avaliar os fatos à sua volta. Em suas mãos, trazia sempre suas armas: a pena, o lápis e a palmatória (Figura 18).

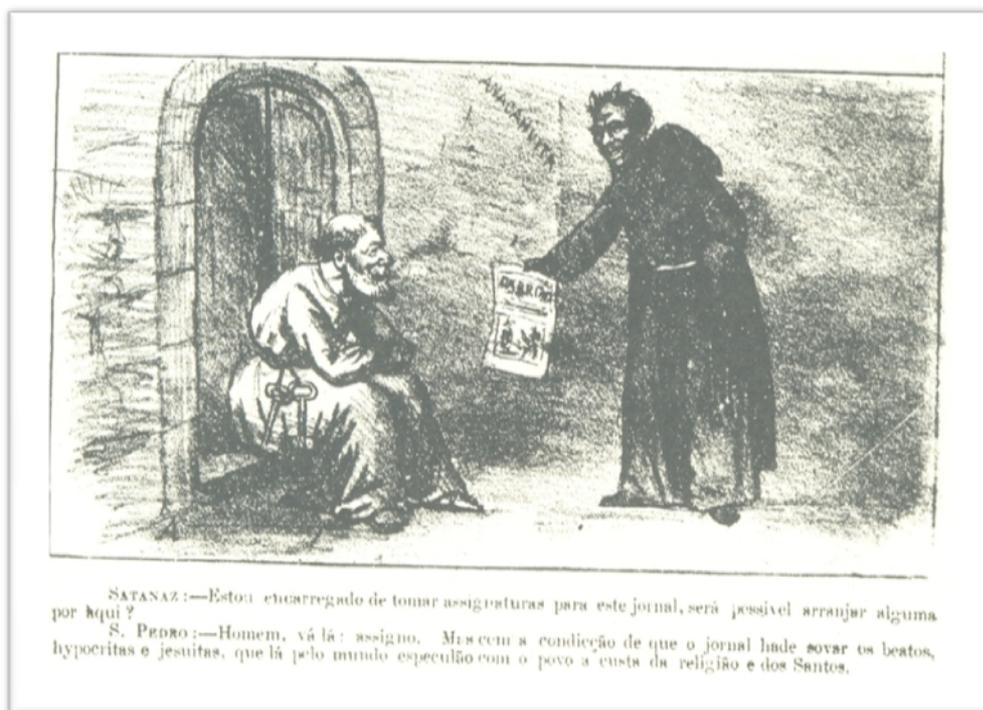


FIGURA 19
Ângelo Agostini. (Sem título).
Fonte: *Cabrião* 15, 13/01/1867.

Como anunciava nos primeiros números, um dos alvos privilegiados de seus ataques seriam os padres. Entre vários exemplos, podemos citar uma caricatura (Figura 19) em que Satanás vai ao céu vender o *Cabrião*. Oferece-o a São Pedro - “Estou encarregado de tomar assinaturas para este jornal, será possível arranjar alguma por aqui?” O santo, prostrado diante da porta do céu, avalia a oferta: “Homem, vá lá: assino. Mas com a condição de que o jornal há de sovar os beatos, hipócritas e jesuítas, que lá pelo mundo especulam com o povo e à custa da religião e dos santos”. A

especulação com a credulidade alheia é o ato imoral denunciado no encontro absurdo entre o céu e o inferno. O caricaturista considerava a crença religiosa, mas, acima de quaisquer crenças, deveria prevalecer um princípio moral norteador dos indivíduos em suas ações.

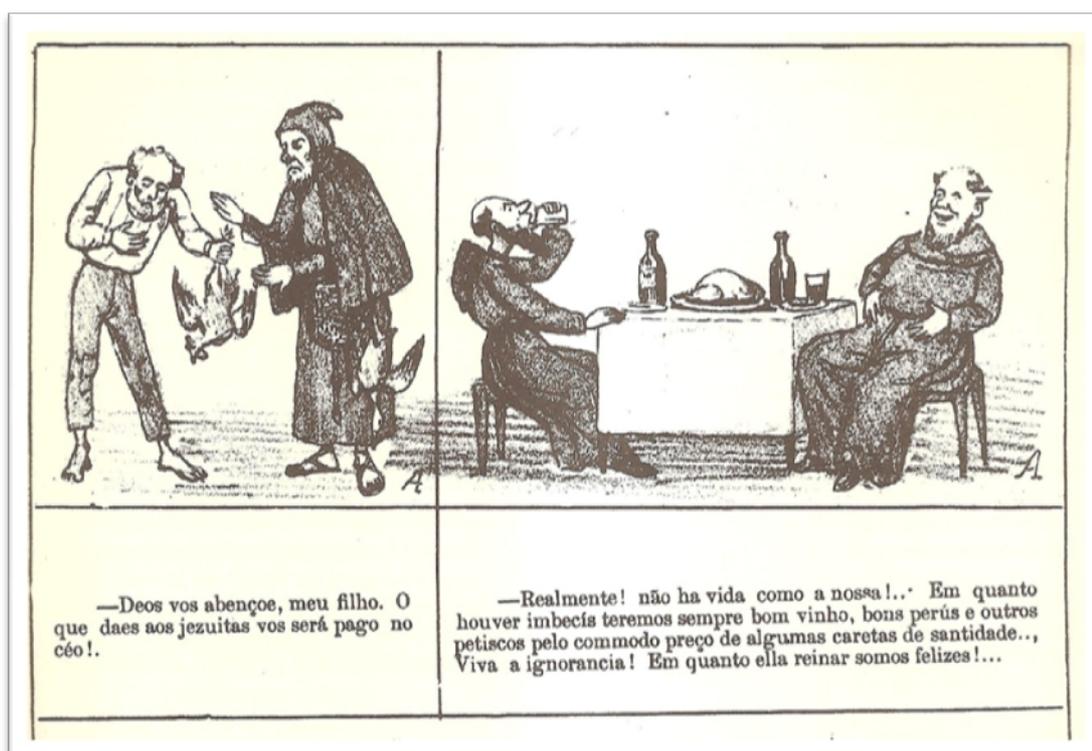


FIGURA 20
Ângelo Agostini. (caricaturas sem título).
Fonte: *Cabrião* 25, 24/3/1867.

Uma referência ainda mais explícita pode ser percebida nos desenhos dos clérigos “filantes” (Figura 20). Nessas imagens, os religiosos comem e bebem às custas da ignorância da população. Percebe-se certa carência no homem que oferece um frango ao sacerdote (esse aspecto popular reforça a referência à ignorância) e, embora aquilo possa ser o único alimento que possui, desfaz-se dele em favor do “filante”.

A guerra também ocupa um espaço central no *Cabrião*. As primeiras abordagens dão ênfase à questão do recrutamento, cada vez mais exigido. As normas que regiam a prática do recrutamento isentavam os casados, os

pais e os que eram arrimo de família. A documentação oficial exigia que se procedesse a um “recrutamento rigoroso em todos quanto, robustos e fortes, não tiverem as isenções legais, e sem distinções de cores políticas, nem ódios pessoais”, evitando colocar em risco “o espírito da autoridade e amesquinhar assim uma causa eminentemente nacional” (Circular nº 3510, Secretaria de Polícia de São Paulo, *apud* BALABAN: *op.cit*: 72).

Os “olhos do soberano”, contudo não viam ou preferiam não ver as arbitrariedades que foram cometidas para se cumprirem as exigências de envio de recrutas para o teatro da guerra. As recomendações não foram respeitadas e a guerra foi utilizada para fins políticos por indivíduos que exerciam alguma autoridade local (DORATIOTO, *op.cit*: 111-120). Da mesma forma, essas autoridades desenvolviam argumentos que pudessem justificar o recrutamento de homens casados ou que não gozassem de plena saúde (BALABAN, *op.cit*: 73-81). Aqueles que não tinham a proteção de ninguém ou que não tinham condições de negociá-la, se escondiam no mato.

Uma caricatura (Figura 21) dá especial destaque a essas circunstâncias: um grupo de animais silvestres chega à capital para protestar aos deputados provinciais contra a guerra, que em função da fuga dos recrutas para as florestas, tiraram os bichos do sossego. O elemento fantástico na cena é evidente. O macaco que toma à frente, conclama seus companheiros:

Entremos, vamos pedir aos senhores deputados que intervenham com o governo para que acabe a guerra, que nos faz tanto sofrer. Protestamos contra as violências que contra nós praticam os recrutas e designados que andam refugiados em nossos matos! Que direito têm eles de perseguir-nos?

Por acaso somos paraguaios? Não! Nós somos brasileiros! Nossos direitos devem ser respeitados e garantidos na forma da Constituição do Império.

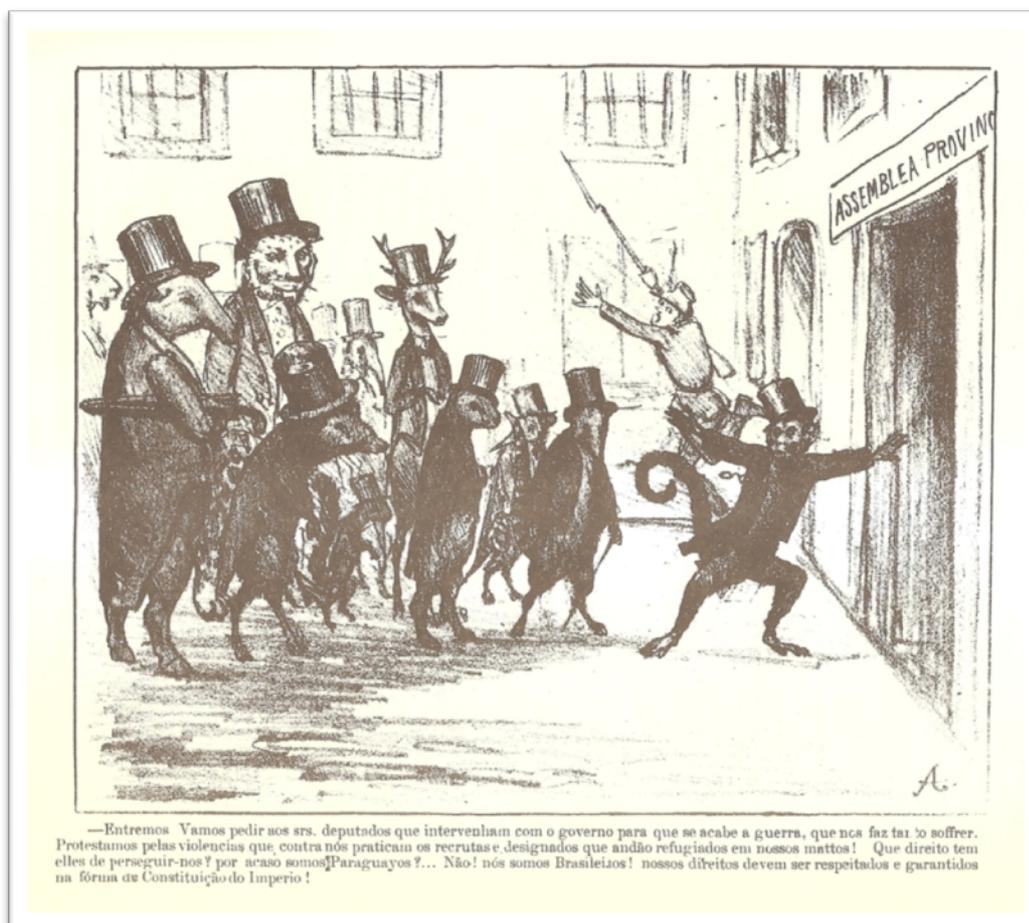


FIGURA 21
Ângelo Agostini. (caricatura sem título).
Fonte: *Cabrião* 31, 5/5/1867.

Os habitantes da mata adentram à Assembléia Provincial de forma civilizada. Estão bem vestidos, de fraque e cartola, e reivindicam o que o respeito e as garantias que, na visão do jornal, não estavam sendo concedidos aos habitantes da cidade. Os animais falam em nome da Constituição e são colocados na cena com mais autoridade do que os próprios homens perante as instâncias de poder.

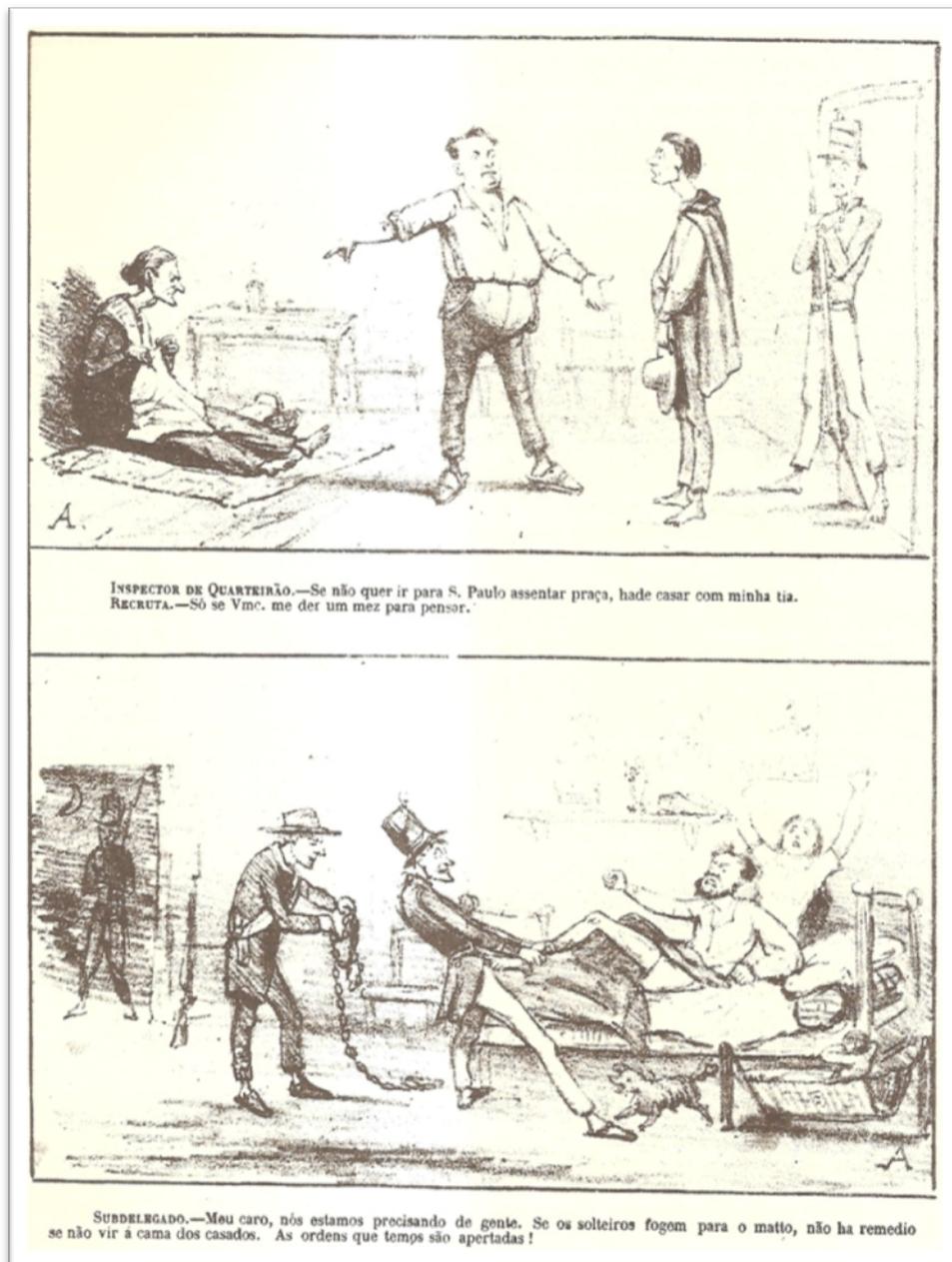


FIGURA 22
Ângelo Agostini. (caricaturas sem título).
Fonte: *Cabrião* 13, 23/12/1867.

Em outra caricatura (Figura 22), um inspetor de quartelão propõe ao recruta que se case com sua tia para livrar-se da guerra. “Se não quiser ir a São Paulo assentar praça, há de casar-se com minha tia”. A velha, com expressão amarga, debilitada física e (talvez) mentalmente, devia ser um incômodo na casa do inspetor, que desejava livrar-se dela. Malandro, o recruta tenta ganhar tempo: “Só se Vcm. me der um mês para pensar”.

Tentava o inspetor de quartelão resolver uma demanda pessoal em nome de uma “causa eminentemente pública”. De forma semelhante, acompanhado de seus guardas, um subdelegado invade uma residência durante a noite. Preparando-se para capturar o chefe da família, que já estava dormindo, a autoridade explica seus motivos: “Meu caro, nós estamos precisando de gente. Se os solteiros fogem para o mato, não há remédio vir à cama dos casados. As ordens que temos são apertadas!”.

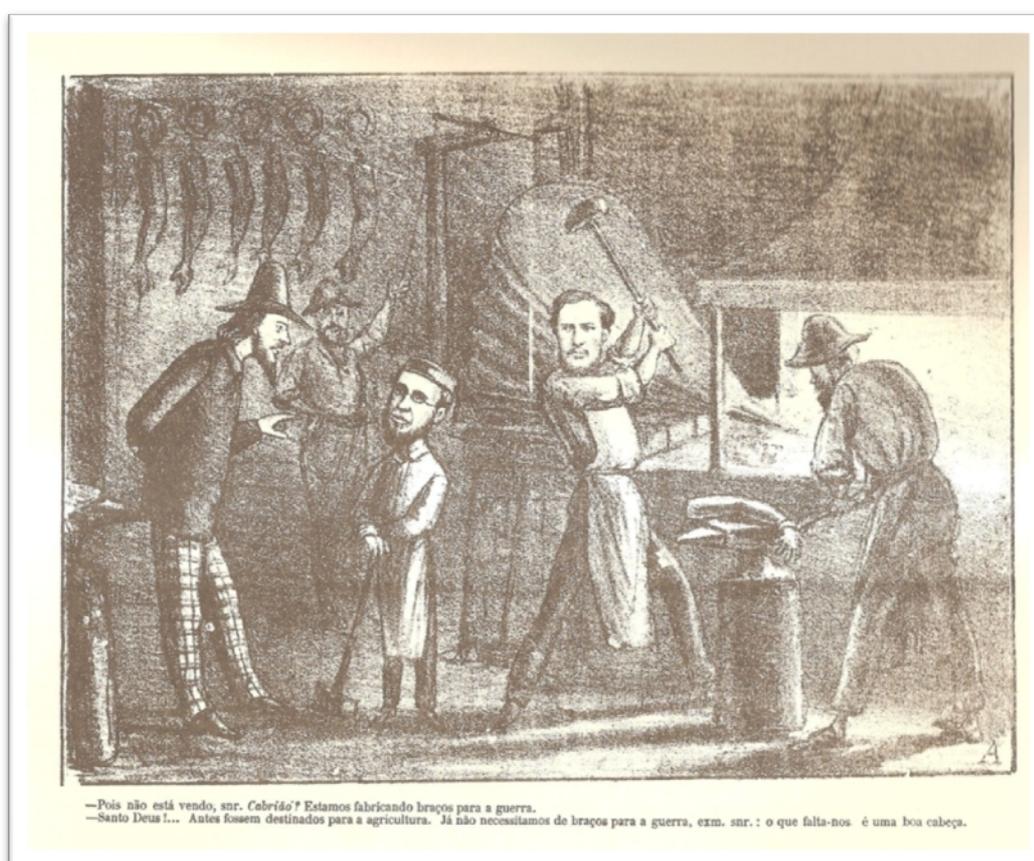


FIGURA 23
Ângelo Agostini. (caricatura sem título).
Fonte: *Cabrião* 13, 23/12/1867.

É difícil saber se as caricaturas aumentavam o clima de tensão e temor na província, mas os documentos levantados por Marcelo Balaban sugerem que as autoridades estavam preocupadas com a repercussão do recrutamento. Artigos publicados em jornais repetiam o discurso oficial de

que as garantias não seriam suspensas e documentos policiais mostram que os responsáveis pela publicação das caricaturas foram, várias vezes, intimados para que interrompessem a publicação de imagens que agitassem o ânimo da população (Balaban, *op. cit.*: 97 e 134). O fato é que, se os jovens pobres iam para o mato e os velhos não podiam servir, restavam aqueles que, mesmo apadrinhados, viam sua liberdade ameaçada pelo prolongamento da guerra.

À medida que o tempo passava, os alvos da crítica do *Cabrião* ficavam cada vez mais explícitos. O personagem-narrador aparece conversando com o José Tavares Bastos - que estava encarregado pelo governo imperial de conseguir, dentro da província que presidia, *braços* para lutar no Paraguai. Ambos, junto com mais três operários, encontram-se no interior de uma *fábrica de braços* para a guerra (Figura 23). Respondendo a um possível questionamento do Cabrião, Tavares Bastos explica: “Pois não está vendo, Sr. Cabrião? Estamos fabricando braços para a guerra”, ao que o personagem responde: “Santo Deus!... Antes fossem destinados para a agricultura. Já não necessitamos de braços para a guerra, excelentíssimo senhor: o que falta-nos é uma boa cabeça”. Cerca de um mês antes da publicação desta caricatura, o marquês de Caxias havia assumido o posto de comandante-em-chefe das forças brasileiras. Este novo alvo do jornal ficaria ainda mais evidente.



—Pois olhe, senhor Inverno, estimo sua chegada, e cordialmente desejo que demore-se aqui pelo acampamento: sua presença é desculpa magnífica á demora da batalha decisiva.

—Nada! nada! senhor Marquez; se me puzesse ás suas ordens, arriscava-me a ficar por aqui eternamente. Não me pilha!...



—Se não fosse o matte, morria de cynismo! E' bem difficil esperar...eternamente! Ando a desconfiar que o Caxias deliberou vencer-me, não pelas armas, não pela fome e pelos horrores de um bloqueio em regra, mas pelo tédio, pela amolação, pelo aborrecimento! Hade ser curioso, mas pôde acontecer, que veja-me obrigado a dar parte de aborrecido, amoladissimo, etc., etc., pedindo a paz em consequencia, se o homem prosegue no systema.

FIGURA 24
Ângelo Agostini. (caricaturas sem título).
Fonte: *Cabrião* 39, 30/06/1867.

Caxias, que assumira o exército desarticulado e desanimado após o fracasso de Curupaiti, precisava de tempo para reorganizá-lo a fim de preparar um ataque, que podia ser definitivo, à fortaleza de Humaitá (onde

se suspeitava que Solano López estivesse abrigado). O *Cabrião* atribuiu a essa demora na resolução da guerra o clima de tensão na província de São Paulo. Por várias vezes Caxias é apresentado como um *amolador*, indeciso e preocupado com pormenores. No final do mês de junho de 1867, o marquês aparece (Figura 24) conversando com um personagem que representa o inverno: “Pois é, senhor Inverno, estimo sua chegada, e cordialmente desejo que demore-se aqui pelo acampamento: sua presença é desculpa magnífica à demora da batalha decisiva”. Insubordinado, o “Inverno” rejeita a proposta do general: “Nada, nada, senhor Marquês; se me pusesse às suas ordens, arriscava-me a ficar por aqui eternamente. Não me pilha!...” Logo abaixo, Solano López aguarda tranqüilo em sua fortaleza:

Se não fosse o mate, morria de cinismo. É bem difícil esperar... eternamente! Ando a desconfiar-me que o Caxias deliberou vencer-me não pelas armas, não pela fome ou pelos horrores de um bloqueio em regra, mas pelo tédio, pela amolação, pelo aborrecimento! Há de ser curioso, mas pode acontecer, que veja-me obrigado a dar parte de aborrecido, amoladíssimo, etc. etc., pedindo a paz em conseqüência, se o homem prossegue no sistema (*Cabrião*, 30/6/1867).

Em outra caricatura (Figura 25), Zacarias de Góes, que ocupava a pasta da Fazenda e a presidência do Conselho de Ministros, aparece meditando sobre o futuro do país sem conseguir resolver a crise financeira. Logo abaixo, é Caxias quem não consegue encontrar uma solução para a guerra. No Rio de Janeiro, o ministro diz: “Continuo a tratar dos destinos do país. Pobre Brasil!”, frase que é repetida comandante-em-chefe das tropas brasileiras no teatro da guerra.

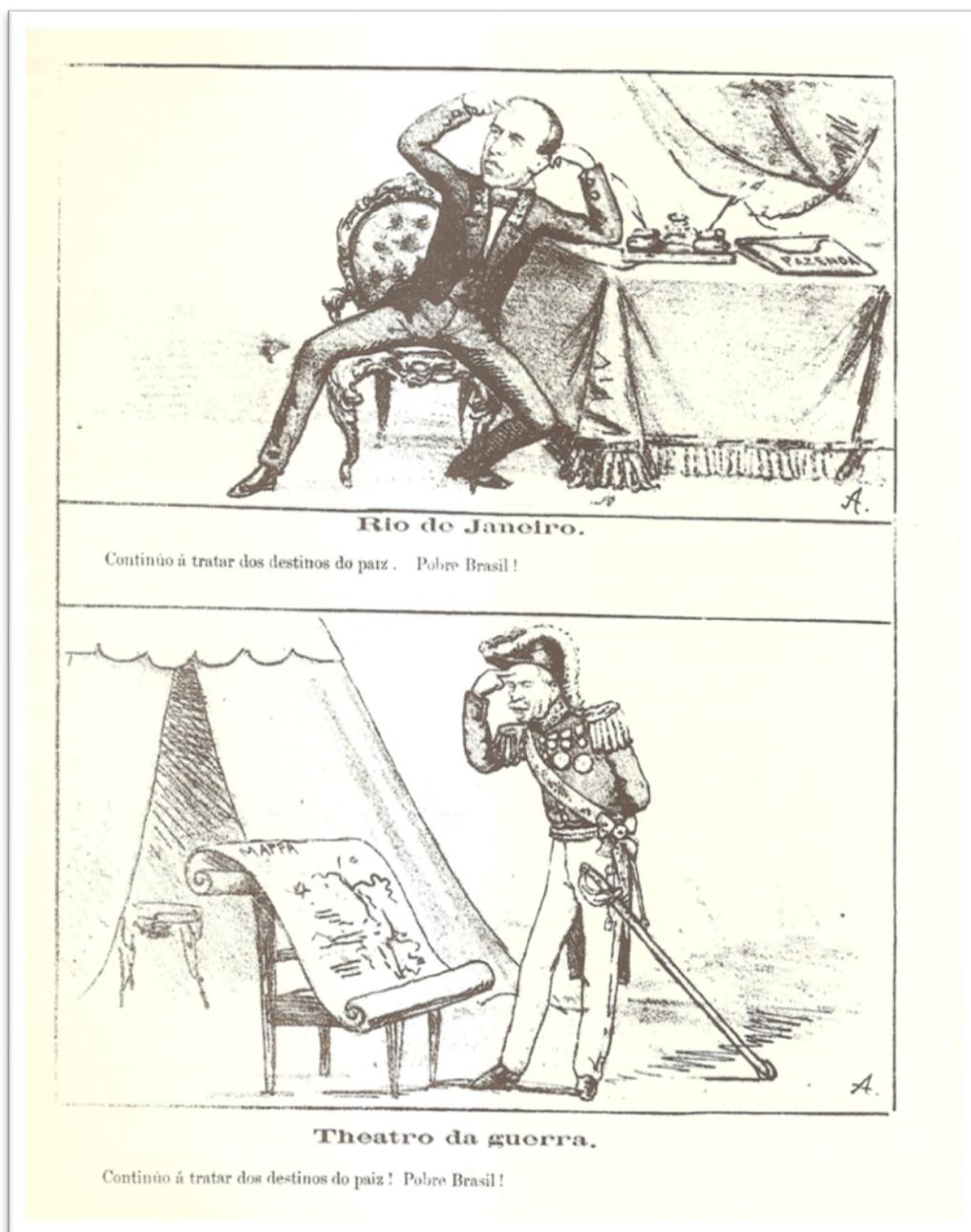


FIGURA 25
Ângelo Agostini. Rio de Janeiro - Teatro da Guerra.
Fonte: *Cabrião* 36, 09/06/1867.

A partir daí, várias imagens associam o malogro da nação (sempre apresentada na forma do índio romântico) á situação política, caracterizada pelas lutas internas entre os progressistas (que ocupavam o gabinete) e os conservadores (que apoiavam Caxias). Diante de Humaitá, o índio não consegue reagir preso entre a política saquarema e a política

progressista (Figura 26). O “quadro vivo da atualidade” (Figura 27) exhibe a nação sendo crucificada pelo Conselho de Ministros e nos “festejos do dia 7 de setembro”, aparece acorrentado pelo governo e preso aos grilhões da política atual e da guerra do Paraguai: “O Brasil terá consciência do papel que representa?” (Figura 28). O imperador D. Pedro II acompanha o estranho cortejo como se fosse o seu patrocinador.



FIGURA 26
Sem autoria. (caricatura sem título).
Fonte: *Cabrião* 26, 31/03/1867.

Ao questionar a religião do Estado, a Constituição e a política ministerial, o Cabrião colocava em discussão as instituições monárquicas. Na visão conservadora, a “razão do Estado”, através da centralização e da hierarquia, era a única capaz de “representar” o interesse geral, reduzir os

antagonismos e as desigualdades regionais e sociais. Mas, na visão do jornal, essa centralização do poder era incapaz de perceber as demandas locais e os “olhos do soberano” não conseguiam perceber as arbitrariedades que eram cometidas em nome da “causa pública”.



FIGURA 27
Ângelo Agostini. Quadro vivo da atualidade.
Fonte: *Cabrião* 35, 2/6/1867.

O próprio imperador parece não se incomodar ao ver o ministro do Império vendendo comendas e títulos de nobreza enquanto a nação padece envergonhada (Figura 29): “Pobre país, a corrupção alimenta a vaidade para dar vida ao patriotismo”.



FIGURA 28
Ângelo Agostini. Festejos do dia 7 de Setembro.
Fonte: *Cabrião* 48, 8/09/1867.

A política de conciliação com base na distribuição de cargos e comendas, a defesa da honra nacional com base na suspensão das garantias individuais, as relações sociais fundamentadas numa ordem escravocrata, o patriotismo vivido na corrupção e o indivíduo submetido ao fanatismo religioso são exemplos dos significados construídos pelas caricaturas que, através do humor, buscam realizar um julgamento moral daquela realidade.

O indivíduo não poderia constituir-se como cidadão dentro do regime vigente. Mesmo sem fazer menção explícita ao republicanismo, os jornais

de caricatura formulavam um esboço da democracia liberal que serviria de modelo aos republicanos paulistas nas décadas seguintes.

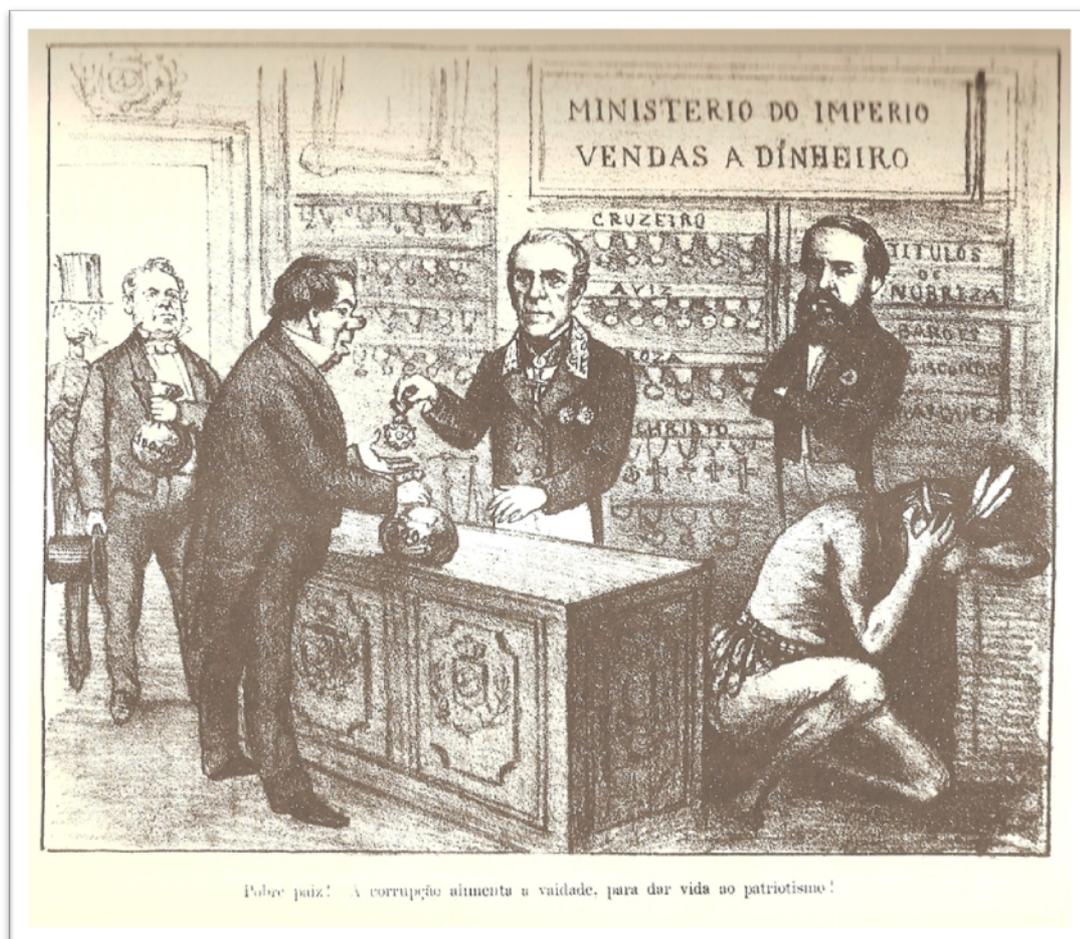


FIGURA 29
Ângelo Agostini. Pobre país! A corrupção alimenta a vaidade para dar vida ao patriotismo.
Fonte: *Cabrião* 15, 13/01/1867.

5. Conclusão

Nesta monografia, procuramos realizar um exercício de análise de imagens humorísticas a fim de compreender como um grupo de atores políticos vivenciou um momento de tensão na pequena capital da província de São Paulo. As transformações ocorridas na cidade em decorrência da expansão da produção cafeeira, associadas à conjuntura de desagregação da política de conciliação e ao clima de incertezas gerado pela guerra com o Paraguai, favoreceram a ampliação de um espaço de crítica política ocupado por novos atores.

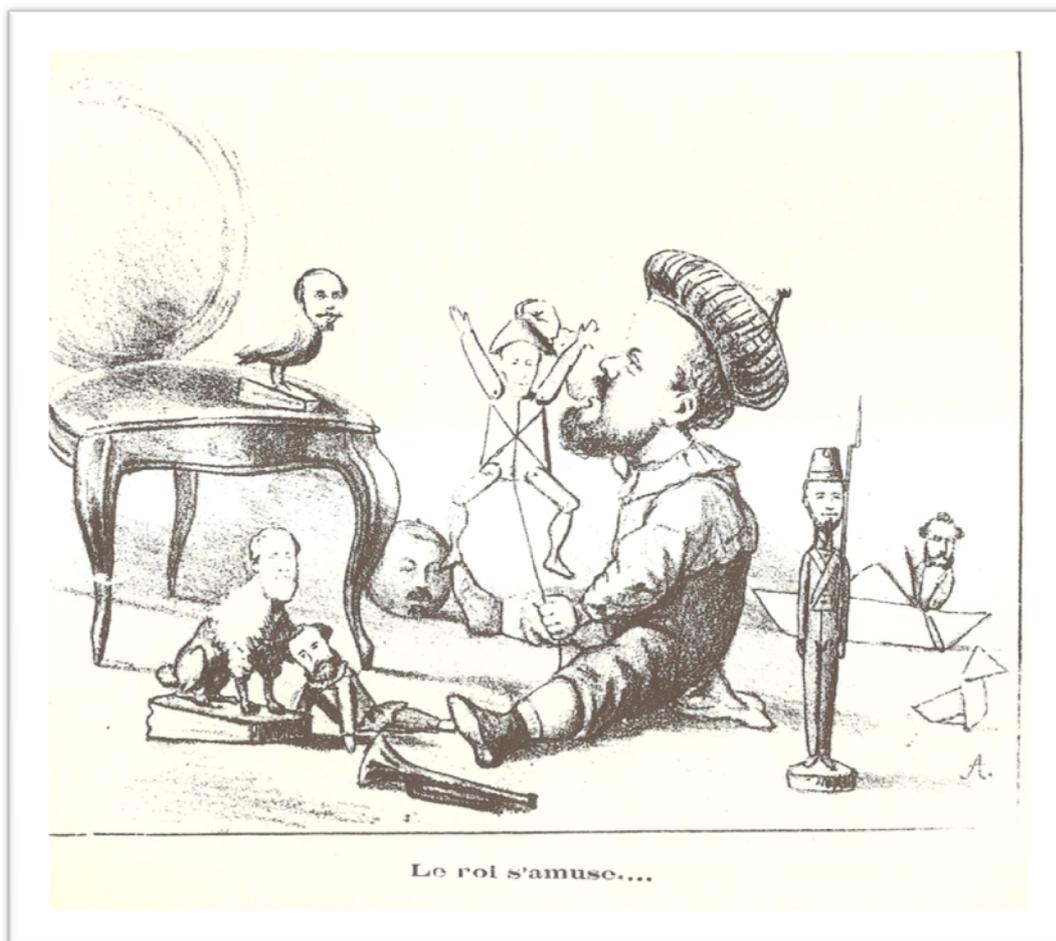


FIGURA 30

Ângelo Agostini. Le roi s'amuse.

Fonte: *Cabrião* 43, 4/8/1867.

A sátira e a caricatura potencializaram uma noção já muito conhecida das autoridades políticas do tempo: a *moralidade pública*, articulando em torno dela uma linguagem que deu condições à contestação das instituições do regime monárquico. Seria inadmissível uma “conciliação” com base na partilha de cargos e privilégios; seria impraticável uma “ordem” que não respeitasse as liberdades e as garantias do indivíduo. A civilização não poderia acontecer onde a escravidão sobrevivesse e o progresso não lograria nas terras em que o *jesuitismo* imperasse. Seria impossível preservar a honra de uma nação envergonhada, castigada e crucificada por instituições e político imorais.

Enquanto os conservadores desqualificavam o juízo público, por entender que somente o Estado centralizado era detentor de uma razão capaz de reconhecer e resolver os verdadeiros conflitos sociais sem deixar-se influenciar pelos particularismos de classe ou de região, os agentes dessa imprensa humorística entendiam que na sociedade era possível a elaboração de um juízo público que servisse de mediação entre o Estado e as verdadeiras necessidades do povo.

Na caricatura da página anterior (Figura 30), o imperador é pintado como uma criança que convive com o governo como se este fosse um conjunto de jogos infantis. O rei se diverte e, dessa forma, o Estado monárquico, ao contrário da sociedade, é que não adquiria maturidade para governar o país, conservando um espaço doméstico que, mesmo com a

existência do Ministério e do presidente do gabinete, ainda estava preso à tradição patrimonial ibérica.

Percebemos a preocupação dos liberais paulistas em sempre remeterem aos assuntos públicos a partir de uma regra superior, buscando desvincular suas opiniões de qualquer pessoalidade ou preconceito de classe. Esse critério partia sempre de princípios morais, compartilhados pelas autoridades públicas e presentes na linguagem política da época. O gênero jornalístico escolhido pelos liberais paulistas para intervenção no espaço público permitiu ainda a expressão de sua visão marginal, permitindo a experimentação de formas de pensar que estariam presentes de forma mais clara nos discursos radicais e republicanos da virada da década de 1860 para 1870.

Em contraposição aos clérigos, que exerciam até então a influência quase exclusiva sobre a vida do indivíduo, os jornalistas e artistas responsáveis pelos jornais humorísticos procuravam aprimorar os costumes da população a partir de preceitos morais que substituíssem os preceitos religiosos, disputando uma posição na sociedade que antes pertenciam à Igreja Católica.

2. Introdução

Quando somos incapazes de compreender a intenção cômica de um texto ou de uma imagem não devemos, de imediato, constranger-nos por nossa aparente ignorância. O autor pode estar articulando significados que são comuns apenas a certo grupo que não o nosso. E, se não somos da “paróquia”, podemos não ter motivos para o riso, como no exemplo dado por Henri Bergson.⁷⁰ Para o filósofo, “o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, (...) quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários” (2007: 5).

Quando se fala em “paróquia”, supomos que Bergson se refira não apenas às relações de entendimento que se constroem em certo domínio territorial, mas também temporal. Não precisamos fazer qualquer esforço para saber que uma piada contada em 1868 por advogados católicos paulistanos formados pela Faculdade do Largo São Francisco pode não fazer qualquer sentido em 2008 para advogados católicos paulistanos também formados pela Faculdade do Largo São Francisco.

Nossa incapacidade de entender uma piada é o indício da distância que nos separa daqueles que, originalmente, contaram-na ou dela riram.

70 Henri Bergson conta a história de um homem que, ao ser questionado por que não chorava num sermão em que todos derramavam muitas lágrimas, respondeu: “Não sou dessa paróquia”. O filósofo substitui as lágrimas pelo riso para exemplificar o fato de que “muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, sendo portanto relativos aos costumes e às idéias de uma sociedade em particular”. Para Freud, “todo chiste tem seu próprio público”, constatação que nos ajuda a compreender o chiste (mas também a caricatura e a sátira) como um processo social. Sobre isso ver o capítulo de *Os chistes e sua relação com o inconsciente* que trata das pessoas envolvidas no chiste (Cf.: Freud, 1980: 174). Se há uma dimensão social na teoria de Freud, a obra de Bergson é toda elaborada em torno da idéia de que o riso é um “gesto social”.

Como salienta Robert Darnton, os antropólogos descobriram que para se penetrar numa cultura estranha, as melhores vias de acesso podem ser aquelas em que ela parece mais opaca. Afirma o historiador que, quando se percebe que não se está entendendo “alguma coisa (...) particularmente significativa para os nativos, existe a possibilidade de se descobrir onde captar um sistema estranho de significação, a fim de decifrá-lo” (DARNTON, 2006: 106). Geralmente, no entanto, não temos acesso direto aos fatos nem ao pensamento daqueles que os produziram, mas às narrativas em torno deles e que nos foram deixadas como registro.

Por essas razões, e por pretensas afinidades com o material, escolhemos dois jornais humorísticos como fontes para o nosso estudo sobre a “cultura política” no Segundo Reinado. Esses periódicos continham poemas satíricos e caricaturas, articulando textos e imagens para formar um público ilustrado e ridente. Para alcançar o efeito esperado, os agentes dessa imprensa precisavam produzir narrativas que colocassem as ações humanas numa estrutura de referências, articulando símbolos e significados que compusessem um repertório comum aos seus leitores.

O satírico/caricaturista do Império, para realizar o ataque pretendido sem perder o efeito cômico (que era indispensável ao seu trabalho), precisava atribuir a seu objeto algum aspecto fantástico e algumas regras superiores. Ele retirava a matéria-prima da experiência vivida e lhe dava um novo contexto que, embora inovador, não poderia desviar-se de uma idéia partilhada pelo seu público. Só assim o riso alcançaria a sua finalidade mais nobre, o seu efeito moralizador.

A visão trazida por esses periódicos, freqüentemente denominados pelos seus contemporâneos como *jornais de caricatura*, era bastante peculiar, especialmente quando se tratava de questões políticas.

Quando vemos um índio enfermo assistido pelos integrantes do Conselho Ministerial representados como médicos, sabemos que Zacarias de Góes e os membros de seu gabinete provavelmente nunca estiveram empenhando esforços para a preservação da saúde física de determinado indivíduo pertencente a qualquer etnia originária do território que, em 1867, compreendia o Império do Brasil. Sabemos que este ou qualquer outro enfermo não receberia a extrema unção do próprio imperador D. Pedro II. Sabemos que frascos não seriam capazes de conter “guerra”, “finanças”, “condecorações”, como medicamentos. Tudo isso é uma fantasia, um absurdo ou uma *coisa impossível*.

Porém esta imagem poderia conter uma regra superior a todos os que nela estivessem implicados (o autor, seu objeto e seu público), poderia ser uma *idéia verdadeira* que estava no “espírito” de muitos quando não de todos: a necessidade de recuperar a *honra nacional* (regra moral superior) era contrariada pela inabilidade do governo imperial. Os membros do Executivo, por mais que tentassem regenerar a nação, eram incapazes de curá-la na visão do caricaturista.



FIGURA 1
 Ângelo Agostini. (Sem título).
 Fonte: *Cabrião* 37, 16/6/1867.

O romantismo elevou o índio ao panteão dos heróis nacionais, como símbolo maior da nacionalidade brasileira. Embora de inspiração indianista, a caricatura descrita (Figura 1)⁷¹ expõe um personagem abatido, bem diferente da idealização romântica. A nação padece nas mãos dos governantes, cujas prescrições médicas são recebidas com desconfiança. Enquanto estavam preocupados com os conflitos no Paraguai, com a crise financeira e com a distribuição de comendas, outros problemas encobertos

71 Os ministros retratados na imagem são, da esquerda para a direita: Zacarias de Góes e Vasconcelos (Fazenda), Ferraz (Guerra), Martim Francisco (Justiça), Sá e Albuquerque (Estrangeiros), Paranaguá (Império), Souza Dantas (Agricultura) e Afonso Celso (Marinha). De acordo com a legenda da imagem, o enfermo diz: “Acho-me muito mal, meu padre. Está-me parecendo que morrerei da cura, se escapar da moléstia! Não tenho confiança nos médicos; são jubilados na sciencia, mas...” O padre responde: “Tenha paciência, meu filho! a resignação é uma virtude evangelica! Se vossos dias estão contados, morrei em paz, e sede feliz na outra vida” (*Cabrião*, 37, 16/6/1867).

corrompiam o país. O padre recomenda ao fiel apenas a resignação diante das circunstâncias. As presenças do “índio” e do “padre” ditam o aspecto fantástico ou absurdo necessário à sátira.

Percebemos que as eleições aparecem em primeiro plano, talvez como alternativas através das quais os “verdadeiros liberais” poderiam ascender ao poder e salvar a nação.

Para definir a caricatura, a contraposição entre “*coisa impossível*” e “*idéia verdadeira*” foi proposta em artigo publicado no *Correio Paulistano*, provavelmente por Américo de Campos, que procurava convencer a opinião pública de que a estampa intitulada *Cemitério da consolação no dia de finados* (publicada no *Cabrião*, nº 6) não representava ofensa à moral pública e sim um benefício. O desenho foi matéria de processo judicial em 1866, caso que analisaremos no capítulo 3 deste trabalho.

Essa contraposição pode ser incluída dentro das definições que giram em torno da “convicção de que o exagero deliberado evidencia a ‘semelhança na dessemelhança’, responsável pelo efeito cômico através da comparação, produzindo mais verdade para a vida do que um mero retrato poderia conseguir”, como afirma Laura Moutinho Nery (2007: 38) quando esta analisa o conceito de caricatura nos primeiros ensaios sobre o assunto escritos por Ernst H. Gombrich, ainda em parceria com Ernst Kris.

Preocupados em compreender a razão do surgimento tardio da caricatura na arte ocidental, Gombrich e Kris desenvolveram a hipótese de que a caricatura nasceu quando a magia desapareceu. Em seu trabalho sobre a questão da arte na modernidade, Nery retoma essa argumentação e afirma que a resposta para a questão do surgimento da caricatura estava

justamente na constatação de que, “enquanto a humanidade se viu submetida ao medo da magia, impor alguma distorção fisionômica à imagem de alguém não poderia ser considerado, em absoluto, uma brincadeira ou um jogo prazeroso” (*Idem*: 15). As percepções acerca da produção do efeito cômico através da caricatura revelam que a arte deixara de ser uma simples imitação da natureza. “O objetivo do artista passa a ser o de penetrar na essência da realidade e o que importa agora é sua inspiração - o dom da visão que lhe permite perceber o princípio ativo que trabalha sob a superfície da aparência” (*Idem*: 38).

A definição primária de caricatura remete - pela própria etimologia do termo (*caricare*, do italiano, significa carregar) - à idéia de exagero. Em associação à sátira, os alvos privilegiados desse gênero artístico são justamente os “vícios” (a vaidade, a hipocrisia, a avareza, etc), que são tornados bem salientes. O termo caricatura é aplicado àquela técnica que visa, pela distorção fisionômica (exagero de certos elementos), provocar o riso. Nesse procedimento podem estar implícitos alguns juízos sobre a pessoa caricaturada, indiciando, pela deformação do traço, os seus defeitos de caráter.

A concepção de caricatura, no século XIX, é mais ampla e abrange não apenas a reprodução distorcida da fisionomia, mas também de fatos revelados, situações percebidas e idéias presentes no imaginário de certo grupo. Para esta definição também é empregado um termo correlato e complementar: *charge*, do francês *charge* (carga, exagero). Desta forma, fatos ou idéias podem ser simulados e distorcidos, a fim de evocar

conceitos diversos que tenham sentido dentro de um determinado grupo social.

Se a humanidade perdesse o medo da magia e o objetivo do artista era penetrar na essência da realidade sem a necessidade de imitá-la, ao caricaturista era permitido distorcer essa mesma realidade a fim de expor o que nela deveria ser essencial para sua própria compreensão. Narrar a realidade não significava reproduzi-la em toda sua complexidade, mas naquilo que desse sentido à vida comum de acordo com determinados objetivos.

As caricaturas podem adquirir um aspecto mítico no sentido elaborado por Ian Watt (1997: 128-234), uma vez que a imagem organiza a vida social, transformando uma série de fatos estranhos numa compreensão comum, estabelecendo uma unidade de significado. A sátira ou a ironia presente nas caricaturas era responsável por dar forma às ambigüidades e complexidades da existência não idealizada, conforme Northrop Frye, cuja teoria dos *mythoi* é apresentada no capítulo 3.

Os personagens-narradores dos jornais analisados neste trabalho - como veremos no capítulo 4 - é quem davam a tônica dessa organização; atribuindo-se uma existência verdadeira e observando os fatos do cotidiano, atuavam como um filtro moral através do qual mostravam a realidade. Ao fazer sentido para o público, as caricaturas poderiam motivar-lhe uma série de ações moralizadoras.

Na figura 1, vemos que problemas nacionais como a crise financeira e a guerra do Paraguai, ainda que pudessem ser vistas pela população de forma dispersa e de difícil compreensão, eram transpostas alegoricamente

para a caricatura, utilizando a linguagem médica (muito comum quando se evocava assuntos políticos e sociais na segunda metade do século XIX). Ao reconhecer nesse procedimento o estado atual do país, o público ria e compreendia o significado dado pelo jornal ao emaranhado da realidade social.

Membros de uma facção do Partido Liberal, os agentes dessa imprensa humorística julgavam as autoridades imperiais e, articulando elementos reconhecíveis pelo público, procuravam motivar nele, através do humor, sentimentos e idéias que já pudessem estar presentes em seu espírito.

Se não temos a pretensão de nos aprofundarmos na análise da recepção dos periódicos, podemos ao menos pensar no leitor ideal implícito nos próprios textos e imagens veiculados: homem, burguês e liberal. Esse leitor, para o qual os jornais de caricatura se voltavam, precisava ter suas vontades disciplinadas por princípios morais que não aqueles vigentes até então, cujos resultados seriam contrários às necessidades de uma sociedade liberal, vista como verdadeiramente atenta ao progresso material e moral da nação.

* * *

A cultura política liberal na Província de São Paulo será o objeto de nossa incursão sobre o terreno da imprensa humorística provincial. Nosso objetivo é compreender, através da caricatura e da sátira, quais os valores e as expectativas compartilhados pelos membros de uma facção liberal paulista em relação à política e à sociedade imperial; e como buscaram

intervir no debate público para disciplinar as vontades de seus leitores, inculcando neles uma noção de moralidade pública vinculada à vida urbana e à garantia das liberdades individuais.

Vivenciando uma experiência de marginalização política, os agentes dos *jornais de caricaturas*, seus colaboradores e possivelmente muitos de seus assinantes partilhavam (mais ou menos largamente) um conjunto de atitudes, normas e crenças relacionadas à situação política do Império e da Província.⁷² Através do humor, exprimiam conceitos e preconceitos acerca dos partidos, dos eleitores, das instituições, dos arranjos políticos e dos atos praticados pelas autoridades imperiais, contando sempre com a cumplicidade de outros ridentes, existentes ou que se imaginavam existir.

As caricaturas que analisaremos deixavam transparecer valores, expectativas e regras que moldavam as intenções e ações daqueles indivíduos e que foram enunciados por meio de uma linguagem que lhes era comum naquele momento específico. A cultura política é uma “construção histórica” - como afirma Lúcia Neves - composta de conhecimentos, crenças e posturas que exercem determinada influência sobre as ações dos indivíduos ou grupos num momento específico.

Procuramos estabelecer os elementos necessários para compreender qual a importância da caricatura e da sátira na elaboração do ideário liberal na província de São Paulo, atuando sobre e nas linguagens articuladas pelas elites políticas⁷³ do Segundo Reinado. Poetas, redatores e

72 Ver definição de “cultura política” dada pelo *Dicionário de Política* (BOBBIO, 2004: 306), apresentada no capítulo 2 desta monografia.

73 José Murilo de Carvalho acredita que a elite política no Brasil do século XIX se constituía das pessoas que ocupavam posições formais de poder, cargos no Executivo e no Legislativo, onde as decisões de política nacional eram efetivamente tomadas. No

caricaturistas à margem do centro do poder nos fornecem, pelo viés do humor, uma análise minuciosa da realidade, elaborando e reelaborando discursos e ações. Seus enunciados giravam em torno da idéia de *moral pública*, sobre qual nem sempre foram bem compreendidos.

John G. A. Pocock distingue a “história do pensamento” da “história dos discursos políticos”. Sua ênfase no discurso implica dizer que os atores políticos empenhavam-se em alguma *prática discursiva*, revelando alguns tipos de linguagem sancionada num determinado contexto político-social e cuja análise pode nos oferecer informações importantes sobre o comportamento político dos atores que dela se utilizaram.

É justamente por ser transformado num discurso que o pensamento de determinado ator político ganha história e Pocock compreende essa *prática discursiva* como uma *performance* exercida sobre e na linguagem política apropriada pelo ator. Considerando a dimensão performativa da imagem caricatural, buscaremos identificar o contexto lingüístico e seu conjunto de implicações que puderam ter permitido a articulação de uma visão de mundo ou de uma cultura, no caso, liberal.

Nossa hipótese é de que, apesar das dificuldades de ampliação de uma esfera pública burguesa⁷⁴ no Brasil oitocentista, havia uma noção de *bons costumes* estabelecida por princípios não somente religiosos, mas permeada de valores burgueses.

Império, um primeiro escalão dessa burocracia era formado pelos conselheiros de Estado, ministros, senadores e deputados. Os presidentes de Província geralmente permaneciam no segundo escalão, mas muitos conseguiam grande projeção já que a presidência era um passo importante na carreira política (CARVALHO, 2006: 57-58).

74 Segundo o modelo elaborado por Jürgen Habermas, a esfera pública burguesa “pode ser entendida inicialmente como a esfera das pessoas privadas reunidas em um público” (1984: 42).

No século XIX, a constituição da esfera pública burguesa no Brasil teve sua expansão limitada, segundo Valdeci Lopes de Araújo, em razão da permanência de dois atores sociais durante o Império: a escravidão, “que impediu a ampliação do setor privado na medida em que o mundo do trabalho deveria permanecer invisível”; e um espaço doméstico/patrimonial (tanto do lado da sociedade - quando pensamos no latifúndio escravista, quanto do Estado - quando pensamos na herança patrimonial ibérica). Esses dois espaços domésticos desconheciam a moderna separação público/privado, dificultando a “autonomização da sociedade civil e o fortalecimento do setor privado enquanto fonte da esfera pública” (ARAÚJO, 1999: 189).

Uma das implicações da permanência desse espaço doméstico/patrimonial era a relevância do catolicismo na vida pública. Segundo Ângela Alonso, o catolicismo, como religião de Estado, dava auxílio a este no controle dos indivíduos, especialmente onde os braços estatais eram mais curtos: no meio rural, sendo o único espaço de constituição de alguma sociabilidade e de formação da opinião pública.

No ambiente urbano, a Igreja passaria a dividir esse espaço com outros atores sociais, que acabariam por contestar o seu monopólio sobre a formação do indivíduo. O lugar tradicionalmente ocupado pelo clero seria reivindicado pelos profissionais liberais, pelos estrangeiros e protestantes, que se misturavam nas principais cidades brasileiras.

Na visão liberal, para exercer sua função disciplinadora sobre os costumes sociais, os religiosos de profissão deveriam manter distanciamento das questões de ordem partidária. Como estes estavam

intimamente envolvidos nos assuntos políticos, geralmente ao lado dos conservadores, os artistas, intelectuais e jornalistas, se viram no dever de disputar aquele espaço, já que suas atividades estariam em condições de usufruir da maior autonomia para a formação da “opinião pública” e para a difusão de uma verdadeira *moralidade*, laica e liberal.

* * *

No capítulo 2, desenvolveremos alguns pressupostos para se pensar a cultura política no século XIX já esboçados nesta introdução. Com base na bibliografia consultada veremos como se constituiu uma moralidade pública voltada para o estabelecimento da hegemonia política por parte do grupo conservador. Pensaremos no discurso da *ordem* e da *conciliação* como decorrentes dessa noção de moral para ratificação de hierarquias sociais em torno de um centro irradiador da civilização. Perceberemos também como a linguagem da moral pública foi utilizada pelos liberais no sentido de reivindicar a prioridade das garantias individuais para se criar verdadeiramente uma nação civilizada.

No capítulo 3, traçaremos um panorama das principais teorias do riso, dividindo-as entre clássicas e modernas, procurando reter as principais contribuições para o estudo pretendido. Analisaremos como a caricatura (e a sátira presente nela) era compreendida no Brasil durante o Segundo Reinado. A produção de jornais humorísticos apresentava uma visão *marginal* acerca dos eventos políticos e dos debates públicos durante a década de 1860, difundindo versões irônicas e paródicas do discurso oficial, fomentando uma noção de *moral pública* a partir de preceitos liberais e disputando espaço com outros grupos formadores da opinião.

No capítulo 4 analisaremos o *Diabo Coxo* e o *Cabrião*, primeiros jornais humorísticos de São Paulo. No *Diabo Coxo*, vemos a preocupação em superar o provincianismo da capital. O desejo de progresso acompanha a instalação da estrada de ferro de Santos a Jundiaí, colocando os paulistas mais próximos da civilização. A ênfase do *Cabrião* é bastante diferente, pois procurou demarcar seu território na arena política. A pauta de ambos passava por noções de liberdade, cidadania e nação.

A idéia de *imoralidade* deu o tom, na medida em que imprimia uma suposta impessoalidade às disputas políticas. A ação das autoridades conservadoras ou *ligueiras* era interpretada como afronta às liberdades individuais, colocando em questão as próprias instituições imperiais, que deveriam zelar por essas garantias a fim de se construir uma nação fundada na idéia de civilização.

Nossas fontes são dois periódicos concebidos através da arte litográfica e da tipografia.⁷⁵ Circularam entre 1864 e 1867 e tiveram entre seus colaboradores indivíduos ligados à Academia de Direito, estrangeiros, artistas e poetas residentes em São Paulo.

75 A litografia é uma técnica de gravação que surgiu na Europa no século XVIII e teve larga utilização durante o século XIX. Era utilizada para impressão de imagens e clichês. A imprensa fez uso comercial da litografia especialmente na divulgação de anúncios ilustrados, mas seu maior benefício foi na publicação de caricaturas, permitindo a proliferação dos jornais humorísticos na Europa a partir da década de 1830. A tipografia era o processo de composição de um texto. No século XIX, a composição de textos acontecia fisicamente, ao contrário de hoje, quando a tecnologia permite a composição digital. Ambas as técnicas eram bastante precárias e davam um aspecto artesanal à publicação dos jornais.

O *Diabo Coxo* é o primeiro jornal ilustrado da capital paulista,⁷⁶ sendo comparado à *Semana Ilustrada*, periódico editado e ilustrado por Henrique Fleiuss na Corte. Segundo o *Correio Paulistano* de 9 de outubro de 1864, “já é um progresso para nossa terra possuir uma folha ao gosto da ‘Semana Ilustrada’, uma folha dedicada à caricatura, ao *gracejo digno e comedido*”.⁷⁷

O jornalzinho saía aos domingos, em formato pequeno (18 x 26 cm), com oito páginas: quatro de ilustrações e quatro de textos. Era litografado e impresso na Tipografia Alemã de Henrique Schröder. O número avulso custava 500 réis. As assinaturas, por série, se faziam na livraria M. da Cunha, na rua Direita, ao custo de 4\$000 para assinantes da capital e, de 5\$000, para assinantes de fora. O poeta Luís Gama (1830-1886) e o dramaturgo Sizenando Nabuco (1842-1892) se ocupavam dos textos (grande parte em versos satíricos), enquanto o italiano Ângelo Agostini (1842-1910) cuidava das ilustrações. Nelson Werneck Sodré (1999: 204) nos informa que o jornal contou ainda com colaboração ativa dos irmãos Américo e Bernardino de Campos.

Os costumes e os assuntos cotidianos eram os principais temas trabalhados pelo *Diabo Coxo*. O comportamento provinciano dos paulistas e

⁷⁶ O *Diabo Coxo* era publicado em séries de 12 números cada. Publicaram-se duas séries; uma em 1864 e outra em 1865. Os números da primeira série não informam a data de edição, mas o pesquisador Antonio Luiz Cagnin afirma que o primeiro número surgiu no dia 2 de outubro de 1864 e o último número da primeira série veio em 25 de dezembro do mesmo ano (CAGNIN, 2005: 15). Já os números da segunda série estampam a data na primeira página: o primeiro é de 23 de julho e, o último, de 31 de dezembro de 1865.

⁷⁷ *Correio Paulistano*, 9/10/1964. Grifo nosso. De acordo com o redator, uma publicação dessa natureza está relacionada ao progresso e a civilidade do público. A idéia de um *bom riso* (digno e comedido) contrapõe à idéia de um *mau riso*, anárquico e vulgar, próprio da rua e das pessoas privadas de civilidade e do bom gosto.

a falta de infra-estrutura da capital eram objetos de escárnio frequentes. No segundo ano do jornal, o recrutamento para a Guerra do Paraguai ganha destaque nas caricaturas e textos satíricos. Mas o jornal não vivia somente a zombar - em 17 de setembro de 1865, publicou uma espécie de reportagem ilustrada sobre o desastre do trem que descarrilou onze dias antes. Em outros números, personalidades do Império como o Conde d'Eu e D. Pedro II foram retratadas de maneira a dar aos leitores conhecimento sobre a fisionomia dos membros da família real e das autoridades imperiais.⁷⁸

Despedindo-se do público, o *Diabo Coxo* desaparece com o final de 1865. Somente em setembro do ano seguinte conhecemos outra manifestação semelhante, que surge com uma proposta mais aguerrida o *Cabrião*.⁷⁹

78 Charles Le Brun (1619-1690) teria fixado o conceito de fisionomia (conhecimento da natureza que pretendia avaliar o caráter humano a partir do estudo das características físicas) em seu tratado sobre o tema. Estudou as linhas relativas a diferentes características da cabeça, elaborando uma geometria que buscava associar esses traços característicos ao caráter da pessoa retratada. Criou tipos de expressões faciais que pudessem servir como uma gramática das cabeças possíveis, sem a necessidade de depender exclusivamente da observação da realidade. A partir do século XVII, com base em trabalhos como o dele, criaram-se diagramas que retinham os traços básicos das emoções. Muitos manuais espalharam pela Europa esses breves estudos a fim de permitir aos mortais comuns dominar as expressões humanas. Ernst H. Gombrich acredita esses materiais que tenham “contribuído para o acervo do conhecimento visual, embora, a princípio, não na Grande Arte. Neste terreno, aquela outra pedra de toque dos credos acadêmicos, o decoro, militou contra a experimentação com todas as variedades de tipos humanos e de emoções. O nobre não ri nem chora. De modo que só a arte humorística foi deixada para o campo de provas dessas descobertas” (2007: 295). Embora caricaturista, Ângelo Agostini tinha formação acadêmica (era um retratista de profissão) e, talvez por essa razão, pelo decoro próprio de sua escola, seus desenhos tendiam a preservar a face das personalidades retratadas.

79 Era uma folha um pouco maior (19 x 26 cm), que circulou de 30 de setembro de 1866 a 29 de setembro de 1867. Tinha também oito páginas: quatro tipografadas (onde se liam crônicas, artigos, poemas, anedotas, notas, entre outros textos em maioria humorísticos ou indignados) e quatro litografadas (fartamente ilustradas com caricaturas ou retratos de personalidades públicas - autoridades, oficiais do exército, heróis de guerra, nobres,

No *Cabrião*, Américo de Campos (1835-1900) e Antônio Manuel dos Reis eram os principais redatores. Ângelo Agostini e Nicolau Huáscar Vergara eram os caricaturistas. Ambos souberam dar não somente a ilusão de movimento aos personagens e às situações que seu lápis representou, mas também souberam movimentar uma gama de formas, símbolos e significados, bem como conceitos e preconceitos que permitiam compor suas estampas e dar à litografia um público ridente.

O *Cabrião* abordou temas diversos do cotidiano paulista, da política e da religião na capital, quase sempre de forma satírica e caricatural. Foi mais veemente em suas críticas e se posicionou de forma mais definida no campo das disputas políticas, ao lado dos liberais, já manifestando insatisfação com a situação partidária do Império. Luís Gama (um dos colaboradores) e Américo de Campos acompanharam com bons olhos o desenvolvimento das idéias radicais na Corte.⁸⁰ Embora não tenham exercido nenhum cargo político durante todo o Império, foram membros ativos do *Club Radical* em São Paulo, organização política da qual saíram muitos quadros para fundar o Partido Republicano, em 1870 (AZEVEDO, 1999: 79-138; BRASILIENSE, 1878: 89).

Esse radicalismo pré-republicano só poderá ser entendido à luz de como esses indivíduos vivenciaram um momento político de tensão e incertezas na história do Brasil, dos seus valores e expectativas e das

músicos e atores).

80 Na sessão “Gazetilha” o *Cabrião* (nº 47) fez elogios ao jornal *Opinião Liberal*, redigido pelos liberais radicais no Rio de Janeiro. Sobre aquela publicação, dizia: “É luz que ilumina, e por um modo desusado, no tumultuar da Babilônia Fluminense, onde os costumes puros e os santos princípios do viver e do querer do povo estão corrompidos pela envenenada atmosfera cortesã; onde é tudo mentira e fumaça, inclusive a zumbaia e o respeitoso amor dos lacaios do imperialismo pelo seu ídolo”.

formas como atuaram sobre as linguagens do discurso oficial. É nessa direção que empenharemos nossos esforços nas páginas que seguem.

2. Cultura política: ordem, liberdade e moralidade

2.1. LINGUAGEM E CULTURA POLÍTICA

De acordo com o *Dicionário de Política*, a expressão “cultura política” tem servido para “designar o conjunto de atitudes, normas, crenças, mais ou menos largamente partilhadas pelos membros de uma determinada unidade social e tendo como objeto fenômenos políticos” (BOBBIO, 2004: 306).

Em seu trabalho sobre a Independência do Brasil, Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves entende a “cultura política” como uma “construção histórica que se adapta e se transforma em sintonia tanto com os acontecimentos quanto com as atitudes dos indivíduos e dos grupos, cujos objetivos, por sua vez, ela define”. Ela é composta não somente de “conhecimentos e crenças que fundamentam as práticas possíveis no interior de um sistema político, como as normas estabelecidas para definir os direitos e deveres dos participantes como cidadãos”, mas também abrange as “posturas que asseguram a identidade e delimitam as fronteiras das comunidades a que pertencem indivíduos e grupos, legitimando ou desqualificando suas reivindicações”. Para a historiadora, a cultura política constitui especialmente “o referencial em relação ao qual se fixam os significados dos termos, com os quais são enunciados os objetivos

propostos” e fornece “os elementos necessários para caracterizar tanto os processos institucionais e as estratégias adotadas na busca desses mesmos objetivos, quanto as contestações a que dão origem” (NEVES, 2003: 25-26).

O estudo da cultura política revolucionária, realizado por Lynn Hunt, tem como enfoque os valores comuns e as expectativas compartilhadas de comportamento dos quais proveio a unidade no vivenciamento da Revolução Francesa. “Os valores, expectativas e regras implícitas que expressaram e moldaram as intenções e ações coletivas são o que chamo de cultura política da Revolução” e essa cultura política forneceu, segundo a historiadora, a “lógica da ação política revolucionária” (HUNT, 2007: 30).

Ao reter esses significados, podemos apreender que a cultura política exerce especial influência sobre as formas de conceber a realidade por parte dos atores, implicando uma série de atitudes e práticas que têm por finalidade o alcance de determinados objetivos políticos.

Podemos não ter acesso àquilo que os atores políticos pensavam, mas seus objetivos foram enunciados através de certas linguagens; e estas podem nos oferecer informações importantes sobre o universo simbólico que dava sentido às experiências políticas da comunidade da qual os atores fizeram parte. Ao analisar o contexto lingüístico a partir dos discursos proferidos por eles em determinada época, podemos desvendar as principais linguagens que estavam sendo articuladas e, dessa forma, inferir muito sobre a cultura política daquele grupo.

Quando John G. A. Pocock enfatiza os *atos discursivos* como ponto de partida do procedimento do historiador, quer conceber tais atos dentro de uma estrutura de linguagens susceptível a alterações conforme a

influência de outros *atos discursivos* e do contexto político. O empenho dos atores políticos em alguma prática (no caso, discursiva), revelava essas linguagens que se constituíram historicamente. Elas são os meios disponíveis a partir dos quais podemos apreender o mundo habitado pelo ator político, justamente por serem também os meios dispostos ao ator político para que este pudesse efetuar aquilo que estivesse pensando.

Neste ponto, a história do pensamento político torna-se uma história da fala e do discurso, das interações entre *langue* e *parole*. Sustenta-se não somente que essa história do pensamento político é uma história do discurso, mas que ela tem uma história justamente em virtude de se tornar discurso (Pocock, 2003: 28).

Considerando que, por meio da ação discursiva, o pensamento torna-se uma realidade histórica, Pocock revela a existência de uma história que tem a linguagem como objeto de análise. O acesso a essa linguagem é permitido ao historiador através da ação discursiva dos atores políticos. Considera-se, portanto, uma história formada por meio das interações entre *langue* e *parole*, na qual esta pode ser entendida como o discurso (o ato em si) e aquela como a linguagem, ou contexto lingüístico, sobre e no qual a *parole* pode ser construída.

A linguagem é uma estrutura bastante complexa que pode variar no seu grau de autonomia e estabilidade. Estão dispostas em campos discursivos susceptíveis a mudanças proporcionadas pelas interações mencionadas anteriormente. Mas torna-se necessidade prioritária estabelecer a linguagem ou linguagens em que determinada passagem do discurso político estava sendo desenvolvida.

Estamos em busca de “modos de discurso estáveis o suficiente para estar disponíveis ao uso de mais de um locutor e para apresentar o caráter

de um jogo definido por uma estrutura de regras para mais de um jogador”, afirma Pocock (2003: 31). Para isso, a linguagem a ser analisada deve conter um conjunto de elementos que possibilite uma expressão política específica a determinada comunidade política, nos possibilitando considerar o modo pelo qual os “jogadores exploraram as regras uns contra os outros” e atuaram sobre elas com o fim de alterá-las.

Pode-se aprender muito sobre a cultura política de uma determinada sociedade nos diversos momentos de sua história, observando-se que linguagens assim originadas foram sancionadas como legítimas integrantes do universo do discurso público, e que tipos de *intelligentsia* ou profissões adquiriram autoridade no controle desse discurso. (*Idem*)

Pocock compreende a *parole*, ou o ato do discurso, como uma *performance* do ator político sobre a linguagem política da qual ele se apropriou. Considerando a dimensão performativa da imagem caricatural, visto que esta se relaciona com o seu público, exigindo deste uma reação, nossa proposta é a partir das imagens publicadas em jornais humorísticos que circularam na capital da província de São Paulo, na década de 1860, identificar o contexto lingüístico e seu conjunto de implicações que puderam ter permitido a articulação de uma visão de mundo ou de uma cultura, no caso liberal.

Acreditamos que o estudo de determinada linguagem nos conduzirá à compreensão das condições de produção dos enunciados presentes nas caricaturas. Compreenderemos a narrativa satírica, inerente àquelas imagens, como uma tentativa de intervenção, no debate público, que se adequou à experiência vivenciada por um grupo de liberais paulistas à margem, mas não excluídos, das instâncias de poder, homens que se

empenharam num gênero jornalístico até então nunca experimentado na capital daquela Província.

Se o tipo de imprensa era relativamente novo, as linguagens articuladas eram de uso comum nos debates políticos, especialmente em função da proximidade daqueles homens com o ambiente cultural da Academia de Direito do Largo São Francisco, instituição em torno da qual foram formados muitos quadros da burocracia estatal, dos executivos e dos legislativos imperiais, das artes e do jornalismo no século XIX.

Naquele momento a *linguagem da moralidade* existia como recurso cultural tanto para atores políticos que defendiam uma hierarquia mais rígida quanto para os atores que reivindicavam mais garantias individuais; a articulação dessa linguagem com os principais assuntos do debate público levava esses dois grupos, por muitas vezes, a trilhar caminhos bastante opostos, apesar das forças de conciliação. Os primeiros davam ênfase à questão da *ordem* em seus discursos, enquanto os segundos privilegiavam a questão da *liberdade*.

Sérgio Adorno identificou a importância política da questão da *moralidade pública*, na qual parece “deslindar-se o ‘segredo’ das relações de poder entre as classes sociais” na sociedade brasileira oitocentista. No universo da moralidade pública foi possível constituir um código cultural comum, representando um “espaço onde era viável disciplinar os contatos, estabelecer regras de sociabilidade e de permutas de experiência (...) e hierarquizar a distância entre pessoas, famílias, grupos e classes sociais” (ADORNO, 1988: 243-244). O sociólogo destaca o fato de que, a maior parte

dos atores políticos no Brasil oitocentista, independente das opções partidárias, tiveram formação jurídica.

Para ele, as academias de Direito pouco contribuíram para a formação de juristas; eram as atividades extra-curriculares responsáveis pela formação profissional e cultural dos bacharéis, que iriam ocupar posições importantes na sociedade brasileira, atuando nos poderes legislativo, executivo e judiciário, na administração e na burocracia do Estado monárquico, no jornalismo e na literatura. Esse aprendizado extra-curricular se dava especialmente pela participação dos estudantes nas associações e na imprensa acadêmicas, onde a militância política serviu de laboratório a partir do qual os acadêmicos podiam discutir e assimilar idéias acerca da realidade política do país.

Neste capítulo tentaremos verificar as condições de produção da linguagem da moralidade pública - os principais agentes envolvidos (acadêmicos, bacharéis, jornalistas, instrutores públicos, etc) e as transformações sociais (urbanização, diversificação dos tipos sociais, formação da pequena família burguesa) e no contexto político (regresso conservador e conciliação) - buscando traçar as características gerais da cultura política liberal no século XIX.

2.2. O BURGO DE ESTUDANTES

São Paulo era uma cidade com características rurais significativas na primeira metade do século XIX. Viajantes relatam uma monotonia quebrada somente pelos estudantes da Academia de Direito, que ainda tentava se consolidar. Já vimos que a instituição, segundo Sérgio Adorno, pouco

contribuía para a formação de juristas e que, através das atividades extracurriculares (a militância política através das associações estudantis e da imprensa acadêmica), sua importância repousava na formação intelectual, cultural e profissional dos bacharéis, indivíduos moralmente preparados para fornecer quadros para as atividades burocráticas e parlamentares do Império, substituindo a tradicional administração joanina e constituindo o Estado independente e constitucional.

O publicismo político acadêmico da década de 1830 difundia uma moral pública que reclamava padrões de sociabilidade e bons costumes que consagrassem leis e instituições promotoras da felicidade dos homens bem como sua conservação física e moral, afastando as ameaças que se pusessem contra a unidade política e a independência da nação. Ainda de acordo com Sérgio Adorno, o objetivo dessa imprensa era disciplinar a vontade dos leitores e repousava na esfera da moralidade - “nebuloso espaço que torna viável estabelecer pontos de contato, intercâmbio e equilíbrio entre razão e paixões políticas” (ADORNO, 1988: 169). Nessa imprensa, o redator que estava atento à transmissão de mensagens políticas e idéias estéticas, não concitava o leitor nem à inércia nem à revolução, pretendendo disciplinar sua vontade segundo o princípio da prudência e da moderação.

A estratégia do redator era convencer o leitor/acadêmico de que bastava elevar os princípios morais da população para que a nação trilhasse pelo caminho da civilização, mediante um governo constitucional, estável e duradouro, capaz de assegurar “as liberdades individuais contra os inconvenientes do poder soberano ilimitado; vale dizer, o indivíduo

moralmente robustecido abrigava-se, com maior eficácia contra o absolutismo” (*Idem*).

A literatura ganhava assim um espaço destacado na estetização do pensamento político e no uso da linguagem retórica, prática que buscava envolver emotivamente os leitores. A produção literária como instrumento pedagógico visava educar os sentimentos do povo brasileiro, o que significava promover a convergência das forças sociais e políticas em um único sentido: a luta contra o fantasma do colonialismo sem incorrer nos perigos do radicalismo, próprio das camadas populares, incivilizadas. Era necessário constituir uma elite moralmente sadia a fim de evitar extremismos que pudessem abalar a estabilidade do governo constitucional, afastando o risco do despotismo.

Impunha-se a produção de um tipo de cultura política que contivesse pela razão as paixões políticas, introduzindo um trânsito adequado, sob a ótica do projeto liberal de construção do Estado Nacional, entre o fazer e o representar, o agir e o escrever, o atuar e o pensar. Daí que a cultura política liberal se ajustava ao modelo pretendido, mesmo porque repousava na defesa das liberdades individuais sem comprometer o direito à propriedade. Logo, profissionalizar o bacharel, segundo os modelos de ação e representação indicados pela cultura política liberal, significava educá-lo enquanto indivíduo, desenvolver-lhe a sensibilidade, apurar-lhe o gosto, aprisionar-lhe a alma e as emoções. A poética e a prosa integravam-se a esse propósito. (...) O prazer estético proporcionado pela arte literária representava seguro veículo de sedução da consciência. (*Idem*: 171)

Essa cruzada moralizadora, que visava a superação da barbárie, foi intensificada a partir da década de 1850. “Mais do que nunca, acreditou-se que a ciência e o pensamento, deveriam intervir no curso da história, organizar a vida humana e impor padrões adequados e civilizados de sociabilidade”. (*Idem*: 176)

O período correspondente às décadas de 1850-1860 foi caracterizado por reformas e transformações que tiveram importantes reflexos para o desenvolvimento urbano de regiões do centro-sul do país. O fim do tráfico de africanos para o Brasil, em 1850, gerou um excedente de recursos, que passou a ser destinados a outros negócios, geralmente em benefício dos núcleos urbanos. São Paulo, em função do crescimento das lavouras de café, foi uma das regiões mais afetadas.

O decorrente aumento do tráfico interno de escravos transferiu os cativos de outras regiões para as áreas cafeeiras, transformando a cidade em importante entreposto comercial, o que requereu o melhoramento nos serviços públicos em decorrência do relativo aumento populacional e das condições exigidas pelos novos habitantes. Além disso, o tráfico interno trazia consigo o temor de um caos provocado pela “desordem” própria do elemento servil, do qual muitos eram provenientes da Bahia, onde as revoltas escravas aterrorizavam as populações urbanas desde a década de 1830. O controle dos novos habitantes passava também por essa reordenação da capital da província de São Paulo.

Fazendeiros que fixaram residência na cidade, novos comerciantes, funcionários da administração provincial, artistas, professores e estudantes da Academia de Direito (que teve significativo crescimento no número de matrículas nessa época) demandavam novos serviços públicos, novas formas de sociabilidade e novos hábitos que alteraram a fisionomia da cidade, diversificando os costumes e os tipos humanos - uma nova ordem social que fazia com que a cidade convivesse, simultaneamente e por vezes de forma conflitante, com aspectos da sociedade rural e tradicional. (MORSE, 1954:

96-124; BRUNO, 1954: 807-857; HOLANDA, 2002: 1048; FREHSE, 2005: 51-92; ADORNO, 1988: 176-180). Foram os estudantes e lentes da Academia de Direito os beneficiários imediatos da diversificação do comércio e das oportunidades alternativas de lazer.

É em torno dessa elite intelectualizada que foram, na década de 1860, fundados hotéis, confeitarias e doceiras, alfaiatarias e barbearias, livrarias. É nesse contexto que o teatro, as casas de prazeres e a vida boêmia se tornaram focos imediatos da atenção de acadêmico. Não sem razão, a vida associativa diversificava-se, e a imprensa periódica conhecia uma fase inusitada de proliferação (ADORNO, 1988: 179).

Não somente os avanços das técnicas de reprodução de impressos permitiram a diversidade de jornais acadêmicos, literários e políticos. A diversificação da própria sociedade (com seus novos tipos humanos e repertórios de temas) favoreceu a um aperfeiçoamento de recursos lingüísticos, literários e jornalísticos, bem como um redimensionamento das características esboçadas nos periódicos acadêmicos das décadas anteriores. Segundo Adorno, o publicismo acadêmico impôs-se porque “se constituiu em instrumento de educação cívico-intelectual e sentimental do bacharel”.

Na segunda metade do século XIX, os redatores inauguraram definitivamente a “cruzada civilizatória” e empreenderam, “como verdadeiros *almotacés* da moralidade pública”, o combate aos vícios e males que julgavam promover as patologias na “anatomia do Estado brasileiro”, afirma o sociólogo reproduzindo a retórica da época.

Estratégias políticas foram esboçadas no sentido de transformar bacharéis em cidadãos que sobrepusessem o amor à pátria acima do amor próprio e dos interesses exclusivamente particulares, que nunca visualizassem a autoridade do Estado sob a forma repressiva e que, ao cumprirem seus deveres cívicos e obrigações jurídicas, reforçassem a soberania do Estado. (*Idem*: 181)

Na ótica dos redatores, o estado adquiriu uma personalidade tutelar e policalesca - vigiar permanentemente a vida privada dos cidadãos. “Devia lutar (...) por se constituir sob moldes liberais, fundado na lei e no direito, selando juridicamente as relações contratuais entre os diversos cidadãos” (*Idem*: 181-182). Aspectos da vida privada são transformados em problemas públicos, a fim de garantir a segurança e a propriedade dos indivíduos, reserva feita ao Estado liberal, mesmo que avançando contra a autonomia do cidadão (considerado imaturo para gerir sua própria vida). Por isso era necessário combater os focos de incivilidade e os vícios das classes ameaçadoras.

As questões econômicas, político-partidárias, eleitorais e de administração pública ganhavam proeminência nas páginas da imprensa acadêmica. A família recebia atenção fundamental, pois os acadêmicos/bacharéis percebiam que a reordenação entre a esfera doméstica e a esfera pública se fazia pela família, veículo de mediação entre a sociedade e o Estado.

No patriarcado rural tudo ocorria como se emanasse da vontade do patriarca, autoridade herdada de seus antepassados desde a Colônia. A sociedade imperial ressentia-se dessa forma de poder, baseado na obediência e na coesão requeridas pela violência que mediava as relações sociais. Em meados do século XIX, a transferência dos fazendeiros para habitações urbanas, reclamava desse modelo de família novos padrões culturais. A separação entre local de produção (a fazenda) e o local de residência (a cidade) imprimiu alterações significativas na estrutura da

família patriarcal, tornando possível a permuta de experiências de natureza diversa daquelas predominantes na família rural.

À família era atribuído o papel de formar a pessoa, constituir o indivíduo e forjar o cidadão, tornando-se trânsito necessário entre o civil e o político. O modelo de cidadania idealizado estava às voltas de uma família moralmente saneada. Segundo Adorno, os redatores elegeram a esfera doméstica como trânsito necessário por intermédio do qual se tornava possível a troca de novas experiências.

Em vez de repudiar o individualismo, o redator enxergava nas ‘novas’ relações familiares as qualidades particulares de pais, filhos, maridos e esposas. Adensou suas atenções para a intimidade e privacidade do lar, para o cultivo e a caracterização minudente das propriedades do corpo, e para o controle moral de uns sobre outros. Em sua cruzada civilizatória, não raramente ‘legislou’ em matéria de Direito Civil ao propor regras explícitas de civilidade e urbanidade, estipulando uma rede invisível de olhares disciplinares dos gestos, da fala, das posturas e da aparência física. Policiou toda e qualquer manifestação do comportamento que relembresse os abomináveis hábitos coloniais ou expandisse desmesuradamente o mundanismo (*Idem*: 203).

2.3. A LIGA PROGRESSISTA

A historiografia brasileira reconhece na década de 1850 um momento de estabilidade política e arrefecimento das disputas partidárias. O chamado ministério da Conciliação (1853-1856) seria o principal responsável por essas novas condições, que permitiram a consolidação do regime. Contudo, o advento da geração de 1870 deu início a um período de contestações e reformas que acompanharam a crise do Império, culminando com o fim da monarquia no Brasil.

Entre momentos tão representativos da história política nacional, a década de 1860 tem passado quase despercebida, sendo toda ela dominada

pela Guerra do Paraguai, como afirmou Sérgio Buarque de Holanda (1969: 9). Obviamente, o historiador não levou essa constatação ao pé da letra; pelo contrário, esboçou importantes considerações sobre os desdobramentos políticos do período, não apenas os relacionados aos conflitos na América do Sul, embora estes realmente tenham ocupado um espaço central nos debates públicos a partir de 1864.

Ainda assim, a literatura tem se ocupado pouco com a década de 1860. Os ministérios progressistas (1862-1868) - pensados como uma pequena ilha no grande oceano de dominação saquarema (1848-1878) - têm importância bastante reduzida entre grande parte dos autores que se debruçaram sobre a história política da segunda metade do século XIX. Acreditamos, porém, que a situação progressista e suas implicações políticas não teriam sido apenas coadjuvantes num cenário protagonizado pela guerra, pela crise financeira e pelos demais inconvenientes de ordem econômica e diplomática.

Os ventos eram favoráveis aos liberais, desde o início da década de 1860, quando voltaram, com muito vigor, a ocupar cadeiras na Câmara.⁸¹ Contavam com o apoio de um grupo de conservadores moderados liderados por Zacarias de Góes e Vasconcelos. Juntos, se opuseram à direção rigidamente centralizadora dada pelo gabinete de 1861, cujo presidente

81 Com a nova legislação eleitoral (a chamada Lei dos Círculos, de 1855, foi reformada em 1860 e estabelecia três eleitos por cada distrito eleitoral), os liberais tiveram a oportunidade de eleger seus candidatos à Assembléia Geral, especialmente nos centros urbanos maiores como Rio de Janeiro, Ouro Preto e São Paulo. Pelo Rio, Saldanha Marinho e Francisco Otaviano venceram. Teófilo Ottoni foi eleito por Minas Gerais e pelo Rio de Janeiro, mas optou por representar sua província natal. Por São Paulo, José Bonifácio, o moço, representava os liberais na Câmara (HOLANDA, 1969: 79). Também foi nessa oportunidade que o jovem Aureliano Tavares Bastos se elegeu pela província de Alagoas. Sua atuação não se restringiu às tribunas parlamentares, mas também à publicação das *Cartas do Solitário*, no *Correio Mercantil*.

era o marquês de Caxias. Os conservadores perderam unidade. Figuras ilustres do partido, como o marquês de Olinda e o próprio Zacarias, optaram por compor grupos com os liberais como forma de manterem posição destacada na cena política. No Senado, Nabuco de Araújo fez coro à oposição e propôs uma liga com os liberais históricos - composição política que causaria a retirada de Caxias e assumiria o Conselho de Ministros em maio de 1862 (HOLANDA, 1969: 84-85).⁸²

A idéia de conciliação, como princípio ideológico regulador do comportamento das elites políticas, vinha perdendo terreno, na medida em que não obtinha êxito quando manipulada pelos conservadores. A experiência da Liga pode ser vista, contudo, como culminante do arranjo que se operava desde o gabinete do Visconde de Paraná (1853-1857), ou mera realização de uma política levada a cabo por todos os ministérios desde o regresso (1848). De qualquer forma era uma nova tentativa de conciliação, reunindo liberais e conservadores moderados, pelo reconhecimento de que os antigos partidos estavam esgotados. Era preciso buscar outras idéias e composições: formava-se o partido progressista (*Idem*: 85).

A experiência do primeiro gabinete progressista (o décimo sétimo da história do Segundo Reinado) foi exemplar da falta de bases para a nova situação. Formado em 24 de maio de 1862, não obteve apoio na Câmara e renunciou no dia 29 do mesmo mês. Até 1868, quando os conservadores voltaram ao poder, seis foram os gabinetes comandados pelo novo partido.

82 Esse gabinete teria pela primeira vez Zacarias de Góes e Vasconcelos como presidente. Durou apenas seis dias, pelo que ficou conhecido como “ministério dos anjinhos”. Mas essa nova composição iria dominar a nova situação política até 1868.

Os conservadores puros atacaram veementemente o governo e os liberais históricos engrossavam a oposição à nova direção. O partido progressista foi acusado de corromper os partidos tradicionais e culpado pela confusão política naquele momento da história monárquica. Sua experiência no governo fez com que os antigos partidos se reorganizassem. O Liberal, reunindo progressistas e históricos, renovou-se num programa de reformas lançado em 1869 (*Idem*: 85-112).

2.4. O PROGRESSO DE SÃO PAULO

A Revolução Industrial consolidava-se na Europa durante o século XIX. “A sociedade burguesa (...) estava confiante e orgulhosa de seus sucessos”, como afirma Eric Hobsbawm em *A era do capital*. As ciências e as artes encontravam amplo desenvolvimento. O liberalismo triunfou na Inglaterra, fornecendo um padrão de *progresso e civilização* que serviu de espelho para muitos países.

A preocupação em se aproximar desse modelo, no Brasil, esbarrava no confronto entre o trabalho livre assalariado (motor da produção industrial na Europa) e o trabalho escravo, ocupando este tema um lugar importante no debate público. O governo brasileiro sofria pressões por parte da Inglaterra, com quem, durante trinta anos, fez e descumpriu acordos pela extinção do tráfico de pessoas. O próprio reconhecimento da independência do Brasil esteve condicionado ao cumprimento de tratados de restrição ao tráfico.

Em 1845, o parlamento inglês aprovou o *Bill Aberdeen* (1845), lei que permitia ao governo daquele país apresarem navios empregados no tráfico

de africanos. As elites políticas percebiam a necessidade de efetuar a transição, preservando o direito dos proprietários de escravos e donos das terras.

Após a maioridade de Pedro II, superadas as rebeliões liberais no sul (1842) e no norte (1848), o Brasil inicia um período de crescimento econômico e estabilidade política, responsável pela consolidação do regime monárquico. Mas, desde a Independência, membros do alto escalão da política nacional consideravam a impossibilidade de se formar um verdadeiro Estado nacional sem enfrentar a questão da modernização do estatuto jurídico da terra e do trabalho.

Em 1850, foram promulgadas duas leis que equacionavam os problemas que o Brasil vinha enfrentando e que perturbavam os grupos dirigentes: a Lei Eusébio de Queiróz (Lei nº 581, aprovada em 4 de setembro) e a Lei de Terras (Lei nº 601, aprovada em 18 de setembro).⁸³

Com a estabilidade política, durante a política de Conciliação, várias reformas materiais foram implementadas. Em 1851, fundou-se o segundo Banco do Brasil. Dois anos depois, foi criado o Banco Rural e Hipotecário. A

⁸³ A primeira extinguiu o tráfico de escravos africanos para o Brasil. Além de atender às demandas internas (dos liberais doutrinários) e externas (da Inglaterra), o próprio ministro Queiróz, patrono da lei, admitia preocupação em relação à enorme concentração de africanos no território brasileiro, circunstância que inspirava temor pela segurança e pela manutenção da ordem na sociedade imperial (Hebe Mattos, *apud* VAINFAS, 2002: 473-476; MATTOS, 1987: 225). A lei contribuiu para diminuir o desequilíbrio entre livres e cativos no país e também dinamizou a economia nacional, fortalecendo o comércio interprovincial e gerando excedentes de capital que foram investidos internamente. Para completar, devemos mencionar um argumento poderoso em favor da extinção do tráfico: as terras estariam ameaçadas de passar ao controle dos especuladores e traficantes (a maior parte estrangeiros) em função do endividamento dos fazendeiros (MATTOS, 1987: 225). A aprovação da Lei de Terras, poucos dias depois, atenderia diretamente aos interesses da agricultura do café em expansão como contrapartida da extinção do tráfico, rejeitada pelas bancadas das províncias cafeeiras. Determinou a nova lei que as terras devolutas do país não poderiam ser ocupadas por qualquer outro título que não o de compra através de hasta pública. A medida limitou o acesso à terra e contribuiu para reduzir os conflitos dos fazendeiros pela posse de novas terras.

intensa especulação financeira decorrente do excedente de capitais que antes eram destinados ao tráfico de escravos fez ampliar o mercado de créditos, acabando por desembocar na crise comercial de 1864. Em 1852 foi inaugurada a primeira linha telegráfica da cidade do Rio de Janeiro. Em 1854 inaugurou-se também a primeira linha de estradas de ferro do Brasil, ligando o Porto de Mauá à estação Fragoso; a segunda começou a ser construída, no ano seguinte, para ligar a Corte à capital da Província de São Paulo. A era do capital inspirava as idéias de progresso e civilização, das quais as províncias poderiam se aproximar pelo desenvolvimento de suas bases materiais. A construção de estradas de ferro encurtaria a distância em relação à corte, centro irradiador dessas idéias. São Paulo também queria participar do mundo civilizado.⁸⁴

84 Muitos autores percebem o século XIX como uma fase crucial no desenvolvimento da cidade. Ernani Silva Bruno, autor de uma obra clássica sobre São Paulo, entende o período entre 1828 (ano de fundação da Academia de Direito) e 1872 (ano de inauguração da estrada de ferro Jundiaí-Campinas, que culminava por integrar o Oeste Paulista ao grande fluxo cafeeiro para o porto de Santos) como uma fase de transição do “arraial de sertanistas” para a “grande metrópole do café”. São Paulo era, nessa perspectiva, um *burgo de estudantes* em meados do século XIX. Como já vimos neste capítulo, a sociedade e o público paulistanos deste período assistiram a grandes transformações urbanas, econômicas, tecnológicas e socioculturais.



FIGURA 2

Ângelo Agostini. Um grupo de progressistas.

Fonte: *Diabo Coxo* 6 (série II), 27/08/1865.

O *Diabo Coxo* acompanhou com muito entusiasmo as obras de instalação da estrada de ferro de Santos a São Paulo, inaugurada em 1864. Seleccionamos duas imagens como exemplo: na primeira (Figura 2), um “grupo de progressistas” reúne engenheiros e autoridades públicas retratados em nítida associação ao desenvolvimento ferroviário; na segunda (Figura 3), o superintendente da estrada de ferro, engenheiro Daniel M. Fox, aconselha aos paulistas: “olhai para o futuro e não para o presente” - o presente é representado pelo precário escoamento da produção provincial realizado pelas tropas de muares, enquanto o futuro é a estrada de ferro.

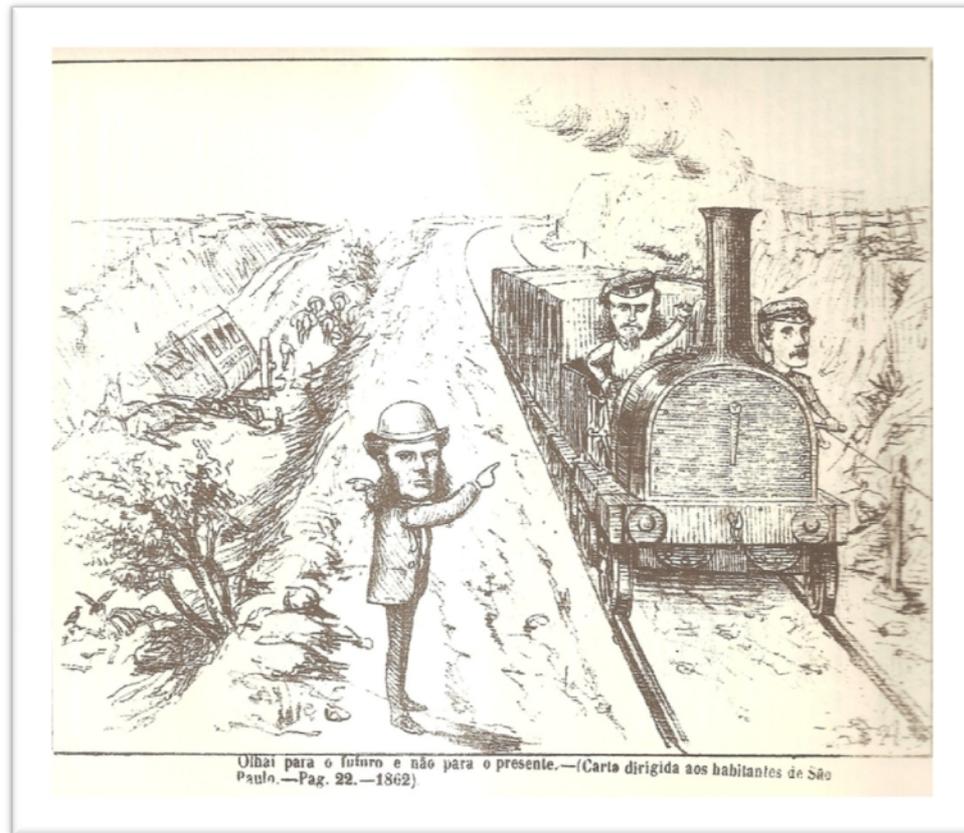


FIGURA 3

Ângelo Agostini. Olhai para o futuro e não para o presente.

Fonte: *Diabo Coxo* 5 (série I), s/d, 1864.

O caricaturista Ângelo Agostini produziu várias imagens satirizando a oposição feita pelos tropeiros à instalação da estrada de ferro. Não chegamos a pesquisar fontes primárias que indiquem como foi a repercussão daquela novidade entre os empresários envolvidos no transporte por mulas, mas as charges do *Diabo Coxo* sugerem muita hostilidade.

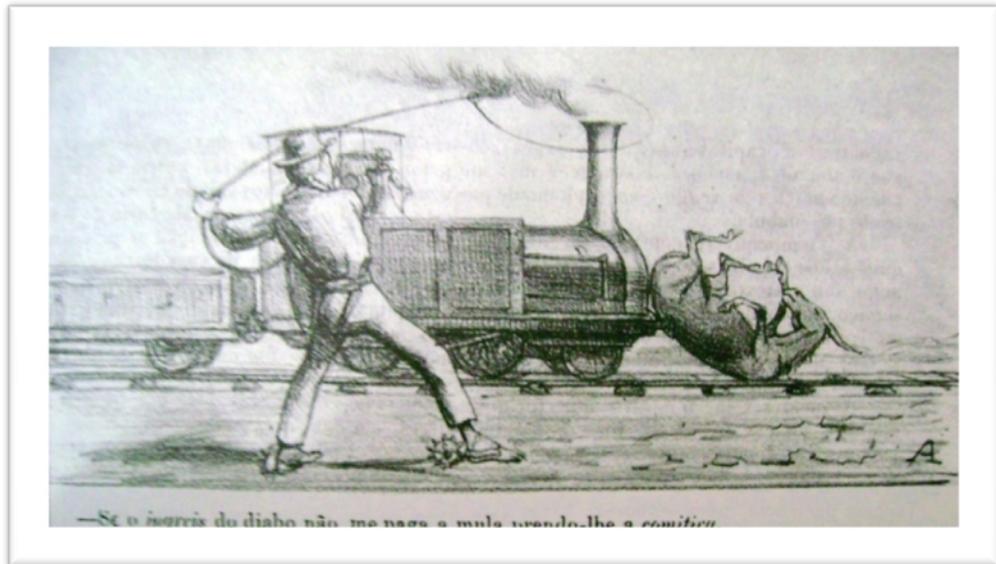


FIGURA 4

Ângelo Agostini. Se o *ingreis* do diabo não me paga a mula prendo-lhe a *comitiva*.

Fonte: *Diabo Coxo* 9 (série II), 24/9/1865.

O número 9 da segunda série do *Diabo Coxo*, que circulou poucos dias após a inauguração da estrada de ferro, trazia quatro caricaturas sobre o assunto, das quais reproduzimos duas. Na primeira (Figura 4), um dono de tropa tenta laçar a locomotiva, reivindicando indenização pela sua mula. O caráter atrasado é reforçado pelo modo “popular” com qual o tropeiro se expressa: “Se o *ingreis* do diabo não me paga a mula, prendo-lhe a comitiva”. No segundo (Figura 5), o personagem representado por um *velho paulista* em trajés indígenas (portanto, não civilizado) tenta destruir a composição com ajuda de seus muars.

No dia 6 de setembro, dia da inauguração da estrada, o descarrilamento do trem provocou um grande desastre, que Ângelo Agostini narrou, no oitavo número da segunda série do jornal, por meio de três grandes quadros. Os “retratos” mostram cenas cheias de movimento, como

o instante da queda do trem ou dos passageiros feridos assistidos pelos frades do Seminário. Nessas imagens, Agostini buscava uma aproximação bastante realística do desastre, apelando para uma impressão de movimento e imersibilidade que nos faz lembrar os panoramas e dioramas tão em moda entre os burgueses europeus do século XIX (Figura 6).⁸⁵



FIGURA 5

Ângelo Agostini. *O Velho Paulista à frente dos regressistas vinga-se da pirraça de 6 de setembro*

Fonte: *Diabo Coxo* 9 (série II), 24/9/1865.

⁸⁵ Ao advento do panorama e do diorama está associada toda uma nova concepção do observador da arte, que vieram acompanhando as artes visuais até o surgimento do cinema. Sobre o panorama ver: PARENTE, 1999: 126. Tanto no *Diabo Coxo* quanto no *Cabrião*, Agostini publicou muitas vezes desenhos que contavam histórias e crônicas através de quadros em série, o que lhe rendeu a fama póstuma de ser o precursor dos quadrinhos no Brasil. Mas são consideradas suas obras primas, nessa modalidade, as historietas publicadas em jornais posteriores, já no Rio de Janeiro. Sobre as histórias em quadrinhos de Ângelo Agostini, ver MARINGONI, 2006: 157-174.

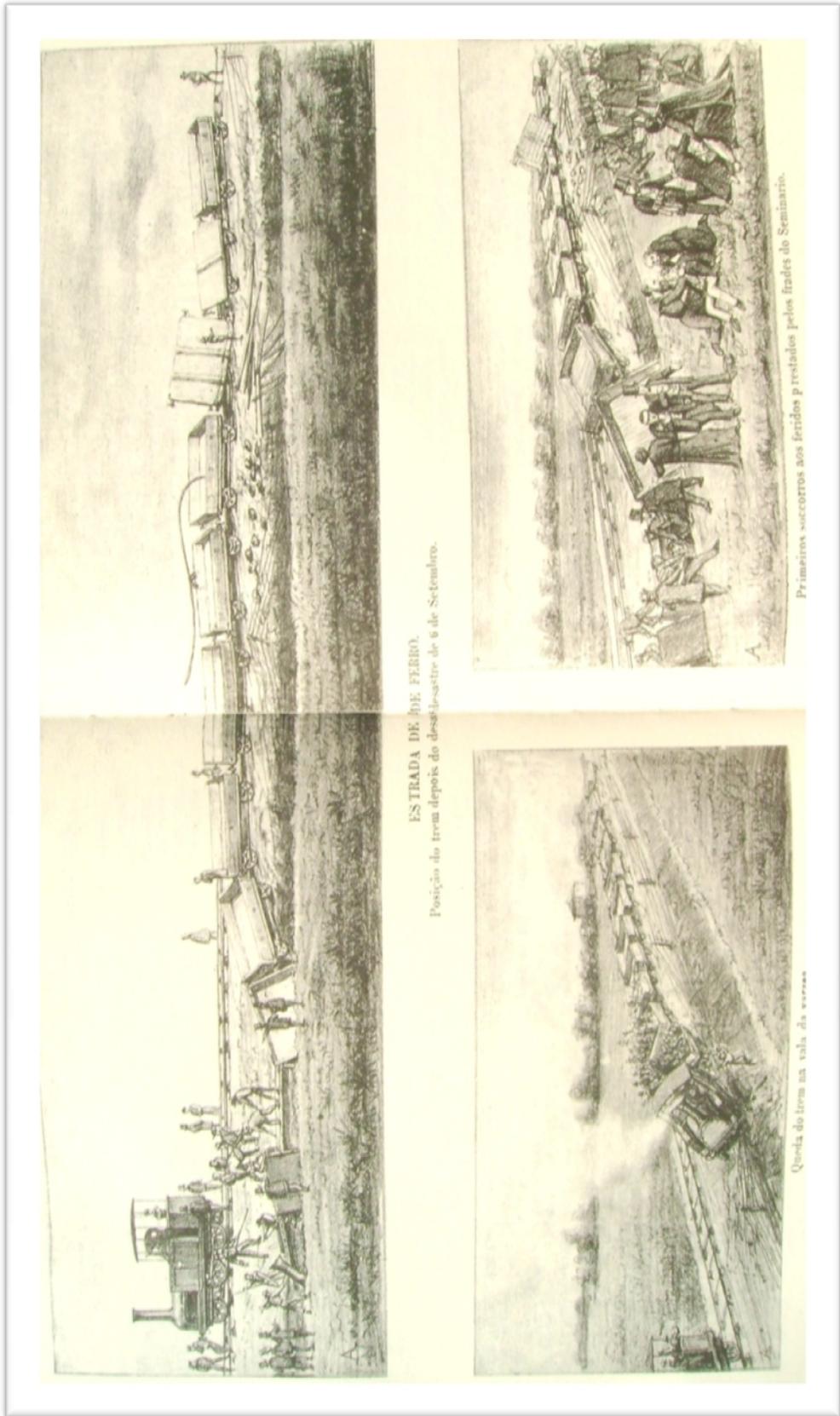


Figura 6
Ângelo Agostini. Estrada de ferro.
Fonte: *Cabrião* 8 (série II), 17/11/1865.

No mesmo número, Agostini publicou uma caricatura (Figura 7) em que dois muares comemoram o acidente: “Bebamos amigo; desprezaram-nos por inúteis, porém a *traficância* levou o diabo na primeira viagem!”. O outro responde: “Bebamos, amigo, nesta terra o progresso não nos vence”.



Figura 7
Ângelo Agostini. (Sem título).
Diabo Coxo 8 (série II), 17/9/1865.

Constantemente, o tema do progresso foi levantado pelo *Diabo Coxo* e pelo *Cabrião*, enfatizando sempre as contradições presentes na sociedade

paulista - o pendor para o progresso de alguns e a resistência de outros, sendo estes sempre vitimados pelos textos e imagens publicados em ambos os jornais. Como afirmou Luiz Gama, no poema *Novidades Antigas*, “São Paulo é a terra do anacronismo” (*Diabo Coxo* 3/II, 23 de julho de 1867). As contradições acerca do progresso e da civilização paulistas foram tema de muitas brincadeiras e serviram de matéria para outros poemas. O que segue foi publicado no segundo número da primeira série do *Diabo Coxo*. Intitulado *O progresso e S. Paulo*, é composto de diversos trocadilhos irônicos:

Ó compadre, tal “São Paulo”
É político! Não crê?
Pois olhe que o acredito,
E digo a razão porque:

Não é mentira, compadre!
Sinceramente confesso
Que este santo padroeiro
Se não teve, tem “progresso”.

Veja lá como na “Sé”
Não querendo estar sozinho
Convidou ao outro apóstolo
“São Pedro” para vizinho

Uma “cadeia” era pouco
Pra servir de detenção:
Foi à Luz e forjou outra
Chamando-a de “Correção”.

Não quis que houvesse um só “credo”
Neste país de doutores:
Pôs em campo as duas hostes,

“Liberais-conservadores”.

O “Correio Paulistano”
Não bastava pra polêmica;
E foi à Direita-rua
Fundar a “Imprensa Acadêmica”.

(...)

Era pouco um só “teatro”,
Outro “maior” fez erguer;
E além da “estrada de ferro”,
A de “rodagem” quer ter!

Dizem também que das “lojas”
É freguês e santo membro,
Quando não vai na “Amizade”
Vai à “Sete de Setembro”.

Mesmo a respeito de “bancos”
Faz as suas transações;
Por isso conta e desconta
No “Mauá” nos Gaviões.

Enfim, se na freguesia
Do norte, o céu fez-se azul,
O céu se torna de negro
Na freguesia do sul.

Creia, compadre, que o santo
É santo de idéias latas!
Não sei se gosta de “ligas”
Mas gosta das “duplicatas”.

O fato é que, o desenvolvimento material da província fazia ascender as esperanças de progresso e civilização entre os membros da elite local e entre a população em geral, bem como suas ambigüidades e contradições. Os que tentassem por embargo a este processo eram referidos como incivilizados e, no limite, como seres irracionais (como os mures do desenho de Agostini).

A preocupação com o desenvolvimento local e regional por parte de homens que almejavam uma posição pública estava diretamente relacionada à sua sede de visibilidade na esfera pública política. Eles procuravam, desta forma, associação com a modernização da província.

2.5. A MORALIDADE PÚBLICA ENTRE A ORDEM E A LIBERDADE

André Paulo Castanha entende que a *moralidade* pública ocupou lugar de destaque na viabilização e implantação do projeto conservador para a sociedade e o Estado nos tempos do Império.

Esse projeto (conforme Ilmar de Mattos) consistia na defesa do Estado centralizado e na restauração monárquica, pois os conservadores compreendiam que a nação só seria civilizada se fosse forte, pressupondo um poder central em que o imperador deveria estar no topo da organização política e social.

As revoltas regionais e a instabilidade política que caracterizaram o período regencial imprimiram marcas profundas no comportamento dos grupos políticos em formação na primeira metade do século XIX. A ascensão econômica dos fazendeiros ligados à produção agrícola - especialmente ao cultivo do café - na província do Rio de Janeiro criou condições para o

fortalecimento do grupo conservador na região, onde a maior participação no campo político lhe permitiu colocar em prática um projeto que visava estabelecer a ordem pública.⁸⁶

Com a maioria de Pedro II, os conservadores tornaram-se base de apoio do jovem monarca e, ao concebê-lo como “cabeça” da nação, passaram a defender a hierarquia, a centralização política e administrativa, fundamentados no princípio de fidelidade ao imperador.

A descentralização, espaço da “desordem”, era tida como elemento nocivo à ordem estabelecida. Quanto mais forte e centralizada a administração, mais ordenada seria a sociedade, pois colocava o governo do Estado em contato permanente com o governo da casa, possibilitando dessa forma uma vigilância constante e uma direção mais eficiente. Os agentes administrativos exerciam assim um papel importante, levando o projeto de ordem e civilização a todos os confins do Império. Os conservadores mostraram-se mais homogêneos e seu projeto político mais consistente, ampliando sua força política.

A partir da hegemonia do grupo conservador e do processo de centralização política e administrativa, o discurso da *moralidade* ganhou destaque. Toda a ação individual ou coletiva que entrasse em confronto com a autoridade, ou com a ordem estabelecida, era um ato imoral, portanto, considerado uma afronta à Nação merecendo, assim, uma ação enérgica do Estado. (CASTANHA, 2006: 3)

Ao conquistar essa hegemonia, a classe senhorial percebeu que ordenar e disciplinar os escravos e pobres livres era insuficiente. Era

86 Para Ilmar de Mattos, a conquista da hegemonia política por parte da classe senhorial está intimamente relacionada com o projeto de centralização administrativa e ordem social colocado em prática pelos conservadores: “entender o processo de construção do Estado Imperial e de constituição da classe senhorial como processos recíprocos é justamente compreender esta dupla dimensão do ato de governar, é ter em consideração o Estado em suas funções de dominação e direção, é conceber a Coroa como um partido” (1987: 168).

preciso civilizar o povo para trazer o *progresso* e superar a *barbárie* - sempre associada à desordem que, por sua vez, era característica atribuída ao período turbulento das regências.

“Era necessário (...) inculcar nos indivíduos os valores da moralidade, do respeito à autoridade e da hierarquia” (*Idem*: 12). Para Castanha, a instrução pública desempenhou um papel fundamental como espaço privilegiado para difundir uma determinada ordem e civilização.

Moralizar significava colocar a *causa pública* acima dos interesses individuais, significava adquirir um comportamento prudente e moderado, agindo com *bom senso* a fim de tomar as decisões mais apropriadas, que não infringissem normas morais da civilização que se constituía. No projeto conservador, a moralidade pública adquire importância central para o reconhecimento da hierarquia social, fundamental à manutenção da ordem, que garantiria a centralização.⁸⁷

Para André Castanha, a instrução pública elementar e a secundária cumpriram o papel de preparar os indivíduos para a submissão às autoridades e o respeito à monarquia. Aquilo que ele chama de *pedagogia da moralidade* (prática pedagógica que estabelecia uma cadeia rígida de poder e obediência entre aluno e o professor, e entre este e seus

⁸⁷ Ser moderado significava contrair maturidade política; ser prudente nas suas escolhas e decisões, estar apto a exercer a atividade política no seu nível mais elevado; colocar os interesses coletivos sobre os particulares; superar as paixões, os localismos e os antagonismos partidários em prol da *causa pública*. A capacidade de conciliar, quando necessário, e de assegurar a ordem, quando contestada, era atributo indispensável do político moderado, preocupado em não deixar-se levar pelos sentimentos pequenos que poderiam induzir à barbárie e à desordem, próprias dos grupos subalternos. A classe política deveria ser formada por homens civilizados e moralmente robustecidos, por isso deveriam ser recrutados entre os grupos sociais dominantes, por serem independentes do ponto de vista econômico, residindo aí um dos aspectos antidemocráticos do liberalismo brasileiro.

superiores) contribuiu significativamente para a hegemonia do grupo saquarema (CASTANHA, 2006: 17-20).⁸⁸

Era necessário criar a concepção de que somente um Estado centralizado seria capaz de garantir a unidade nacional, fundamental para tornar a população apta a viver numa sociedade civilizada. O período regencial foi visto como um momento turbulento em que valores como ordem, respeito à autoridade, à igreja e à pátria foram esquecidos e ignorados. A direção conservadora percebeu que esses valores precisavam ser recuperados ou reaprendidos pela sociedade, a fim de regenerá-la.

Compreendemos a presença da noção de *moralidade* na linguagem política pós-Regência, que forneceu as chaves discursivas com as quais os grupos dominantes fortaleceram suas ações e constituíram força hegemônica dentro da política da moderação. Ao ocupar o poder, em 1837, os conservadores falavam em nome da ordem, justificando assim a submissão do espaço da casa e da rua à direção do Estado. Combateram os focos de resistência nos anos 1840 e, na década de 1850, colocaram em prática a política do marquês de Paraná, que garantiu a estabilidade necessária aos empreendimentos materiais daquele período.

No Segundo Reinado, alguns termos da linguagem política adquiriram uma semântica própria e de grande influência sobre a atitude das autoridades políticas imperiais. Para George Zarur, numa perspectiva antropológica, há duas categorias lingüísticas que podem contribuir para a compreensão das “normas” centrais que orientam o comportamento da

⁸⁸ Castanha também concorda com autores como José Murilo de Carvalho, para quem a instrução superior foi a grande força do poder estatal, que fez dela instrumento capaz de preparar os quadros administrativos dentro de um grau de homogeneidade, envolvendo a camada superior da sociedade.

elite política. O primeiro teria uma dimensão interna (entre os membros da própria elite): a “conciliação”. O segundo teria uma dimensão externa (na relação da elite com a sociedade): a “ordem”. Em torno desses termos, há outros correlatos (moderação, prudência, justiça, civilização) freqüentemente verbalizados como senhas para o desenvolvimento de diferentes ações políticas. (ZARUR, 2000: 49)

Seguindo uma tradição historiográfica que atribui aos aspectos culturais da elite uma importância determinante para a unidade da nação (José Murilo de Carvalho, Manuel Bonfim, José Honório Rodrigues), Zarur entende que foi a legitimação dessa linguagem que possibilitou à elite sua coesão interna e seu controle sobre as camadas inferiores - e, conseqüentemente, a unidade nacional - durante a história do Brasil. Para ele, essa cultura política, presente nos dias atuais, cujos princípios ideológicos baseados no binômio conciliação-ordem regulam o comportamento da elite brasileira, começou a ser construída no século XIX.

Acreditamos que naquele momento a noção de *moralidade pública* surge como peça central para a articulação de uma linguagem política comum. Se, na visão dos conservadores, a moral pública era evocada em suas práticas para legitimar a hierarquia social em torno de um centro único, irradiador de civilização (contestar essa hierarquia e esse centro era, portanto, um ato imoral), no ideário liberal, os direitos do indivíduo deveriam ser assegurados como atributos da civilização. A moral pública deveria zelar pelo direito de propriedade e pelas garantias individuais, numa perspectiva mais doutrinária. A imoralidade, neste caso, residia em contestar esses princípios.

A política de conciliação buscou levar à frente o projeto conservador, fazendo concessões, sempre que possível, aos liberais. As principais acusações que recaíam sobre seus agentes foram de se limitarem a distribuir cargos entre os liberais para justificar sua pretensão conciliadora. Na década de 1860, o programa implementado pela liga progressista também avançou pouco na visão dos chamados liberais históricos e sofreu a oposição dos conservadores puros.

Descontentes com as tentativas de conciliação e com a situação dos partidos políticos, membros de uma facção do partido liberal paulista expressaram-se através de jornais humorísticos. A sátira e a caricatura potencializaram uma noção já muito conhecida e bastante mencionada pelas autoridades políticas do tempo: a *moralidade pública*. No entanto, na visão desses liberais, seria inadmissível e imoral uma “conciliação” com base na partilha de cargos e privilégios; seria impraticável uma “ordem” que não respeitasse as liberdades e as garantias do indivíduo. Seria impossível preservar a honra de uma nação envergonhada, castigada e crucificada por instituições e políticos imorais. As incongruências entre o discurso oficial e a realidade política do país forneceram matéria prima em abundância para que os caricaturistas e satiristas pudessem apontar as contradições daquela experiência, tornando-as cômicas e trazendo à luz alguns dados sobre a cultura política liberal no Brasil da segunda metade do século XIX.

4. O riso liberal e a dança dos mortos

3.1. ALGUMAS TEORIAS DO RISO

Desde a Antiguidade até os dias atuais, o riso tem estimulado a reflexão de muitos pensadores, que construíram algumas formulações teóricas a respeito desse fenômeno e do seu objeto, aquilo do qual se ri. Podemos dividir a história dessa produção em duas grandes correntes teóricas, cuja linearidade não pode ser tão facilmente apreendida no esquema que segue.

A primeira delas é o que podemos chamar de “teoria clássica”. Os primeiros trabalhos conhecidos sobre o riso surgiram no mundo antigo e seus pressupostos podem ser encontrados com maior proeminência na *Poética* de Aristóteles ou nos tratados de retórica de Cícero e Quintiliano.

Característica marcante dessa tradição (que podemos estender - sem que signifique uma continuidade permanente - até o século XVIII) é a compreensão de que o risível é sempre uma deformidade.

Sabemos que atualmente o drama moderno reúne elementos da comédia e da tragédia. Na Antigüidade, contudo, comédia e tragédia eram totalmente separadas e, se o *meio de representação* da linguagem (em versos) e o *modo de representar* da ação dramática são comuns a ambas, elas se distinguem, porém, nos *objetos representados*: a tragédia representa as ações humanas nobres, enquanto a comédia representa as baixas.

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto aquela parte do torpe que é ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. (ARISTÓTELES, 1992: 109)

A comédia trata do que é risível, e o risível é um aspecto do vergonhoso, do feio ou do baixo. Chegamos a rir de outras pessoas porque elas exibem alguma falta ou defeito que, quando não são dolorosos, as torna ridículas.

Os retóricos latinos também exploraram a relação entre o baixo e o risível, como Quintiliano, que argumentou que fazer com que os adversários pareçam ridículos pode ser uma estratégia bem-sucedida para desqualificá-los durante os debates públicos. Cícero teria chamado atenção para o conteúdo sério do cômico. Mas uma das contribuições mais comentadas de seu tratado sobre a oratória é a idéia da surpresa como “ingrediente” do risível.⁸⁹ Sobre o riso clássico, recomendamos a leitura dos trabalhos de

⁸⁹ Elemento reiterado em outras teorias clássicas, como a de Hobbes, e modernas, como a de Kant.

Verena Alberti, *O riso e o risível na história do pensamento*, e Quentin Skinner, *Hobbes e a teoria clássica do riso*.

Essa tradição influenciou todos os escritos posteriores sobre o riso, especialmente no século XVII (conforme percebemos nas teorias de Hobbes e Shaftesbury, por exemplo) sofrendo marcante inflexão no século XVIII, com o advento da estética e da filosofia kantiana, quando surgem as teorias modernas do riso - segunda grande corrente teórica, que, a exemplo da primeira, é bastante heterogênea. Apesar da variedade de vertentes teóricas, entre os pensadores que podemos reconhecer como integrantes dessa tradição (por exemplo: Kant, Jean Paul Richter e Schopenhauer), há um ponto de contato que reside na idéia de que o riso provém sempre do contraste, do absurdo, da contradição, da incongruência entre idéias, entre coisas ou entre formas de representação.

Essa bipartição da “história do pensamento sobre o riso” também pode ser entendida como uma divisão entre o riso malevolente (que concerne aos clássicos), uma vez que o risível está relacionado a algum atributo negativo, e riso benevolente (que se vincula aos modernos), pois neste caso o risível não é necessariamente algo desprezível e o riso não é uma arma de ataque ou um gesto corretivo.⁹⁰

Skinner afirma que teorias sobre o riso benevolente surgiram durante a Renascença e muitos escritores teriam contestado a tradição clássica no princípio do século XVII. Bakhtin (1999: 16-27) também percebe o advento

90 Outra divisão possível é entre *riso de superioridade* (o “rir de” está relacionado à percepção do contrário, que representa algo negativo conforme a tradição clássica) e *riso de cumplicidade* (o “rir com” está relacionado ao sentimento do contrário, que inspira piedade e não repulsa), proposta por Pirandello em *O humorismo* (1996: 131-137).

do riso popular como elemento do realismo grotesco na Idade Média e no Renascimento, que possuía uma ambivalência (o riso amortalha e ressuscita) incompatível com o riso clássico.

Parece ter sido Thomas Hobbes quem deu novo fôlego à explicação clássica quando elaborou sua teoria da superioridade (ALBERTI, 2002: 128; SKINNER, 2002: 55). O homem ria das fraquezas dos outros, mas, para Hobbes, isso acontecia em comparação às habilidades e capacidades subitamente percebidas nele próprio. O riso era uma paixão na teoria de Hobbes, uma “honra súbita” que experimentamos quando temos a “concepção” repentina de nossa superioridade (ALBERTI, 2002: 129).

As teorias mais próximas da tradição clássica tendem a vincular ao objeto do riso (o ridículo ou o risível) algum atributo negativo. Quando os séculos XVII e XVIII estabeleceram critérios de verdade, de medida e de ordem, o riso ganhou importância na censura dos comportamentos desviantes (as obras de Molière são os exemplos mais expressivos). Essa tendência perdeu força no século XVIII, mas muitos autores vieram a retomá-la no século XIX, como Henri Bergson; voltaremos a ele mais adiante. A história dessas teorias comprova que não há linearidade na passagem do riso clássico para o moderno.

Em Kant, o riso é inofensivo - torna-se metafísico e perde a dimensão do político. Não provém de um julgamento ou de um entendimento. O riso, para Kant, surge de um relaxamento súbito do entendimento, uma impossibilidade súbita de continuar a pensar. Quando ouvimos uma frase ou uma história, concentramos energia mental para compreendê-la, procurando uma lógica. Se tratar de uma piada, o raciocínio terminará em

nada e a energia acumulada será descarregada no corpo, através de contrações musculares - o riso. O risível é, portanto, uma *afecção* gerada por uma expectativa terminada em nada, é um espaço onde nada pode ser pensado.

Schopenhauer apresenta sua teoria do riso como parte do projeto de explicar o mundo, que não é mais do que vontade e representação. Alberti define o que é representação na obra do filósofo. Para Schopenhauer, não existe objeto sem sujeito, sendo que há duas formas de representação pelas quais o sujeito apreende o mundo: a representação intuitiva (concreta) corresponde ao *entendimento*, enquanto a representação abstrata corresponde à *razão*. Enquanto a função do entendimento é o conhecimento direto das coisas, a função da razão está relacionada à formulação de conceitos.

O que o entendimento conhece de modo correto chama-se de *realidade*, isto é, a passagem correta do efeito, no objeto, às suas causas. O que a razão conhece de modo correto chama-se de *verdade*, isto é, um julgamento abstrato que tem fundamentos suficientes. (ALBERTI, 2002: 173)

A razão elabora conceitos para aquilo que faz parte da realidade. O riso, para Schopenhauer, resulta da incongruência entre o conhecimento concreto e o abstrato, em virtude da qual este apenas se aproxima daquele, sem conseguir envolvê-lo. Rimos quando inesperadamente percebemos a impossibilidade de pensar o objeto a partir dos conceitos que até então lhe eram atribuídos. Afirma o filósofo que o riso advém sempre “da incongruência repentina percebida entre um conceito e os objetos reais que, através dele, em alguma relação, foram pensados, sendo ele

mesmo, precisamente, apenas a expressão dessa incongruência” (*apud* ALBERTI, 2002: 174).

A vitória da representação intuitiva sobre a abstrata é o que, na teoria de Schopenhauer, causa o estado prazeroso do riso. Nessa perspectiva, o sério (consciência da concordância e da congruência) é o contrário do risível. O sério está convencido de que pensa as coisas como elas são e de que elas são como ele as pensa, de maneira que quanto mais a congruência parece perfeita, mais fácil de ser revogada por uma incongruência inesperada e transformada em algo risível.

Verena Alberti identifica uma mudança fundamental proporcionada por Schopenhauer. Nas teorias do século XVII e XVIII a gravidade e o sério repousavam na instância da verdade (verdade moral, Deus, a verdadeira política). O risível vinculava-se à falsidade. Ridicularizar algo era útil para deixar clara sua falsa gravidade, uma gravidade com aparência de verdade. Em Schopenhauer, contudo, é a razão - a gravidade, o sério - que se torna ‘ridícula’: ela tem *aparência de verdade*, porque não é capaz de alcançar a realidade, como explica a autora.

Essa mudança representada pela teoria de Schopenhauer pode nos ajudar a compreender o que se passou na relação entre o riso e o pensamento. De modo esquemático, pode-se dizer que, para as teorias clássicas, o sério e a gravidade coincidem com a verdade, de modo que o não sério (o espaço do riso) é o não-verdadeiro. Na abordagem moderna, o sério e a gravidade não coincidem mais com a verdade; o riso continua a ser o não-sério, mas isso agora é positivo, porque significa que ele pode ir para além do sério e atingir uma realidade “mais real” que a do pensado. (*Idem*: 196-197)⁹¹

91 Se o sério e a gravidade não correspondem mais à verdade porque se tornaram ridículas, então o não-sério não continuaria a estar vinculado à falsidade?

No final do século XIX, Henri Bergson publica três artigos que deram origem a uma das obras mais comentadas sobre o riso.⁹² Apesar das críticas às quais essa obra é submetida, acreditamos que ela possa nos oferecer algumas proposições importantes para se pensar a sátira liberal.

Verena Alberti considera que, embora formulada na passagem do século XIX para o XX, a teoria de Bergson é mais “antiga” que as de Jean Paul e Schopenhauer, na medida em que define o cômico principalmente como manifestação negativa, aproximando-se mais das concepções clássicas do riso com função corretiva (ética e social) do que das modernas, que percebem o riso fora do discurso sério. Como vimos, o riso moderno é uma questão estética e está relacionada ao contraste entre duas coisas.

A mesma autora contesta a originalidade muitas vezes atribuída às idéias de Bergson, visto que a discussão sobre o “ridículo” e a utilidade séria de sua aplicação seria voz corrente há mais de séculos (*Idem*: 184-185). No decorrer da nossa exposição da teoria bergsoniana, abordaremos as principais objeções propostas pela autora.

3.2. O RISO LIBERAL

92 Nesta monografia não adentraremos ao século XX. A idéia é somente traçar um breve panorama das teorias sobre o riso até a obra de Bergson, da qual pretendemos tirar mais proveito neste trabalho. Teorias como a de Freud, Pirandello e Bakhtin, embora sejam muito importantes para se discutir o pensamento sobre o riso e que poderiam ser de grande valia para nossos estudos, não foram abordadas para não nos alongarmos ainda mais neste tópico. De qualquer forma, ficam registradas aqui algumas referências importantes: sobre a teoria de Freud, ler *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1996) e *O humor* (1994); sobre a teoria de Pirandello, ler “Segunda parte: Essência, características e matéria do humorismo”, em *O humorismo* (1996) e Eco (1984: 343-353; 1989: 250-258); sobre Bakhtin, ler “Apresentação do problema”, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, (1999: 1-50).

Já vimos na introdução desta monografia que um dos pontos para se compreender o riso, para Bergson, é percebê-lo como um fenômeno essencialmente *social*. Além desse pressuposto, o filósofo afirma que o riso é propriamente *humano*. O homem não é apenas o único animal que ri, mas também o único que faz rir, pois tudo o que é risível só o é devido ao uso que o homem lhe dá ou à marca que lhe imprime. “Rimos de um chapéu; mas então não estamos gracejando com o pedaço de feltro ou de palha, mas com a forma que os homens lhe deram, com o capricho humano que lhe serviu de molde” (BERGSON, 2007: 3). Riam-se os homens não dos tecidos que compunham os trajes femininos, mas da forma que deram à saia-balão ou aos cortes ditados pela moda oitocentista, como vemos nas caricaturas e nos poemas publicados nos jornais humorísticos (Figura 8).⁹³

Um terceiro ponto mencionado por Bergson enfatiza o fato de o riso ser um fenômeno *intelectual* - ele é acompanhado da *insensibilidade*. “A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a comoção” (*Idem.*).⁹⁴

O filósofo não quer dizer que não podemos rir de uma pessoa que nos inspire afeição, mas, por algum instante, é necessário esquecer esse sentimento. “Portanto, para produzir efeito pleno, a comicidade exige

93 *Cabrião* nº 10, 2/12/1866.

94 Bergson realiza um curioso exercício de pensamento ao imaginar uma sociedade de inteligências puras: “provavelmente não se choraria, mas talvez ainda se risse; ao passo que almas invariavelmente sensíveis (...) não conheceriam nem compreenderiam o riso”, afirma o filósofo. Podemos concluir que o distanciamento afetivo entre o sujeito e o objeto, para Bergson, é condição necessária ao riso, que não deve prescindir de certa racionalidade para sua realização. Portanto, podemos acrescentar que o riso, como definido por Bergson, é contrário à figura do “homem cordial”. Também devemos ressaltar que, sob esse aspecto da insensibilidade concernente ao riso, a obra de Bergson fica muito próxima da teoria clássica.

enfim algo como uma anestesia momentânea do coração” (*Idem*: 4). O riso é insensível, racional e intelectual na teoria de Bergson.



FIGURA 8
Ângelo Agostini. *A moda, com o que se parece.*
Fonte: *Cabrião* 10, 2/12/1866

Nessa perspectiva (fugindo um pouco da teoria bergsoniana, sem nos afastarmos demais), acreditamos que o riso é precedido de certa impessoalidade. Não rimos de algo porque gostamos ou detestamos aquilo. O riso exige um critério acima das relações intestinas ou pessoais. É necessário o distanciamento para que ele possa ocorrer.

Bergson define o cômico como o “mecânico aplicado sobre o vivo”. O vivo é sempre flexível, dinâmico, harmônico e social. O mecânico é sempre algo rígido, estático, desarmônico, anti-social. Sempre que o mecânico se apodera de uma matéria viva temos o cômico. O riso visa restabelecer o vivo na sociedade.

O primeiro exemplo dado por Bergson é do que ele chama de cômico acidental. Descreve uma cena comum que provoca o riso das pessoas que a testemunham: um homem que caminha e, subitamente, tropeça numa pedra ou num degrau e cai. Para Bergson, a cena é cômica porque o

homem adquiriu um movimento mecânico que se repete sem se dar conta de que a vida mudou, de que as circunstâncias são outras. Inflexível, o homem é incapaz de se adaptar e se desviar (*Idem*: 7).

Podemos pensar que a figura do distraído, como do exemplo acima, pode ser adequada a todos os tipos de cômicos identificados por Bergson; como o cômico das formas (uma deformação física é uma rigidez que não acompanha a flexibilidade da alma, como se a matéria se distraísse), o cômico dos gestos (a paródia, a imitação ou movimentos repetidos por distração), o cômico de ação ou de situação (situações que se repetem no palco durante uma comédia, o teatro de marionetes, os sonâmbulos que parecem distraídos) ou o cômico de caracteres (o personagem-tipo das comédias apresenta uma rigidez de caráter, como o avaro que se distrai preocupando-se apenas com a conservação do seu dinheiro). Dom Quixote também é um exemplo de distraído que vive na modernidade como se estivesse na Idade Média.

Alberti acusa Bergson de evolucionismo, pelo fato dele entender a vida social em permanente mutação, sendo o objeto do riso justamente aquele que não se adapta às transformações. Para o filósofo, a sociedade cria normas que vão sofrendo transformações ao longo do tempo, exigindo adaptabilidade. Aquele que não consegue essa adaptação é motivo do riso, que é, acima de tudo, correção do desvio das normas.

O riso, portanto, não é da alçada da estética pura, pois persegue (...) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral. Tem algo de estético, todavia, visto que a comicidade nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação, começam a tratar-se como obras de arte. Em suma, se traçarmos um círculo em torno das ações e disposições que comprometem a vida individual ou social e que punem a si mesmas através de suas conseqüências naturais, fica fora desse terreno

de emoção e de luta, numa zona neutra em que o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem, uma certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais elevada sociabilidade possíveis (BERGSON, 2007: 15).

O riso como estetização da vida, como apresentado na citação, é uma concepção profundamente romântica. E nisso reside a última e mais severa crítica de Verena Alberti, depreendendo que Bergson elaborou a teoria mais ambivalente de todas as teorias tradicionais sobre o riso, pois sustenta “duas definições incompatíveis, conservando sempre a aparência de uma congruência científica”. (ALBERTI: 192-193). Aquele que ri transforma a vida em comédia e, dessa forma, ele mesmo se distrai da vida.⁹⁵

A autora chama a atenção para o fato de que Bergson inverte seu esquema original ao discutir a questão do “absurdo”, levantada nas páginas finais do ensaio do filósofo. O absurdo cômico para Bergson não é qualquer absurdo, mas aquele que se compara aos sonhos.

O exemplo dado é o de Dom Quixote. Quando avistamos ao longe um objeto, no alto de uma colina, procuramos em nossa lembrança alguma coisa parecida com aquele objeto - o *bom senso* nos permite verificar que se trata de um moinho.

Dom Quixote leu que os cavaleiros se deparam com gigantes inimigos pelo caminho e, por isso, ele precisava encontrar um gigante. A idéia do gigante é uma lembrança privilegiada que se instalou em sua mente e fica, na espreita, esperando a ocasião para encarnar-se em algum objeto que, percebido pela visão, possa ser grande o suficiente para sua

⁹⁵ Se o mecânico (o cômico) está na essência da realidade, como pode ser o riso uma correção? Para Alberti, a mudança fundamental presente na teoria kantiana não foi assimilada por Bergson e, por isso, o filósofo francês não consegue significar o riso.

materialização. O *bom senso* escapa ao personagem de Cervantes (BERGSON: 2007: 137).

Em nossos sonhos há um movimento semelhante. Durante o sono, podemos ouvir os sons do vento do lado de fora do quarto. Aqueles ruídos podem ser assimilados pelas imagens que construímos em nossa mente, criando uma situação totalmente absurda. Se, em sonho, estamos conversando com uma pessoa, esta pode inusitadamente começar a uivar, a emitir os zumbidos que na verdade provém do vento.

Bergson estabelece três níveis de identificação entre o cômico e o sonho: o relaxamento geral das regras de raciocínio, as obsessões cômicas e o absurdo. Entregamo-nos às demências e nos distraímos o tempo todo enquanto sonhamos. O cômico, portanto, deixa de ter utilidade e passa a se relacionar com algo situado fora do pensamento sério - o sonho. Deixa de ter função corretiva, conforme sustenta Bergson em toda a obra, e se aproxima do riso moderno.

Como o sonho, o cômico nos relaxa do trabalho sempre atento do *bom senso*. “Riso e cômico são, então, situados ao lado da preguiça, do jogo e da distração” (ALBERTI, 2002: 192). Aquele que ri também é um distraído. “A oposição central entre o vivo e o mecânico cede lugar à distração, que se torna a categoria-chave para apreender tanto o riso quanto o cômico” (*Idem*). Mas Bergson retoma o esquema anterior, argumentando que o relaxamento procurado pelo cômico só repousa um instante, já que a simpatia pelo objeto logo se dissipa.

O riso é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar a impressão penosa à pessoa que serve de alvo. A sociedade vingá-se por

meio dele das liberdades tomadas com ela. Ele não atingiria seu objetivo se não trouxesse a marca da simpatia e da bondade (BERGSON, 2007: 146).

Essas ambigüidades da obra de Bergson apontadas por Alberti têm procedência, uma vez que ela, tal como Bergson, tem o riso e o risível de uma forma geral como objeto de estudo. Mas o conjunto da obra, mesmo as ambigüidades presentes nela, não desacreditam sua teoria para o estudo da sátira liberal, por exemplo.

De fato, o cômico pode não ser um desvio e o riso nem sempre está relacionado à correção. Mas temos certeza de que os liberais paulistas sentiam enorme prazer em atribuir algum aspecto mecânico, certa rigidez, aos seus adversários.⁹⁶ Justificavam sua ação enfatizando a intenção corretiva, conforme o modelo clássico, como se vê em versos publicados no *Diabo Coxo* e no *Cabrião*.

O poema *Parabéns ao Diabo Coxo* satiriza vários costumes sociais e, provavelmente, muitas figuras conhecidas na capital da Província. Um sujeito, que não sabemos identificar, é descrito apenas a partir de dois defeitos: o de se apropriar dos charutos alheios e o de fazer-se passar por sábio, mesmo que diga somente besteiras. Por medo de ser alvo do *Diabo Coxo*, o sujeito optou por evitar seus maus hábitos:

Viu lá bem certo pedante
Com fumos de sabichão ,
De mil charutos filante,
Nas asneiras um Catão,
Perder ambas as manias,
E hoje estar quedo e chocho?
Temeu ver-se pintado!
Parabéns ao *Diabo Coxo*!

96 Não precisaríamos lembrar que os conservadores eram sempre referidos como cascudos, emperrados, homens em conserva.

A rigidez de caráter do personagem em questão teria sido corrigida pela atuação do jornal. Mas não é o mero ataque do poeta a razão do riso. Para realizar o seu efeito, a sátira precisa reunir outros elementos, como o absurdo e algum critério neutro, superior ao sentimento que o poeta nutre pela personalidade apresentada nos versos.

O critério neutro é a moralidade: um valor ou uma expectativa que julga o roubo e a vaidade, próprios daquela existência real. O jornal não realiza o ataque direto, mas manifestando simpatia pela remissão do filante-pedante.

O absurdo estaria no medo imposto pelo Diabo Coxo (o personagem fictício que dá voz ao jornal) à personalidade real descrita, ou mesmo na transmutação desta em um Catão (censor romano famoso pela austeridade de seus princípios, mas cujos princípios, neste caso, são as asneiras que diz) às avessas, atribuindo à realidade uma existência estética.

O *Diabo Coxo* comemorava o sucesso por ter dissipado a rigidez de caráter daquele sujeito. Atribuir a alguém uma suposta distração ou algum tipo de rigidez que contrarie um fluxo entendido como inevitável tem sido um procedimento desencadeador do riso satírico desde a Antigüidade até os nossos dias.

No caso da sátira liberal, devemos compreender o que seria entendido como este fluxo inevitável, os elementos vivos aos quais os satíricos e caricaturistas atribuíam algum tipo de expectativa e valor cuja fluidez recomendava-se que não fosse obstruída. A simples denúncia, como veremos, seria insuficiente para uma sátira bem sucedida. Além do elemento absurdo, que provoca o relaxamento, a sátira precisa conter um

fundo moral, que vincula o ataque a certa finalidade compreendida como boa. Nossa análise neste trabalho deve privilegiar não a sátira em si, sob a forma de poemas, mas a sátira presente no enunciado das caricaturas publicadas no *Diabo Coxo* e no *Cabrião*.

3.3 A SÁTIRA E A IRONIA

Já vimos que a arte poética, para Aristóteles, tem origem na imitação. É o objeto escolhido que distingue os dois tipos de poesia: a tragédia, que representava atos nobres; e a comédia, que representava atos ignóbeis. Podemos inferir daí o alto valor não só estético, mas também político, da arte poética. Tanto a tragédia quanto a comédia buscavam eleger e exaltar virtudes humanas, fosse por meio do elogio ou apontando os erros e tornando-os ridículos.

A teoria greco-romana do riso enfatiza o feio e o baixo, por isso, nessa tradição, o riso era instrumento de crítica política e moral. As *nuvens*, sátira de autoria de Aristófanes, por exemplo, ao imitar os vícios dos contemporâneos, tinha intenção nobre de criticar para melhorar o mundo. Percebemos assim, portanto, o quanto é antiga a associação entre literatura, sátira e política.

No século XIX, os poetas brasileiros eram bastante influenciados pelas obras poéticas ibéricas, como vemos nas epígrafes de Nicolau Tolentino, Xavier da Veiga e Bocage, que carregavam fortemente a tradição satírica clássica. A sátira, na visão dos escritores brasileiros, tinha por finalidade castigar os costumes sociais, torná-los ridículos. A

justificativa para tal procedimento era a correção, conforme a expressão latina *ridendo castigat mores*. Portanto, a concepção da sátira caminha muito próxima à teoria clássica do riso, como vemos na definição dada por Carlos de Miguel Mora ao “espírito satírico”.

No texto introdutório para uma coletânea de artigos sobre sátira, paródia e caricatura desde os gregos até os dias atuais, Mora afirma que o “espírito satírico” é o lado crítico da literatura, ou mesmo a intenção da literatura de intervir no mundo real. O cômico se mistura com o sério, criando um método estilístico conhecido desde a Antigüidade. Esse jogo, próprio da sátira, encontra em Cícero uma definição interessante: “nenhum tipo de piada há da qual não se extraíam matérias sérias e importantes” (*apud* MORA, 2003: 8).⁹⁷ Mora faz questão de salientar esse aspecto didático da sátira grega e latina:

O que caracteriza este tipo de humor satírico será, portanto, esse caráter didático que faz com que a literatura se extravase, saia dos seus limites para afectar a realidade extra-literária. Daí que o cômico se misture com o sério na terminologia grega (*spoudaiogeloion*). (...) Regra geral, [o humor satírico] trata de criticar uns costumes sociais, determinados indivíduos particulares, um tipo de governo... Mas pode tratar-se de inculcar certas idéias importantes na mente dos leitores, mediante o veículo do humor, que serve, por assim dizer, para ‘adoçar a medicina’. (MORA, 2003: 8)

Para Lucrécio, poeta didático romano divulgador do filósofo grego Epicuro, a doçura das Musas reveste o amargo do ensino assim como, para fazer com que a criança sorva a medicina (o remédio) sem rezinga, o médico a cobre com mel. Mora utiliza a mesma metáfora de Lucrécio, mas, no lugar das Musas, é o humor satírico que desempenha esse papel didático facilitador.

97 O texto original pode ser consultado no *De Oratore* (2-250), de Marco Túlio Cícero.

Marcelo Balaban recorre ao *Dicionário da Língua Portuguesa* de Antônio de Moraes Silva para estabelecer uma definição da sátira que possa servir de ponto de partida para a compreensão do termo no século XIX: “poema censório dos costumes, e defeitos, públicos ou de algum particular”. O historiador enfatiza que essa definição é iniciada com a palavra “poema”, que segundo o mesmo dicionário significa “obra poética, lírica, dramática, épica”.

Pertencia a sátira, portanto, às mais altas, e valorizadas, formas de literatura. Afinal, era trabalhada “em estilo harmônico, e métrico, diverso do prosaico”; este, por ser mais usual, era menos elaborado, resultando por essa razão em versos “defeituosos”. 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”. Temos, desse modo, que a sátira era entendida como um gênero literário elevado, que por essa razão exercia função social. (BALABAN, 2007: 1)

A sátira é a forma utilizada pelo *Diabo Coxo* e pelo *Cabrião* para mostrar os vícios da sociedade sob a justificativa de corrigi-los. O que a imprensa humorística compreendesse como desvio de conduta procurava tornar risível para transformá-los em algo moralmente condenável. Julgava assim os atos de personalidades públicas e particulares, procurando incutir-lhes determinados valores que compreendiam como desejáveis.

A sátira torna-se forte aliada dos jornais de duas formas: transmitir as opiniões do público para seus representantes eleitos (incluindo a censura aos erros praticados pelas autoridades políticas) e possibilitar o esclarecimento dos eleitores por parte das lideranças intelectuais. A primeira está relacionada à tarefa de vigiar e denunciar os vícios, cumprindo seu papel moralizador, enquanto a segunda, além de esclarecer,

vinha, ainda que não deliberadamente, cooptar o público em favor de suas idéias.

O conceito de ironia, no qual está contida a sátira, torna-se fundamental. No caso do jornal, o recurso à ironia era um forte instrumento para garantir o apoio dos leitores e a ampliação dos assinantes. Se por um lado a ironia, sob sua forma de sátira, servia para castigar e corrigir os erros da sociedade, constituía, por outro, uma linguagem com a qual o público se identificava. Ao abordar com humor as questões sérias da política e da sociedade, o jornal promovia a fruição e a recreação de seus leitores. Ao ver, nas páginas do periódico, personalidades públicas retratadas de maneira cômica (o que era reforçado pela caricatura, recurso que Agostini dominava como poucos naquele tempo), a tendência era aumentar a simpatia dos leitores pelo jornal.

A ironia é assim uma expressão popular. Para Maria Helena de Novais Paiva, a ironia é uma atitude eminentemente social:

é-o pelos temas que foca e pela sua repercussão; é-o sobretudo pela atitude de diálogo que é a sua: a ironia busca sempre o efeito da sua acção sobre o público, espera a reacção dos auditores, conta com a reacção dos leitores como o estímulo que necessita para existir. Daí que, servindo-se da palavra, conduza à sua função de intercomunicação humana por excelência, e encontre nela sua forma de expressão mais variada e subtil. (PAIVA, 1961: 7)

A ironia, segundo a autora, possui dois sentidos, um lato e outro estrito. Este consiste numa figura de retórica, um processo característico de expressão que visa atribuir um sentido oposto às palavras: o autor de uma frase é irônico quando diz o que não pensa - trata-se de descobrir a verdade pela via negativa.

Quanto ao sentido mais amplo de ironia, Paiva divide em alguns conceitos, como *humor*, *sarcasmo*, *espírito*, *facécia* e *sátira*. A verdade é que, segundo a autora “nenhuma destas palavras é sinônima de *ironia*, mas há nas esferas semânticas respectivas um setor comum, que corresponde ao que, no sentido mais lato, se entende vulgarmente por *ironia*”. Sátira, portanto, é “uma forma de ironia que consiste em encarnar determinado tipo e torná-lo ridículo” (*Idem*: 13), o que consiste dizer que a sátira se apropria de um objeto da existência real e o torna cômico (não compreendido fora do estético), mas deve inculcar certas regras de moralidade.

Para Northrop Frye, a sátira e a ironia são configurações míticas da experiência. Em sua teoria dos mitos, o crítico estabelece duas estruturas extremas de identidade metafórica: o mundo apocalíptico e o mundo demoníaco, sendo o primeiro atraindo o desejo humano e o segundo repelindo. Os mitos aparecem nesses dois mundos sob sua forma mais pura, “não deslocada”. Entre essas duas estruturas extremas, existe uma área por onde se realiza o movimento da narração em obras literárias, constituindo-se o *romanesco* na elaboração de imagens idealizadas (quando mais próximas do mundo apocalíptico) e o imitativo baixo na relação com as imagens comuns da experiência (quando mais próximas do mundo demoníaco). Nesse espaço, os mitos são deslocados para a experiência humana, variando de acordo com a ênfase no conteúdo e na representação ou na forma da narrativa.

A narrativa pode adotar movimentos dialéticos ou cíclicos e, com base nesses movimentos, Frye estabelece categorias narrativas mais amplas

do que os gêneros literários comuns: o cômico, o romanesco, o trágico e o irônico (ou satírico). “Temos assim quatro elementos narrativos (...), que chamarei *mýthoi* ou enredos genéricos” (FREY, 1987: 163). Dessa forma, o esquema proposto nos ajuda a entender a estrutura do enredo dos gêneros literários, constituída de imagens análogas aos arquétipos estabelecidos pelo cristianismo e, em menor medida, pela mitologia clássica, que fornecem todas as metáforas para a cultura ocidental. De acordo com o gênero, essas analogias podem variar em forma ou intensidade.

A sátira e a ironia seriam configurações míticas da experiência, tentativas de dar forma às ambigüidades e complexidades mutáveis da existência não idealizada. “Como estrutura, aborda-se melhor o mito irônico como uma paródia da estória romanesca: a aplicação de formas míticas romanescas a um conteúdo mais realístico, que as amolda em direções imprevistas” (*Idem*: 219).

A sátira não pode ser uma invectiva abrupta se não deixa de estar relacionada à ironia. Mas é preciso dar condições para que a atitude do autor se revele, pois a ironia pura faz a sátira desaparecer.⁹⁸ Ela requer pelo menos uma fantasia mínima e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude combativa para a experiência (*Idem*: 220). Comparativamente à teoria de Bergson, a sátira para Frye não é somente correção nem somente absurdo. Mas é um gênero literário muito

98 O texto em que Jonathan Swift oferece sua “modesta proposta” para acabar com a fome dos pobres irlandeses é exemplo de ironia pura. É impossível saber qual a atitude do escritor perante suas idéias e somos levados a entender o texto como uma proposta fantástica e imoral, quando na sátira precisa se apresentar uma idéia moral sem perder em fantasia, como propõe Northrop Frey.

próximo à experiência vivida, uma forma de compreender a realidade conforme preceitos estabelecidos pelo que está fora da própria realidade.

Frye descreve o modelo geral da comédia como um enredo que se desenvolve em torno da luta entre duas sociedades: geralmente um jovem aspira a uma jovem, mas seu desejo é contrariado por uma personagem obstrutora (o pai da jovem, por exemplo) que exerce algum tipo de dominação naquela sociedade. Uma reviravolta no enredo habilita o herói a realizar sua vontade e uma nova sociedade cristaliza-se em torno dele. A sátira é a ironia estruturalmente próxima do cômico: “a luta cômica de duas sociedades, uma moral e outra absurda, reflete-se em seu duplo foco de moralidade e fantasia” (*Idem*: 220).

Duas coisas, para Frye, são essenciais à sátira: uma é a graça ou humor baseado na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo, a outra se destina ao ataque.

O ataque sem humor, ou pura denúncia, forma um dos limites da sátira. É um limite muito nebuloso, porque a invectiva é uma das formas mais legíveis da arte literária, assim como o panegírico é uma das mais enfadonhas. É um pormenor verificado em literatura, o de que gostamos de ouvir as pessoas serem imprecadas e nos aborrecemos ao ouvi-las serem louvadas, e quase toda a denúncia, se bastante vigorosa, é seguida pelo leitor com uma espécie de prazer que logo raia num sorriso (*Idem*: 221).

É claro que, para que algo se torne objeto de ataque, escritor e audiência devem concordar quanto à sua indesejabilidade. E o ataque jamais pode ser pura expressão de ódio meramente pessoal ou mesmo social. Frye explica que as palavras utilizadas para exprimir ódio têm um alcance muito limitado. Quase todas que conhecemos derivam do mundo animal, mas chamar um homem de porco ou uma mulher de cadela

proporciona uma satisfação bastante restrita, incapaz de despertar uma boa gargalhada. “Para o ataque eficaz devemos atingir algum tipo de plano impessoal, e isso entrega o atacante, ainda que por simples implicação, a um critério moral. O satirista exige comumente uma alta regra moral” (*Idem*: 221).

Em nosso trabalho não são os versos satíricos nossa preocupação central, mas a sátira aplicada à caricatura. A seguir faremos um estudo de caso acerca de uma caricatura publicada no *Cabrião*. O processo judicial que se desenrolou em torno da imagem, nos oferece uma boa oportunidade para pensar a sua função no ideário liberal do século XIX.

3.4. O PROCESSO DO CABRIÃO

Corria o ano de 1866 e, na primeira semana de novembro, o *Cabrião* estava no sexto número. Publicara-se ali, desde setembro, não menos que cinco charges contra o *Diário de S. Paulo*, redigido por José Mendes de Almeida, chefe do partido Conservador. O eminente político já devia estar farto das provocações do semanário satírico e, obviamente, arrumaria um bom pretexto para sua desforra.

Era o que se pretendia quando o senhor Cândido Justiniano Silva, proprietário do *Diário*, denunciou Joaquim Roberto de Azevedo Marques, proprietário da Tipografia Imperial, e Henrique Schröder, proprietário da Tipografia Alemã, pela publicação de uma caricatura no *Cabrião*. A queixa foi apresentada ao delegado de polícia e responsabilizava os dois tipógrafos pelo crime de *ofender a moral pública* através de uma imagem denominada

Cemitério da Consolação no dia de finados (FIGURA 7), publicada no sexto número do semanário.



FIGURA 9
Ângelo Agostini. O cemitério da consolação no dia de finados.
Fonte: *Cabrião* 6, 4/11/1866

O denunciante incorria os denunciados no artigo 279 do Código Criminal, que trata do crime policial de “ofender a moral pública em papéis impressos, litografados ou gravados, ou em estampas e pinturas que se distribuïrem por mais de quinze pessoas, e bem assim a respeito destas que estejam expostas publicamente à venda” (CORDEIRO, 1861: 203). De acordo com Cândido Silva, os mortos e enterrados no cemitério público da Consolação haviam sido ridicularizados, sendo que “a religião e a moral pública não só têm imposto o respeito aos mortos, senão também têm considerado o cemitério e o túmulo como coisa sagrada” (AMARAL, 1966: 267), cabendo àquele ato a pena de crime.

O desenhista italiano Ângelo Agostini teria buscado inspiração para a caricatura na romaria do dia 2 de novembro. O *Cemitério da Consolação no dia de finados* representava homens de fraque e cartola, bebendo e fumando com os mortos do cemitério, todos plenamente alcoolizados após um rega-bofe, lembrando mais uma farra infernal do que uma cena do taciturno recinto da rua da Consolação. Um homem, aparentemente o mais embriagado, com trajes amarrotados e semblante de mágoas, empunha uma garrafa enquanto se apóia num esqueleto ambulante, com quem parece desabafar. Do lado esquerdo, um jovem e um cadáver brindam sentados próximos a uma sepultura. No canto direito, um cavalheiro de bengala passeia de braços dados a uma criatura fantasmagórica; ambos fumam garbosamente. Ao fundo, outra figura macilenta parece dançar ou beijar um indivíduo vivo e, ao centro, uma pequena caveirinha de criança transita em meio àquela bizarra patuscada. Este era o crime. Iria julgá-lo o conselheiro Francisco Maria de Sousa Furtado de Mendonça, delegado de polícia na capital da Província.

Sobre o desrespeito aos mortos, “Um assinante riscado” manifesta sua indignação nas páginas do *Diário de S. Paulo*, três dias após a publicação da caricatura. Afirma o redator que em “todos os países do mundo, *ainda os mais bárbaros*, os mortos, a sua memória, o recinto mesmo em que estão enterrados os despojos daqueles que nos foram caros, são cercados de prestígio, de veneração” (*Diário de S. Paulo*, 7/11/1866, grifos nossos). O artigo atinge um tom de ameaça quando assevera que as punições mais pertinentes ao desrespeito aos mortos deveriam extravasar as penas previstas na legislação:

se um temerário em qualquer país civilizado do mundo (*na Itália por exemplo*)⁹⁹ lançasse o ridículo sobre aqueles que foram respeitados enquanto vivos, e que não podem defender-se depois de mortos, seria apedrejado na praça pública como um cão, cuspidos na face por aqueles em cujas veias corresse o sangue dos que descansam no remanso da paz!. O ridículo, o sarcasmo atirado a um vivo, pode ser uma injúria, um crime, mas não é uma covardia revoltante, porque o ofendido tem por si toda a ação que se inscreve na esfera da lei, e até a que sai fora dessa esfera (*Idem.*).

O redator elabora uma argumentação em torno da oposição entre nações civilizadas européias e a *imoralidade* própria das sociedades primitivas. A atitude do *Cabrião* é rebaixada ao limite, não fazendo jus nem mesmo à barbárie. A ofensa feita aos mortos é, para o redator, “uma torpe profanação, é um ato sem exemplo, até entre as hordas selvagens da América” (*Idem*).

Caminhando para a conclusão do artigo, dirige-se aos “moços *brasileiros*”¹⁰⁰ que estão à testa do *Cabrião* uma arguição retórica:

Não terão eles um parente, um amigo sequer dormindo o sono eterno no cemitério da Consolação? Como puderam consentir, sem que o rubor lhes subisse às faces, que se lançasse o ridículo sobre as cinzas de seus parentes, sobre os restos mortais de seus amigos? (*Idem*).

Mais do que esperar a resposta dos jornalistas, o redator busca a comoção pública, evidenciando que a imoralidade impediu o caricaturista de ponderar sobre a publicação daquela “triste lembrança” do dia de finados de 1866. Fazia coro àqueles que execravam o *Cabrião*: “desse número desviamos os olhos com indignação, e não mais voltaremos a vê-lo,

99 A referência ao país de origem do caricaturista responsável pela imagem denunciada sugere que a autoria da mesma era de conhecimento público, ainda que as matérias, imagens e opiniões emitidas no jornal não fossem identificadas.

100 A ironia do autor, ao destacar a palavra “brasileiros”, ganha um sentido pejorativo quando o redator, após reconhecer de forma implícita a nacionalidade italiana do desenhista, revela também que outros estrangeiros estavam envolvidos na produção do jornal humorístico, como os tipógrafos Henrique Schröder (alemão) e José Maria Lisboa (português).

porque o melhor meio de reprovar uma publicação indigna da imprensa civilizada, é não assiná-la, não lê-la” (*Idem*), recomendava o redator.

A caricatura, o processo e o artigo do *Diário* colocavam os termos em que o debate iria se desenrolar nas quatro semanas seguintes. Américo de Campos assumiu a responsabilidade pela publicação e inocentou os tipógrafos. Advogado, defendia-se em causa própria. Cândido Silva era representado pelo seu sócio no *Diário*, Mendes de Almeida. Depois de alguns dias de embate processual a fim de definir a quem competia a denúncia, por se tratar de crime policial, insistindo o suplicante que coubesse ao promotor público, o conselheiro Furtado convocou as partes e suas testemunhas para nova audiência.

A defesa argumentou que a denúncia não tinha base jurídica, pois que a mesma estabelecia dois elementos distintos como características da estampa aludida: 1) a circunstância de representar esqueletos em companhia de vivos e cometendo atos somente próprios de gente viva e não de mortos; 2) a circunstância de ser dada a cena no recinto de um cemitério, que é coisa religiosa.

Américo de Campos questiona onde estaria a imoralidade pública no primeiro elemento: “São a imagem de vida ou da morte, coisas indecentes, ou as duas imagens figuradas em um esqueleto vivo é uma imoralidade?” (*apud* AMARAL, 1966: 275). No caso do segundo elemento, alega que *a criminalidade (se ela existisse) deveria referir-se determinadamente à religião, devendo ser incorrida nos artigos do Código Criminal que tratam de crimes dessa natureza*. Por fim, sustenta:

Supusesse-se, no entanto, sem base o argumento. Que algo houvesse de verídico na acusação para ser incriminado em face do art. 279 do Código. Não caberia, mesmo assim “aplicação exata entre o artigo duzentos e setenta e nove e a estampa responsabilizada”, pois ela é apenas uma “*caricatura satírica, simboliza uma idéia determinada e positiva*”. (...) E a quem se dirige a sátira? Aos vivos, aos mortos, ao cemitério, ou a todos eles? Certamente e sensatamente aos primeiros. (Américo de Campos perante o delegado de polícia, *apud* AMARAL, 1966: 275, grifos nossos)

A caricatura não negava a moralidade, não conclamava os mortos a se levantarem e nem convidava os vivos a, com eles, usufruírem os prazeres mundanos. Além de justificar-se perante o delegado sobre a adequação das formas utilizadas aos efeitos pretendidos, esclarecendo que não houve abusos e que a intenção da caricatura era justamente *corrigir os costumes dos vivos*, Américo de Campos precisava também responder às acusações do *Diário* perante o público. Suas opiniões foram manifestas através de artigos no *Correio Paulistano*, dos quais destacamos dois. O primeiro veio imediatamente, no dia 8, para colocar a opinião pública a seu favor:

O Cabrião conhece a palmos o caminho difícil que tem a seguir através da população, que ele julga sensata, porém que está sujeita a ser iludida pelas insinuações de alguns espíritos inimigos de todas as luzes e de todos os cabriões deste mundo. Um artigo que foi publicado pelo *Diário* de 7 do corrente, chamando a odiosidade pública sobre uma caricatura do 6º número do *Cabrião*, está na classe das tais insinuações. (*Correio Paulistano*, 8/11/1866)

Explica que aquela caricatura não ofende “nem vivos nem mortos, pela simples razão de comportar uma *coisa impossível*”. Afirma que a sátira ali existente “é uma *idéia verdadeira*, e que está no espírito de todos” (grifos nossos); refere-se

não aos mortos que não devem levantar-se de suas sepulturas [coisa impossível], mas ao desrespeito que geralmente ostentam os que visitam o cemitério [idéia verdadeira], não como quem vai ali cumprir um ato religioso, mas como quem vai a um lugar de passeio e de pagode, de chapéu na cabeça, charutinho na boca, e a dizer sandices e blasfêmias,

como devem ter visto e ouvido, e como está representado na caricatura aludida. (*Idem*).

O redator explica o procedimento caricatural afirmando que ele exagera os vícios para torná-los bem salientes. “Nesse sentido é que deve ser compreendido o painel do cemitério da Consolação, pintado pelo Cabrião: é o sentido natural” e justifica que o seu fim era justamente “defender aquilo que o artiguista (*sic*) do *Diário* entende que foi menosprezado” (*Idem.*). A partir daí, o redator do *Correio* procede como o seu adversário do *Diário de S. Paulo*, utilizando o ataque como estratégia de defesa perante o seu público, abusando de artifícios retóricos para desmerecer seu interlocutor. O *Cabrião* põe em questão a honestidade e a inteligência de seu opositor e conclui o artigo com um agradecimento irônico:

Temos certeza de que o articulista [do *Diário*] não é quem se inculca, e que diz o que diz não porque assim pensa, mas porque deseja especular com a credulidade pública para guerrear o *Cabrião*, que tem aberto os olhos a muita gente, e que por tal motivo não agrada aos desmascarados. Se acreditássemos o contrário, isto é, se julgássemos que o articulista procedia com sinceridade, então ver-nos-íamos obrigados a pô-lo na classe dos pobres de espírito e dos sandeus, que não tem um pouco de inteligência para compreender uma *caricatura severa, justa e espirituosa, mas, em todo caso, inofensiva debaixo do ponto de vista em que foi encarada*. O *Cabrião* conhece os inimigos que tem, e sabe fazer deles o devido caso. Fez, entretanto, esta declaração para que o público sensato aprecie o espírito venenoso daqueles tais, e por aí avaliem o seu quilate. (...) Em último lugar o *Cabrião* agradece ao articulista um serviço importante: em consequência do seu artigo, que despertou sobremaneira a curiosidade pública, ontem esgotou-se o resto da tiragem existente do 6º número do *Cabrião*, que foi procurado por grande número de pessoas não assinantes, somente porque o articulista havia falado. (...) A irem assim as coisas, o *Cabrião* ver-se-á em breve na necessidade de mandar fazer sacos para guardar tanta honraria (*Idem.*).

O revide do *Cabrião* ao artigo do *Diário* não estava terminado. Américo de Campos precisava responder à acusação de que a atitude do caricaturista era tão detestável que a colocava aquém da relação

barbárie/civilização. Precisava desmistificar aquelas palavras que lançaram sobre ele a mácula da incivilidade e, portanto, da *imoralidade pública*. Para isso, inverteu a argumentação do redator do *Diário* ao publicar mais um artigo no qual informava os leitores que a dança dos mortos não era coisa nova: “passaremos em revista as mais afamadas danças dos mortos que as Belas-Artes têm registrado em seu catálogo” (*Correio Paulistano*, 14/11/1866). O redator elencava dezessete obras de arte que decoram igrejas, conventos e museus nas nações mais civilizadas da Europa: 1) Num cemitério de Dresde acha-se uma dança de mortos em baixo relevo de pedra de cantaria (1534); 2) A dança dos mortos de S. Madon e Rouen (1536); 3) Igreja de Chéreng (França, século XVI); 4) Museu das Artes em Aix-la-Chapelle (século XV); 5) Igreja de São Miguel, Cauntry (Inglaterra, século XV); 6) Igreja dos Dominicanos (Strassbourg); 7) Igreja Santa Maria e Lusbeck, na Capela do Batistério (1463); 8) Igreja de Chaise Dieu (França); 9) Trinta e sete quadros, do Jacob Wil; 10) Casa dos Órfãos, em Erfurt; 11) Igreja de Hexham (Inglaterra); 12) Convento de Subiaes, perto de Roma; 13) Igreja de Bar (França); 14) Basílica, a mais importante e célebre de todas as “Danças dos Mortos”, pintada em 1440 no Cemitério dos Dominicanos e por encomenda dos padres do Concílio, que nessa época se havia reunido nessa cidade; 15) Basílica conserva, além dessa, outra dança dos mortos, a mais antiga de que há notícia, pois que data de 1312; 16) Pintura a fresco sobre o muro do claustro dos Dominicanos, em Berna; 17) Famosa pintura do pintor Holbein, em 1530. “Desde 1312, que é a data mais antiga que se conhece das danças dos mortos, até o ano da graça de 1866, ninguém tinha tido a lembrança de processar alguém” (*Correio*

Paulistano, 14/11/1866). Procedendo assim, os responsáveis pela caricatura acreditavam ter desfeito o feitiço lançado pelo *Diário*.

Com raciocínio afinado à argumentação do advogado, e buscando isentar a caricatura das acusações que lhe eram imputadas, as testemunhas de defesa se apresentaram ao conselheiro Furtado. O litógrafo português José Maria Lisboa sabe que a estampa tem um fito único: “criticar os indivíduos que praticam atos desrespeitosos no cemitério da Consolação”. Ângelo Agostini, autor do desenho, entende que ele critica “os indivíduos comparecentes no Cemitério, os quais se portam com desrespeito ao lugar dos mortos”. Por fim, Antônio Manuel dos Reis, co-proprietário do jornal, alega que “a intenção da redação, e do responsável pela caricatura responsabilizada, foi a de satirizar a falta de respeito com que, de ordinário, muitas pessoas se apresentam no asilo dos mortos” (AMARAL, 1966: 276).

O promotor público considera que, na imagem, não parece ofendida a moral pública e que os bons costumes são respeitados: “do exame da mesma estampa, fácil e intuitivamente se colige que a intenção (...) era corrigir costumes, ridicularizando os atos inconvenientes daqueles que não respeitavam o cemitério público”. O parecer do promotor deixa claro não haver matéria para condenação do réu e permite escapar uma opinião sobre a caricatura: “Em todo o caso é certo que não há na estampa aludida ofensa evidente à moralidade pública, podendo quando muito considerar-se um *gracejo de mau gosto* que não dá, contudo, lugar à imposição de pena” (*Idem*: 276-277).

Por fim, a sentença do delegado de polícia é favorável ao réu, considerando, além do fato de que a caricatura não apresenta a fisionomia de nenhum indivíduo reconhecível e nem os mortos são identificáveis, que:

os esqueletos, impróprios no caso, só mesmo que muito grosseiramente sensibilizam o pensamento (...) se o executor do pensamento poética e artisticamente procedesse, mostrando entender a linguagem de que deveria servir-se, em que nada deve haver de excesso ou defeito, para que a imaginação se apresente revestida de suas verdadeiras formas exteriores (*sic*): - portanto, à vista do exposto e mesmo que dos autos consta, absolvo o réu da acusação *affi. (sic)* intentada (AMARAL, 1966: 277).

Mencionar o processo do *Cabrião*, evento curioso e transitório, pode justificar-se para os fins deste trabalho pelo fato de encontrarmos nele oportunidade - se não única, ao menos rara - de observar como a *função* da caricatura era percebida pelas personalidades públicas do Império naquele momento. Embora o *Diabo Coxo* (1864-1865) e o *Cabrião* (1866-1867) tenham sido os primeiros jornais humorísticos ilustrados de São Paulo, a caricatura já era um gênero conhecido e sua linguagem, dentro de certos limites, permitida e estimulada pelas autoridades políticas e pelo público leitor.

A opinião do promotor, nesse sentido, deixa claro que, embora considerada um gracejo de *mau gosto*, aquela caricatura não representa prejuízo à moralidade pública, sendo, ao contrário, um benefício no sentido de *corrigir os costumes*. O delegado vai mais longe, informando que alguns elementos utilizados não são apropriados à linguagem poética e artística que deveria conter a caricatura, mas que a acusação não procede por não haver nela quaisquer excessos.

3.5. A MORAL PÚBLICA BURGUESA NA CARICATURA

As revistas ilustradas traziam um elemento novo ao debate público, qual seja, o humor representado graficamente através da caricatura, gênero permitido e incentivado, mas que estava sujeito a uma série de normas impostas pela *função pública* que lhe fora atribuída por sua própria tradição.

Como vimos anteriormente no processo do *Cabrião*, a argumentação de Américo de Campos inseriu na contenda uma dúvida curiosa: se tratasse a caricatura de ofensa ao recinto sagrado do cemitério ou mesmo ao culto à vida eterna celebrado no dia de finados (conforme a tradição católica determina desde o século XI), por que o denunciante não incorrera o crime (se é que ele existia) nos artigos do Código Criminal que tratam das ofensas à Religião? Referia-se o advogado especificamente ao de nº. 277, que considera como crime “abusar ou zombar de qualquer culto estabelecido no Império, por meio de papéis impressos, litografados ou gravados, que distribuïrem por mais de quinze pessoas” (CORDEIRO, 1861: 202). Ainda que o jovem advogado não tenha persistido com esse questionamento, por não ver nele grande importância para a comprovação de sua inocência, pormenorizá-lo neste trabalho pode ser de grande relevância para a reflexão sobre o papel crítico do artista/jornalista na sociedade que analisamos - papel este reconhecido pelas autoridades do Império, mesmo que entendessem a caricatura como um *mau gosto*, questionando a adequação das fórmulas estéticas à intenção moralizante do autor, como atestam os pareceres do processo narrado acima.

Percebemos que o papel da caricatura no desenvolvimento de uma moral própria da esfera pública burguesa se desvela com maior facilidade quando observamos a luta encampada pelo artista/jornalista para romper com a influência que os clérigos exerciam sobre a população, o que também significa dizer que essa era uma luta contra mais um dos legados da colonização.

Assistimos ao embate entre duas fontes de aprimoramento dos costumes dos indivíduos e de conformação da “opinião pública” - a primeira que segue preceitos religiosos e que era reservada à Igreja Católica; a segunda que dava ênfase a preceitos morais e que deveria ser de incumbência das instituições laicas e liberais (como a Imprensa e as Artes) e também da Instrução Pública.

A opção dos denunciantes pelo discurso que privilegiava os preceitos morais (e não os preceitos religiosos) é mais um indício de que, naquele momento, a preocupação com o controle do espaço público e das relações privadas já estava bastante sedimentada no ambiente urbano, fazendo os interlocutores - mesmo os defensores de um catolicismo mais austero - recorrerem a outras linguagens disponíveis que não somente aquelas delimitadas pela religião católica, talvez por verem que elas teriam uma melhor receptividade naquela sociedade caracterizada pela urbanização, pela presença de profissões liberais e pela influência do bacharelismo.

A discussão a respeito da *moralidade pública*, associada ao liberalismo e à constituição de uma esfera pública burguesa, conforme a define Jürgen Habermas, nos serve de ponto de partida para avançar a

nossa análise para além das intrincadas disputas políticas internas na província de São Paulo.

Se o clero, na opinião dos liberais, não alcançara o distanciamento necessário da sociedade para avaliá-la do ponto de vista moral (uma vez que o próprio clero estava envolvido em relações civis e políticas imorais), caberia ao artista/jornalista assumir essa função, uma vez que este ocupava certa posição privilegiada que justificava os arroubos estéticos da caricatura (o absurdo), fugindo provisoriamente da realidade para retornar a ela sob a forma da moral.

3.6. A COISA IMPOSSÍVEL E A IDÉIA VERDADEIRA

Ao analisarmos as defesas empreendidas pelo *Cabrião* para se safar da denúncia contra o *Cemitério da Consolação em dia de finados*, vimos que certo articulista afirmava que aquela imagem não ofendia nem vivos nem mortos pelo fato de comportar uma *coisa impossível* e uma *idéia verdadeira* - argumentação, à primeira vista, contraditória.

A caricatura representa uma situação impossível, fantástica (mortos que saem de suas sepulturas), sem, contudo, faltar com a realidade, com a verdade de que os que freqüentam o cemitério o fazem de forma inadequada. A caricatura, para o *Cabrião*, apresenta o paradoxo entre o “real” e o “irreal”. Seu objeto é revestido de certa magia: mortos que se levantam de suas sepulturas e vão festejar com os vivos (uma *coisa impossível*); mas essa opção por não ser fiel à realidade representada pela litografia torna mais evidente o desrespeito que geralmente ostentam os

que visitam o cemitério (*idéia verdadeira* e que “está no espírito de todos”). Muitos indivíduos se acostumaram a freqüentar aquele recinto sem render-lhe o devido respeito, comportando-se de forma adversa aos atos de reverência praticados ali. É esse o costume que a caricatura quer extirpar.



FIGURA 10
Charles Philipon. Les poires. De *Le Charivari*, Paris, 1834.
Fonte: GOMBRICH, 2007: 291.

Em “O experimento da caricatura”, Ernst H. Gombrich analisa a invenção da caricatura a partir de sua teoria da percepção (*schemata/correção*). Ele afirma que todas as descobertas artísticas

são descobertas não de semelhanças, mas de equivalências que nos permitem ver a realidade em termos de uma imagem e uma imagem em termos de realidade. E essa equivalência não repousa tanto na semelhança dos elementos como na identidade de reações a certos parentescos. Reagimos a um borrão branco na silhueta negra de um jarro como se fosse um ponto de luz. Reagimos à pêra com suas linhas entrecruzadas como se fosse a cabeça do rei Luís Filipe (GOMBRICH, 2007: 292).

O historiador refere-se à caricatura (Figura 10) feita por Charles Philipon como *locus classicus* para a demonstração da descoberta do que ele chama de “semelhança na dessemelhança”. A *Poire* que Philipon

transformou a cabeça do Rei Burguês foi matéria de processo judicial na França.¹⁰¹ Para se defender, o desenhista publicou no *Le Charivari* um exercício do processo da caricatura em que, quadro a quadro, a cabeça do rei se transforma numa pêra.

O jornalista alegava inocência com base na equivalência. (...) Na verdade, sentimos que, a despeito da alteração de cada traço individual, o conjunto permanece notavelmente parecido. Aceitamos isso como uma maneira alternativa de ver o rosto do rei. Pois esse é o segredo de uma boa caricatura - oferecer uma interpretação visual de uma fisionomia que desde então não conseguimos esquecer e que a vítima sempre carregará consigo como um homem enfeitado. (GOMBRICH, 2007: 291-292)

A questão para Gombrich é de que a imagem pode trazer muito mais informações quando economizados os traços do que quando o modelo é imitado em todas as suas minúcias. Ao proceder daquela forma, o artista pode trazer mais verdade para a vida do que um retrato poderia conseguir.

Essas percepções revelam algo essencial para que se compreenda o surgimento da caricatura: a arte deixara de ser uma simples imitação da natureza. O objetivo do artista passa a ser o de penetrar na essência da realidade e o que importa agora é sua inspiração - o dom da visão que lhe permite perceber o princípio ativo que trabalha sob a superfície da aparência. (NERY, 2007: 38)¹⁰²

Se Gombrich está se referindo à *caricatura-retrato*, o mesmo também pode servir para aquilo que se entende por *charge*, imagem satírica que remete a situações, fatos ou idéias da vida comum (como é o

101 A palavra *poire* (pêra), em francês, significa tolo. O rei apresentado como pêra aparecia nos jornais satíricos de Philipon, expondo o soberano ao ridículo. Em função disso, Philipon foi preso, processado e condenado a pagar pesada multa.

102 As preocupações de Gombrich com o surgimento da caricatura podem ser divididas em dois momentos: o primeiro, na década de 1930, quando escreveu *Principles of caricature* em parceria com Ernst Kris; o segundo, na década de 1950, quando escreveu "O experimento da caricatura", décimo capítulo de *Arte e ilusão*. Embora não reitere sua tese sobre o surgimento da caricatura com a mesma certeza que fez nos seus primeiros estudos, Gombrich não parece refutá-la completamente em *Arte e ilusão*. Para o historiador, a caricatura nasceu quando a magia desapareceu, o que explica o seu aparecimento tardio na arte ocidental. A resposta estava no fato de que a humanidade, anteriormente submetida ao medo da magia, não podia considerar um jogo prazeroso a imposição de deformações fisionômicas à imagem de alguém. Também podemos entender que qualquer distorção da realidade era recebida com desconfiança.

caso do episódio do Cemitério da Consolação).¹⁰³ Isso significa dizer que, ao produzir uma caricatura, seu autor está exercendo uma simplificação das imagens observadas no emaranhado da vida social, exagerando um ou outro elemento para salientar os defeitos morais sem que o expectador se perca na complexidade das descrições da estampa.

Ao ver os elementos que compunham a caricatura do cemitério (esqueletos, homens de cartola, danças, bebidas e charutos) é bem provável que os contemporâneos reagissem à imagem não como representação de um ritual macabro, mas como o comportamento dos freqüentadores daquele recinto sagrado, mesmo que a imagem seja mais semelhante àquilo do que a isto. Para ter essa compreensão seria necessário ao leitor possuir certas informações e compartilhar com o caricaturista alguns conceitos acerca da realidade retratada na imagem. Imitar a cena como verdadeiramente se passou no cemitério não obteria o mesmo efeito, não provocaria a reação pertinente à sátira: o riso, que neste caso é entendido como um castigo dos vícios.

Américo de Campos era capaz de compreender que, como nas palavras de Gombrich, as equivalências nos permitem ver a realidade em termos de uma imagem e uma imagem em termos de realidade. Alegava a *equivalência* e não a *semelhança* para se defender das acusações feitas

103 A caricatura-retrato, ou *portrait-en-charge*, é a arte de reproduzir de forma distorcida o rosto de um indivíduo. Geralmente não adquire um fim moral, social ou político, tornando-se apenas um procedimento brincalhão e que tende muitas vezes a agradar ao próprio modelo. Outras vezes, como no caso de Philipon, tende a fazer suas vítimas. Em ambos os casos, o modelo é rebaixado, uma vez que sua face, sua fisionomia e suas expressões são sintetizadas, transformadas em meros traços deformados. Mas a caricatura também adquire um sentido amplo ao incluir a *charge*, técnica que parte do mesmo procedimento (o exagero) para ridicularizar determinados tipos que podem não ser somente pessoas, mas situações e costumes presentes na sociedade. Nesse sentido, a caricatura atinge o seu fim social e político com mais facilidade.

pelo proprietário do *Diário de S. Paulo*. A caricatura não se assemelhava ao dia de finados no Cemitério da Consolação, mas equivalia esteticamente a ele. A data era representada não como a realidade, mas como uma *coisa impossível* que, porém, *equivalia* a uma *idéia verdadeira*. Era uma forma de estetização da vida.

Nesse sentido, a caricatura cria uma história arquetípica, pois se torna um tipo análogo de realidade. Seguindo a definição de Ian Watt para o seu conceito de mito, podemos dizer que embora a narrativa da caricatura não seja real, o público lhe atribui uma existência verdadeira (1997: 233). Por essa razão, compreendemos a caricatura em seu aspecto mítico.

Ao analisar quatro personagens da literatura moderna (Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe), o crítico literário estabelece a distinção entre o mito tradicional e o que ele chama de mito moderno. Watt constata que seus quatro mitos não tratam literalmente de “origens ou transformações”, como os mitos antigos.

Para tornar isso evidente basta lembrar o fato de que [os quatro mitos modernos analisados por ele] nasceram como realizações individuais e não como produtos deste ou daquele grupo social. Não há neles nada que os ligue essencialmente à vida coletiva das comunidades: mesmo não sendo propriamente autobiográficos, os quatro são representações de experiências da vida individual - experiências vindas mais diretamente dos seus heróis e menos diretamente dos seus autores. Nesse sentido, podemos (...) interpretá-los como representações das “origens” e das “transformações” da atitude individualista (WATT, 1997: 235).

Todos eles foram transformados em modelos individuais, e como tal permanecem na nossa cultura individualista. Sabemos que, quando impingimos a alguém a característica de quixotesco, estamos querendo dizer que esta pessoa revela um comportamento ingenuamente

pretensioso, que pode beirar o ridículo. Da mesma forma, quando no fim do século XIX se chamava alguém de cabrião, tratava-se de pessoa brincalhona e importuna.¹⁰⁴

Já o *Diabo Coxo* vinha de uma tradição de histórias sobre o pacto diabólico de um jovem estudante. Entre elas destacamos *El Diablo Cojuelo*, de Luiz Velez de Guevara, e *Le Diable Boiteaux*, de Alain Rene Lesage, mas também podemos encontrar algumas relações com o *Fausto*, de Goethe, e o *Macário*, de Álvares de Azevedo. O primeiro jornal paulistano de caricaturas não se investiu da missão de perturbar a vida dos paulistas, como o seu sucessor, o *Cabrião*. Sua meta seria eliminar o pavor inicial dos paulistas em relação à vida moderna. O jovem estudante devia perder o medo do diabinho manco assim como a próspera cidade de São Paulo devia entregar-se ao progresso crescente.

3.7. O DESPERTAR MÍTICO DE UMA PROVÍNCIA

O riso dos leitores tinha uma justificativa útil: corrigir os erros da sociedade paulistana, torná-los ridículos para eliminá-los. Através das caricaturas e sátiras, podemos perceber o que os responsáveis pela publicação do *Diabo Coxo* e do *Cabrião* e seus possíveis leitores reconheciam como ridículo naquela sociedade, atribuindo valores e expectativas a esse reconhecimento. Seus adversários, as autoridades provinciais e o próprio povo eram tornados ridículos com fins políticos, mas

104 Délio Freire dos Santos afirma que a popularidade do periódico de Américo de Campos, Agostini e Manoel dos Reis “era tão grande (...) que deu origem à divulgação da palavra ‘cabrionar’ no sentido de caçar, brincar, e da expressão ‘Cabrião’, para as pessoas que importunavam sem cessar” (AGOSTINI, 2000: xxvi).

o mais importante talvez seja o fato de que muitos aspectos da realidade vivida por aquela sociedade estavam distantes dos ideais abstratos criados pela cultura séria, por isso provocavam o riso e geravam formas alternativas de conceber aquela mesma realidade.

O processo contra o *Cemitério da Consolação em dia de finados* terminou antes que se completasse a primeira quinzena de dezembro daquele mesmo ano. Não durou mais do que algumas semanas. Serviu, contudo, para gerar certo alvoroço na pequena capital da província de São Paulo, fato que os responsáveis pela publicação souberam explorar, publicando, no decorrer do processo, algumas pequenas caricaturas sobre o assunto.

Findo o processo, o *Cabrião* deu um baile aos mortos em comemoração a sua absolvição no 12º número do jornal, publicado em 16 de dezembro daquele ano. Na caricatura, mais do que simples comemoração, celebrava-se a assunção do artista à posição verdadeiramente crítica que este assumia na sociedade burguesa (FIGURA 11)¹⁰⁵.

105 A legenda diz: “Grande baile dado aos mortos pelo *Cabrião* em aplauso à feliz terminação do seu processo. (O *Cabrião* é um inimigo leal; perdoa as *amolações*, porque também amola. Só não perdoa os delatores).” Pipelet empunha, à esquerda, uma bandeira com os dizeres: “Viva o *Cabrião*! Vivam os mortos! Abaixo os delatores!!!”



FIGURA 11
Ângelo Agostini. (Caricatura sem título).
Fonte: *Cabrião* 12, 16 /12/1866.

O personagem Cabrião aparece ao centro, sentado num trono com um lápis litográfico na mão direita. Em todo o salão uma enorme festa: os mortos dançam, comem e bebem alegremente. A cena é absurda, porque traz mortos de volta à vida - dançando, comendo, bebendo e fazendo tudo o que os vivos podem fazer. Mas também possui um conteúdo moral: a redenção oferecida pelo jornal e a liberdade do povo como conquista da ação do artista/jornalista.

Podemos pensar esta imagem como toda a sociedade paulista - as transformações econômicas, sociais e culturais trazidas com a urbanização tiravam a pequena capital da província de sua sepultura secular (o “sono colonial”, ao qual se refere Ernani Bruno).

O responsável por essa exumação civilizatória era o intelectual (bacharel/artista/jornalista), que teria por função libertar o indivíduo, torná-lo dono de si próprio e de sua propriedade, castigando todos os costumes que atentassem contra esses princípios morais. Sobre o personagem Cabrião, ergue-se um emblema composto pela paleta de pintura, a pena, a palmatória, o lápis litográfico e o barrete frígio.¹⁰⁶ Na parte mais superior, o célebre provérbio: *rindo, castigam-se os costumes*.

Mais do que celebrar o resultado do processo, a caricatura exhibe o triunfo do artista/jornalista quando os princípios da *moralidade pública* suprimem o discurso clerical na sociedade burguesa em formação, que (como os esqueletos no salão) festeja sua libertação do jugo religioso.

O papel de formar a consciência dos cidadãos naquela sociedade deveria ser reservado ao artista/jornalista, que de sua posição privilegiada assistia a todos os movimentos que se articulam naquela complexa existência, sendo o único capaz de censurar os maus costumes, uma vez que seguia critérios superiores pela noção de moralidade pública.

6. Imprensa humorística: as imagens em movimento

106 A insígnia apresenta seus componentes como armas, dando ênfase ao aspecto de ataque, de ação ofensiva na lide política: a pena é o símbolo da escrita, da prática jornalística; o lápis litográfico representa a arte, a arma do caricaturista; a palmatória, símbolo do castigo, da correção; e o barrete frígio, sobre todos os demais, simboliza a liberdade.

4.1. AGENTES DA IMPRENSA HUMORÍSTICA PAULISTA

Praticamente não existem referências no *Diabo Coxo* e no *Cabrião* sobre quem eram os responsáveis pelas publicações. Os jornais informavam a tipografia em que eram impressos, o local onde eram vendidos e o endereço onde eram recebidas as matérias, mas nada revelavam sobre a identidade de diretores, editores e redatores.¹⁰⁷

As caricaturas de Ângelo Agostini, contudo, aparecem geralmente assinadas com as suas iniciais (AA ou A). No caso dos textos (crônicas, artigos e poemas), quando assinados, era quase sempre por meio de pseudônimos. Por isso é relativamente difícil asseverar a autoria dos escritos veiculados naqueles jornais.

A bibliografia consultada¹⁰⁸ atesta que à frente do *Diabo* estavam o poeta Luís Gama, como redator, e o caricaturista Ângelo Agostini. Outro redator, segundo Antonio Luiz Cagnin,¹⁰⁹ era o dramaturgo Sizenando Barreto Nabuco de Araújo (1842-1892), irmão de Joaquim Nabuco. Américo de Campos, irmão de Bernardino de Campos (1841-1915), figurou como colaborador no jornal de Luís Gama e pouco depois lançou seu próprio

107 No cabeçalho do *Cabrião* lê-se: “Recebem-se artigos e desenhos em carta dirigida à redação do *Cabrião* - na loja do Snr. Custódio Fernandes da Silva, rua da Imperatriz, nº 19, onde assina-se e vende-se este jornal”. O *Diabo Coxo* informa o endereço da Tipografia Alemã, rua Direita 15, como ponto de venda das assinaturas e local de entrega dos artigos e desenhos.

108 Marcelo Balaban e Gilberto Maringoni (biógrafos de Agostini), Sud Menucci e Elciene Azevedo (biógrafos de Luís Gama) e Nelson Werneck Sodré (autor de *História da Imprensa no Brasil*), entre outros, valendo-se de correspondências, documentos policiais e artigos publicados em outros jornais, nos fornecem informações importantes acerca da atuação de vários indivíduos na imprensa humorística paulista.

109 Ver o capítulo introdutório da edição fac-similar do *Diabo Coxo* publicada pela Editora da USP, constante dos documentos pesquisados para esta monografia (GAMA *et alli*, 2005: 9-19).

jornal satírico, o *Cabrião*, com Antônio Manuel dos Reis e Ângelo Agostini. Muitos anos mais tarde, o caricaturista italiano escreveu sobre essa vivência num artigo em homenagem a Américo de Campos, falecido naquela semana.

Foi comigo que Américo de Campos estreou na imprensa em 1886 (há um erro; a data real é 1866), no jornal ilustrado *Cabrião*. Compreendemo-nos imediatamente. (...) Empreendemos um tipo de publicação então pouco conhecido e que não deixava de ser um tanto arriscado. Era nosso companheiro também o dr. Antonio Manuel 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 barrigadas de riso (Ângelo Agostini, *apud* OLIVEIRA, 2006: 75).¹¹⁰

Há poemas publicados no *Cabrião* que são atribuídos a Luís Gama, como é o caso de “Epístola familiar” (12, 16/12/1866) e “Fidalguias” (45, 18/08/1867), indícios de que o poeta abolicionista fosse um dos principais colaboradores do jornal.¹¹¹ No *Cabrião*, encontramos poemas assinados por Fagundes Varella (27, 7/04/1867), Junqueira Freire (30, 28/04/1867) e Júlio Amando de Castro (31, 5/05/1867).

De todos esses nomes, destacarei aqueles três que parecem ser os principais agentes dos dois empreendimentos jornalísticos analisados: Luís Gama, Américo de Campos e Ângelo Agostini. Com trajetórias bastante

110 O artigo original foi publicado em *Don Quixote* (27/01/1900). Nesta passagem, Agostini descreve o *Cabrião* como um tipo de publicação pouco conhecido e arriscado. Dessa forma, o caricaturista sugere que o risco podia estar relacionado com a falta de conhecimento por parte do público paulista. Dez anos depois, na Corte, Agostini não teria o mesmo problema; o público talvez já estivesse acostumado com a linguagem da caricatura.

111 Ver capítulo introdutório da edição das *Primeiras trovas burlescas* preparada por Lígia Fonseca Fernandes, constante na bibliografia deste trabalho (GAMA, 2000: 5-65)

diferentes e invulgares, foram os três jornalistas incansáveis. Gama foi o grande publicista da causa abolicionista na imprensa paulista. Américo e Agostini tiveram suas vidas dedicadas ao periodismo.¹¹² Suas experiências valeriam a pena ser contadas em qualquer circunstância, mas para os propósitos deste trabalho, reproduziremos muito rapidamente alguns dados biográficos dos três atores.

Américo Brasília de Campos nasceu em Bragança Paulista, em 12 de agosto de 1835, mas aos dez anos, na companhia dos pais, transferiu-se para Campinas.¹¹³ Em 1856, matriculou-se na Faculdade de Direito, na capital da Província:

Américo de Campos foi um dos mais obscuros alunos dessa geração. Paupérrimo; medianamente freqüentador dos textos jurídicos; vocação artística cujos delineamentos não disfarçavam as impressões recebidas na intimidade de Carlos Gomes; um pouco músico, um pouco estudante de geometria, um pouco floricultor; alternando suas leituras desde os romances de Dumas e de Hugo até os compêndios de astronomia; observador, mas com essa observação modesta, rara, útil, silenciosa, pertinaz, que concatena as convicções e as aguça nos torneios do raciocínio: não teve, não tinha ele proporções para, no meio acadêmico da época, adquirir e afirmar um posto brilhante na vanguarda. Não se salientaria; quase despercebida, sua individualidade saiu do antigo Convento de São Francisco como lá penetrara: poucos a haviam notado (FRANCISCO III, 1921: 11).¹¹⁴

112 Cada um ao seu modo: Américo na imprensa diária e Agostini na humorística.

113 Quase nada se pode encontrar sobre a família de Américo de Campos (sabemos que era irmão de Bernardino José de Campos Júnior, um dos fundadores do Partido Republicano Paulista e que seria deputado provincial em 1888, deputado constituinte em 1891-1892, senador da República, ministro da Fazenda em 1896-1898 e duas vezes presidente do Estado de São Paulo), mas uma passagem do texto de Carlos Penteadó Rezende informa que era filho legítimo do juiz de direito Dr. Bernardino José de Campos (o que contraria a interpretação de que Américo fosse “paupérrimo”), e de D. Filisbina Gonçalves. Em Campinas conheceu Carlos Gomes, amigo com quem estudou música, uma das grandes paixões que Américo cultivou durante a vida. Isso explica o destaque dispensado aos concertos e às óperas nos jornais em que atuou.

114 Este testemunho dado por Martim Francisco Ribeiro de Andrada Filho (1853-1927), ou Martim Francisco III, foi publicado no epicédio da loja maçônica América, na data da morte de Américo de Campos. Este Martim Francisco foi iniciado na maçonaria por Américo, que, em alguns momentos de tensão política, apoiou seu pai, outro Martim Francisco (1825-1886), irmão de José Bonifácio, o moço. A loja América foi fundada em

“Distraía-se dos estudos tocando”, afirma Carlos Penteado Rezende. “Como todo moço absorvido por uma paixão, entregava-se ao que se poderia chamar de proselitismo, ensinando piano e rabeca a uma porção de discípulos” (REZENDE, 1950: 92).¹¹⁵ No mesmo ano em que obteve o diploma, foi nomeado promotor público na comarca de Itu, de onde regressou em 1865 para abrir seu escritório de advocacia na capital.¹¹⁶

Ingressou na redação do *Correio Paulistano*, possivelmente em 1866, mesmo ano em que fundou o *Cabrião*. Daí em diante teria sua vida dedicada ao jornalismo, associando-se ao abolicionismo e ao republicanismo.¹¹⁷ Na última década do século XIX, foi nomeado cônsul em Nápoles, único cargo público que exercera durante a República (*Idem*: 96). Américo faleceu em Nápoles, no dia 28 de janeiro de 1900.

novembro de 1868, como associação secreta e filantrópica, “com roupagem maçônica”, de acordo com Carlos Penteado Rezende, mas tendo entre seus compromissos promover a manumissão de escravos. Em janeiro de 1870, o *Correio Paulistano* anunciava que, no período de um ano, a Loja América - da qual Américo de Campos e Luís Gama estavam entre os fundadores - “havia concorrido para a libertação e manutenção de liberdade, por ação judicial ou por auxílio de despesas, de mais de 42 escravos” (AZEVEDO, 1999: 95). Martim Francisco III e Carlos Penteado Rezende descrevem Américo de Campos como um tipo curioso no universo acadêmico. Pelas descrições, Américo parecia ser pintado na Academia como um tipo boêmio e “vadio”, por preferir quaisquer outros estudos (literatura, história, astronomia e, especialmente, música) ao de direito. As variadas leituras de Américo de Campos, segundo Rezende, deram-lhe vasta cultura, mas arrancaram-lhe a fé religiosa em que fora criado. “Tornou-se no decorrer dos anos cético, racionalista e republicano, não perdendo ocasião de afirmar em público suas idéias” (REZENDE, 1950: 90). A imprensa parecia ser o seu destino.

115 Rezende afirma que a atividade de professor de música foi o seu sustento até a obtenção do diploma de bacharel, em 1860.

116 De volta a São Paulo, cultivou a amizade de homens como Luís Gama, Ferreira de Menezes, Martim Cabral, Xavier da Silveira, Bernardino Pamplona, “astros intelectuais que cintilaram de radicalismo e de aspirações federativas nas conferências, na imprensa, nos centros maçônicos, no panfleto e nas festividades inauguradoras de melhoramentos materiais” (FRANCISCO III, 1921: 14).

117 Em 1874, Américo abandona a redação do *Correio Paulistano* para se unir a Rangel Pestana e, no ano seguinte, fundar *A Província de S. Paulo*, jornal que, com o advento da República, seria rebatizado como *O Estado de S. Paulo*. Também é fundador do *Diário Popular*, em 1884, onde atuou ao lado de Martim Francisco e José Maria Lisboa.

Luís Gonzaga Pinto da Gama nasceu em Salvador (BA), no dia 21 de junho de 1830.¹¹⁸ Filho de um fidalgo português e de uma africana liberta, aos seis anos de idade Luís Gama foi vendido pelo seu próprio pai como escravo, sendo transportado de navio até o Rio de Janeiro, onde foi comprado por um alferes paulista e levado para São Paulo para ser negociado na capital da província.

Sua procedência baiana repelia possíveis compradores, pois as revoltas escravas em Salvador deixaram os proprietários temerosos quanto à insubordinação dos negros oriundos daquela província.¹¹⁹ Aprendeu alguns afazeres domésticos na casa do alferes. Este, durante algum tempo, teria recebido como hóspede um sobrinho, estudante, que ensinou Luís Gama a ler e fazer contas.

Conscientizando-se da ilegalidade de sua condição, Gama escapou do cativo e se inscreveu nas milícias. Também trabalhava como copista e, de soldado, passou a amanuense na secretaria de polícia em 1856, sob proteção do conselheiro Furtado de Mendonça. Em 1859, publicou seu único livro, as *Primeiras trovas burlescas* (reunindo versos satíricos sobre a sociedade paulista), sob pseudônimo de “Getulino”. Atuava nesta época como rábula, defendendo negros escravizados ilegalmente.

Na década de 1860, pertencia ao partido Liberal, participava da maçonaria e iniciava-se na imprensa. Fez-se conhecer por meio de seus

118 Sua trajetória talvez seja a que mais desperta curiosidade e já foi registrada de forma substancial em vários textos e biografias importantes, dos quais podemos destacar: *O precursor do abolicionismo no Brasil*, de Sud Menucci, e *Orfeu de Carapinha: a trajetória de Luiz Gama na Imperial Cidade de São Paulo*, de Elciene Azevedo.

119 Supõe-se que sua mãe, Luisa Mahim, havia fugido para o Rio de Janeiro depois da Sabinada. Em 1848

versos. Realizava conferências entre os brancos, tanto na Loja América como no Clube Radical. Foi demitido do serviço público em 1868 em decorrência de uma controvérsia com um juiz municipal quando defendia um ex-escravo. A partir daí viveu precariamente da sua atuação como rábula e da caridade de seus amigos, colaborou em vários jornais republicanos, mas não viveu para ver o fim da escravidão no Brasil, muito menos o advento da República. Morreu em 1882.

O material que fundamenta todos os escritos sobre a trajetória de Luís Gama repousa em sua autobiografia escrita em 1880 e endereçada ao jornalista Lúcio de Mendonça. O texto foi produzido sabendo que se destinava à publicidade, o que deve ter influenciado a narrativa, que deixa pontos bastante obscuros. Contudo, aqueles autores que se debruçaram sobre ela e sobre os documentos produzidos em torno da vida do poeta, pouco ou nada conseguiram refutá-la, reduzindo timidamente a opacidade de alguns dados apontados, como é o caso da identidade do pai de Luís Gama.

Contudo, interessa-nos saber que, contando cinquenta anos de idade, Luís viu-se motivado (pelo amigo Lúcio) a registrar sua própria trajetória, as memórias de um negro cujos atos são recorrentemente exaltados pelos seus biógrafos póstumos. Sua atuação em meios brancos e nos núcleos da elite paulistana é associada a todo tipo de superlativos, um homem que teria triunfado sobre o próprio destino, como afirma J. Romão da Silva (s/d: 15), juízo que o próprio biografado consignou para a posteridade através de sua autobiografia.

Ângelo Agostini nasceu em Vercelli, cidade do Piemonte (norte da Itália), no dia 8 de abril de 1842 ou 1843. Sua trajetória até chegar ao Brasil (1854) é obscura, mas alguns autores nos oferecem algumas informações importantes, como as de Antônio Luiz Cagnin:

Sua mãe, Raquel Agostini, era cantora lírica de renome internacional. Após a morte do pai, Antônio Agostini, o pequeno Ângelo, aos 9 anos, foi levado por uma das tias a Paris, para ficar como pensionista num colégio e, como se conta, sob os cuidados da avó. A mãe, tendo que se ausentar com frequência em turnês operísticas, não podia dar ao filho a devida atenção. Ângelo fez seus estudos na capital francesa e também lá deve ter frequentado academias de arte, até sua vinda para o Brasil, aos 17 anos, em companhia do padrasto, o português Antônio Pedro Marques de Almeida (GAMA, 2005: 16).¹²⁰

Em 1854, sua mãe e seu padrasto já viviam no Rio de Janeiro, onde Raquel assinou um contrato com a Companhia Lírica Italiana. Ângelo teria se empregado como capataz nas obras da ferrovia Mauá (BALABAN, 2007: 62), antes de transferir-se para São Paulo, em 1862, onde atuou como retratista.¹²¹ Em 1864 estreou no jornalismo com o *Diabo Coxo* e, dois anos depois, lançou o *Cabrião*.

Mas, em setembro de 1867, livrando-se, ao que parece, das ameaças de vítimas das suas geniais mas irreverentes caricaturas, Agostini denunciava no n. 50, penúltima edição do *Cabrião*, as devassas que lhe teriam destruído a redação do jornal. Logo em seguida, deve ter deixado apressadamente a cidade, como se deduz por não ter feito o número seguinte do *Cabrião*, que, de fato, não trouxe mais seus desenhos nem sua costumeira assinatura (A ou AA). Agostini não mais voltou a São Paulo (CAGNIN, A. L., Foi o Diabo! in: GAMA, 2005: 17).

120 Podemos supor que, durante o período em que esteve na França, Agostini tenha conhecido o auge da imprensa ilustrada na Europa, cuja inspiração marca seu trabalho em muitos sentidos.

121 Desde 1860 sua mãe e seu padrasto já estavam residindo na capital paulista.

De volta ao Rio de Janeiro, no mesmo ano já estava colaborando no *Arlequim* e, em 1868, fundou a *Vida Fluminense* com ajuda do padrasto. Em 1876, Ângelo Agostini criou a *Revista Ilustrada*, periódico humorístico de maior tiragem na época, publicado por quase duas décadas.¹²² O jornal teve grande importância nas campanhas abolicionista e republicana. Na década de 1880, Agostini fez publicar em sua *Revista* desenhos que denunciavam os horrores do cotidiano escravocrata.¹²³

Agostini deixou a redação em 1888, aparentemente às pressas, pela forma abrupta com que deixou de publicar. Embarcou no dia 11 de outubro para a França, de onde retornou somente no ano seguinte.¹²⁴ Desiludido com a República, fundou o jornal *Don Quixote* e terminou sua carreira fazendo colaborações para outros periódicos. Faleceu em 1910.

Luís Gama e Américo contavam com pouco mais de trinta anos quando exerceram suas atividades na imprensa humorística paulista; Agostini, vinte e poucos. Os dois primeiros (brasileiros, radicados na capital da província de São Paulo, pouco aplicados ao catolicismo) publicavam jornais, advogavam e praticavam artes,¹²⁵ vivendo a concretude das bandeiras que defendiam: o liberalismo. O terceiro, “carcamano” criado

122 Segundo Nelson Werneck Sodré, a *Revista Ilustrada* atingiu a inédita marca de 4.000 exemplares, o que fazia dela o periódico ilustrado de maior tiragem na América do Sul.

123 “As imagens retratam, com crueza poucas vezes vista, o cotidiano de torturas, mutilações e assassinatos cometidos contra os escravos”, imagens que serviram para sensibilizar a opinião do público da Corte e foram de grande relevância para a campanha abolicionista, um movimento essencialmente urbano (OLIVEIRA, 2005: 134).

124 As circunstâncias da partida são um tanto obscuras, mas remontam a um escândalo familiar e social. Casado com Maria José Palha, aos 45 anos, o jornalista teria deixado o Brasil com sua aluna de pintura, Abigail de Andrade, grávida, com quem se casara.

125 Gama era poeta e Américo, músico.

numa Paris pós-revolucionária, retratista, filho de uma artista e enteado de um comerciante, não seria diferente. Eram “marginais” e buscavam inserção ativa na vida pública da Província.¹²⁶ A imprensa humorística lhes deu condições de experimentar certa publicidade, objetivo que não prescindia da superação do provincianismo da capital paulista e requeria o progresso material da região.

4.2. IMAGENS EM MOVIMENTO

A produção de imagens ganhou importante impulso no século XIX com o aprimoramento das técnicas de impressão, tornando um elemento cotidiano na vida das pessoas, seja para propaganda ou para transmissão de informações. Invadiu a esfera pública brasileira e, no caso da caricatura, serviu de instrumento para a crítica política, permitindo a expressão pública de atores como os apresentados neste capítulo.

A caricatura foi inventada na Itália pelos irmãos Carracci,¹²⁷ que publicaram no século XVI seus *ritratti carichi* como um divertimento de ateliê que mantinha seus laços com a ciência fisionômica,¹²⁸ mas não se

126 Marginais não somente em relação às estruturas de poder, mas também em relação à sociedade imperial: o primeiro era negro, o segundo não-católico e o terceiro estrangeiro. Não estavam, contudo, excluídos, já que buscavam sua inserção pela proteção de homens ligados à elite local, pela atuação em associações secretas e pela atuação no jornalismo, onde podiam expor seus dotes artísticos e emitir suas opiniões políticas.

127 Agostino Carracci (1557-1602) e Annibale Carracci (1560-1609).

128 A *fisiognomia* é uma pseudociência que associava traços do rosto a características e disposições morais. Vários autores no Renascimento se dedicaram a estudos deste tipo, entre eles Giovan Battista Della Porta, que em 1586 comparou a face de muitos animais com rostos humanos, deixando imagens de homem-ovelha, homem-leão, homem-asno, “partindo da convicção filosófica de que a potência divina manifestava sua sabedoria reguladora também nos traços físicos, estabelecendo analogias entre mundo humano e mundo animal” (Eco, 2007: 257).

confrontava com ela. Era uma técnica pictórica engenhosa que circulava entre artistas e eruditos. “Enquanto moveram-se de forma restrita, os *ritratti carichi* foram recebidos mais como um sinal de prestígio para o caricaturado, do que um ataque moral à sua individualidade” (NERY, 2007: 83).

A técnica difundiu-se pela Europa nos séculos XVII e XVIII. Submetida à crítica, teve seu emprego vetado em primeiro momento para, em seguida, ser admitida como recurso ficcional, plástico e literário, ainda com restrições, até alcançar liberdade e valorização como categoria moral e artística válida (*Idem*: 12).

William Hogarth (1697-1764), por exemplo, procurou definir sua arte em contraposição à caricatura, mas é difícil compreender a obra de Hogarth fora do processo de constituição da estética caricatural, que sofre aqui forte inflexão, podendo ser entendida como alternativa representacional à função moral da arte, sob um novo influxo, marcado pela definição do gosto e da influência decisiva da *opinião pública*. Percebe-se assim um distanciamento em relação à arte cívica e edificante, cuja expressão máxima era a pintura histórica. Esta arte tinha um público (*connoisseurs*) diferente do que apreciava a obra de Hogarth, que formava sua opinião através das leituras de jornais, do teatro e dos debates nos cafés e novos espaços de sociabilidades.¹²⁹

129 Os trabalhos mais conhecidos de Hogarth são as *moral scenes*, imagens realísticas que buscavam representar tipos humanos em situações cômicas a fim de expressar a verdadeira essência dos personagens (para ele, a caricatura fugia da realidade por dar um aspecto monstruoso às figuras retratadas). “Suas séries traziam uma experiência inédita ao observador, que era convidado a realizar uma interpretação de cada cena a partir de sua observação individual e de sua experiência coletiva no cotidiano social” (NERY, *op.cit*: 63).

A caricatura, como expressão artística, transformava-se em um bem cultural que, incorporado ao sistema de trocas da sociedade capitalista em expansão, era um dos objetos da crítica de uma burguesia ascendente.

Jürgen Habermas nos informa que a intelectualidade burguesa, cultivada na intimidade do lar, se transformou em produto, estabelecendo-se um mercado de bens culturais. Em torno desse produto se desenvolvia uma crítica, que tinha lugar em clubes, cafés e *salons* - espaços de publicidade da subjetividade cultivada no lar, ainda sob influência do tipo “representatividade pública”. O indivíduo e sua sensibilidade eram submetidos à crítica dentro da “esfera pública literária” (HABERMAS, 1984: 44-45).

Laura Nery chama atenção para o fato de que a caricatura entra no debate francês cercada pelos limites apontados pela crítica inglesa. A técnica, segundo Denis Diderot (1713-1784), na *Encyclopedie*, seria uma libertinagem da imaginação que não deve exceder ao campo do humor para não comprometer a verdade e a utilidade da obra de arte. Mas o verbete do filósofo e “árbitro” francês é complementado com outra entrada: *charge*, que realça a função de trazer à luz a verdadeira natureza do modelo, desde que fique clara a intenção caricatural do artista. O veto integral é substituído por uma autorização parcial (NERY, *op.cit*: 22).

A circulação dessas imagens, no século XIX adquire um grande potencial político. A caricatura extrapola os limites do humor gráfico. Em *Da essência do riso*, Charles Baudelaire (1821-1867) cria duas categorias: o *cômico absoluto* estaria relacionado às representações artísticas nas quais o

fabuloso e o surpreendente é predominante; o *cômico significativo* estaria relacionado às representações que enfatizam o histórico e o anedótico.

Podemos pensar que, dessa forma, Baudelaire equacionou a existência das duas teorias do riso, a clássica e a moderna.¹³⁰ Toda obra cômica contém uma mistura entre o *significativo* e o *absoluto* e, na caricatura política, é comum que o *cômico significativo* esteja em algum nível acima.

Para Habermas, com a expansão do comércio, a partir do século XVI, as trocas de mercadorias precisavam de garantias políticas e militares.¹³¹ As atividades que antes eram restritas à esfera privada passam a ser de interesse público.

A atividade econômica privatizada precisa orientar-se por um intercâmbio mercantil mais amplo, induzido e controlado publicamente, as condições econômicas, sob as quais elas ocorrem agora, estão fora dos limites da própria casa; são pela primeira vez de interesse geral. (*Idem*: 33)

A imprensa se constituía como instrumento do governo para facilitar o comércio, tornando-se útil aos interesses administrativos. Assim é que “o alvo do poder público tornou-se autenticamente um público” (*Idem*: 35).¹³² A burguesia construiu nas cidades e no comércio um mundo

130 Não vamos nos ater à teoria baudelaireana do riso, mas vale a pena registrar duas referências: o texto do próprio Baudelaire e o quinto capítulo da tese de Laura Nery: “Baudelaire e a caricatura”.

131 Segundo Habermas, foi com o processo de “nacionalização da economia cidadina” que se constituiu a “nação” - o Estado moderno com suas instituições burocráticas e uma crescente necessidade de dinheiro. “O Estado moderno é essencialmente um Estado de impostos. (...) A separação daí resultante entre bens da Casa Real e os bens do Estado é modelar para a objetivação das relações pessoais de dominação” (*op.cit*: 31).

132 Essa novidade é compreendida em contraposição ao tipo “representatividade pública”, que entra em desagregação com a ampliação do sistema de trocas (de mercadoria e de informações) pré-capitalista. O ato de “representar”, neste caso, tem um sentido específico: não significa que o príncipe faça *pelo* povo, conforme a concepção moderna, mas *perante* o povo. Nesse sentido, o “setor social” não encontra assento, pois essa representatividade se constitui numa marca de *status*. Na Idade Média e na consolidação do Estado Absolutista, prevalecia uma publicidade ligada ao tipo

próprio sob o *imperium* do Estado, mas não sob o *dominium* do soberano. A esfera do que é do Estado foi se definindo em contraposição ao que é privado, excluído do poder. A “representatividade pública” foi paulatinamente desaparecendo. A sociedade civil constitui-se em oposição ao aparelho burocrático e, na medida em que essa divisão se acentua, verificamos um setor privado (espaço da troca de mercadorias e de trabalho social efetuado pela sociedade civil) em oposição à esfera do poder público (aparato administrativo e a corte).

A imprensa, que atendia às necessidades de troca de informações ligadas ao comércio, passou a servir para conferir publicidade à crítica cultural (nos séculos XVII e XVIII), desenvolvendo uma crítica literária que se institucionalizava e se consolidava de tal forma que a sociedade civil passou a fazer uso político dela e influenciar o setor público, detentor do poder de decisão.

Já que, por um lado, um setor privado delimita nitidamente a sociedade em relação ao poder público, mas por outro, eleva a reprodução da vida acima dos limites do poder doméstico privado, fazendo dela algo de interesse público, a referida zona de contato administrativo contínuo torna-se uma zona “crítica” também no sentido de que exige a crítica de um público pensante. O público pode aceitar esta exigência tanto mais porque precisa apenas trocar a função do instrumento com cuja ajuda a administração já tinha tornado a sociedade uma coisa pública no sentido estrito: a imprensa (*Idem*: 38-39).

Este espaço para uma crítica política institucionalizada por parte da sociedade civil com a função de pressionar o Estado é o que Habermas chama de “esfera pública burguesa”, categoria da sociedade liberal que procura intervir nas decisões sobre as políticas públicas. Essa “esfera pública burguesa” é definida como a esfera das pessoas privadas reunidas “representatividade pública”, em que o monarca passa a representar a soberania publicamente. Esse tipo chega ao seu apogeu com a formação das cortes barrocas (HABERMAS, 1984: 19-22).

num público. Elas “reivindicam esta esfera pública regulamentada pela autoridade, mas diretamente contra a própria autoridade”, com o objetivo de discutir com ela as decisões que poderiam influenciar as trocas da esfera privada publicamente relevante, “as leis do intercâmbio de mercadorias e do trabalho social” (*Idem*: 42).

Para Habermas, a esfera pública é gestada na pequena família e na sociedade civil como setor de trocas. A primeira é onde se cultiva a subjetividade burguesa e a segunda é onde se realiza a subsistência - a casa e o negócio. A necessidade de publicidade dessa subjetividade é o que deu origem ao social.

Com o surgimento de uma esfera do social, cuja regulamentação a *opinião pública* disputa com o poder público, o tema da esfera pública moderna, em comparação à antiga, deslocou-se das tarefas propriamente políticas de uma comunidade de cidadãos agindo em conjunto (na *polis*) para as tarefas mais propriamente civis de uma sociedade que debate publicamente, a fim de garantir a troca de mercadorias.

Essa *opinião pública* encontrou meios de se difundir pela imprensa, que teve importante papel na esfera pública a partir das últimas décadas do século XVIII. Jeremy D. Popkin analisa a participação dos jornais franceses nesse período: “Junto com as assembleias legislativas (...) e com os clubes (...), a imprensa revolucionária foi uma das principais instituições que ajudaram a estruturar o novo mundo da cultura política francesa”. O historiador nos informa sobre os sonhos revolucionários de condução do debate público numa escala nacional através dos jornais, que teriam uma dupla função: *transmitir as opiniões do público para seus representantes*

eleitos e possibilitar o esclarecimento dos eleitores por parte dos líderes intelectuais. “A imprensa era o único meio de instituir a soberania popular num país grande demais para copiar as instituições das cidades-estado clássicas como Atenas e Roma” (Popkin, 1996: 199).

Dessa forma, consolidava-se na França uma concepção de jornalismo como mediação entre a sociedade e o poder constituído. Ao tratar do jornalista Jacques-Pierre Brissot, editor de *Le Patriote François* (1789), Popkin afirma:

Brissot compreendia seu papel como sendo o de ensinar: “A questão é disseminar o esclarecimento que prepara uma nação para receber uma Constituição livre, instruindo o povo sobre as operações da Assembléia Nacional”, declarava em seu primeiro número. Mas o jornal não era simplesmente um acessório da Assembléia nem meramente um reflexo do ânimo do público. “Devotar-se-á sobretudo tanto a defender os direitos do povo [...] quanto evitar que o povo seja levado a uma contínua fermentação, que perpetuaria a desordem e adiaria a Constituição”. As reportagens do jornal sobre a Assembléia, ainda que representassem apenas uma parte de sua abrangente cobertura noticiosa, eram destinadas a guiar os deputados em seu trabalho e a frustrar a obstrução externa a ela tanto pelo populacho desinformado quanto pelas forças da reação aristocrática (*Idem*: 202).

No século XIX, sob a direção de Charles Philipon (1800-1862), a caricatura, associada à imprensa, se torna um importante instrumento político. Em 1829, Philipon inicia em Paris o seu primeiro empreendimento jornalístico: *La Silhouette*, um jornal de caricaturas que não durou muito tempo. Após a revolução de Julho de 1830, cria *La Caricature* e, em dezembro de 1832, *Le Charivari*. A publicação desses jornais iniciava-se com uma proposta não-política, mas acompanhando os fatos naquele momento turbulento da história francesa, seus jornais acabavam assumindo posições nas disputas e as caricaturas engajaram-se nos vários movimentos políticos do século XIX.

Entre os muitos colaboradores dos jornais dirigidos por Philipon, podemos destacar a presença de Honoré Daumier (1808-1879), caricaturista infatigável e - para Gombrich - o fundador da arte moderna. O que nos importa aqui é pensar nos jornais de Philipon como referência para várias outras publicações dentro e fora da França. No Brasil, Agostini parece ter sido um de seus divulgadores.

4.3. A ESFERA PÚBLICA NO BRASIL

Sendo um fenômeno histórico, no Brasil, a constituição da esfera pública burguesa teve sua expansão limitada, segundo Valdeci Lopes de Araújo, em razão da permanência de dois atores sociais durante o Império: a escravidão, “que impediu a ampliação do setor privado na medida em que o mundo do trabalho deveria permanecer invisível”; e um espaço doméstico/patrimonial (tanto do lado da sociedade - quando pensamos no latifúndio escravista, quanto do Estado - quando pensamos na herança patrimonial ibérica). “Estes dois espaços domésticos (o do Estado e da sociedade) se aproximavam de forma perversa visto que ambos desconheciam a moderna separação público/privado”, o que impediu a “autonomização da sociedade civil e o fortalecimento do setor privado enquanto fonte da esfera pública” (ARAÚJO, 1999: 189).

Essa dificuldade, explica o fato, no Brasil, não existirem instituições que realizassem a mediação para entrada do indivíduo na esfera pública. O social não poderia se constituir, visto que a sociabilidade estava ainda muito ligada ao espaço privado da sobrevivência (um exemplo são os casamentos como negócio), controlado pelo patriarca. Como a literatura no

Brasil, segundo Antônio Cândido, surgiu como sistema somente a partir do século XIX, a passagem da esfera privada para a política se deu sem a mediação da esfera pública literária. (Araújo, 1999: 173).



Figura 12
Ângelo Agostini. (Sem título).
Fonte: *Cabrião* 10, 2/12/1866.

Associado a essa dificuldade de formar uma *opinião pública* no Brasil, em decorrência da forte presença de um espaço doméstico, o catolicismo ganha importância na formação do indivíduo para a vida pública. Segundo Ângela Alonso, a Igreja Católica dava auxílio ao Estado no controle dos indivíduos, especialmente onde os braços estatais eram mais curtos: no meio rural. “A religião de Estado era o veículo necessário de controle social porque o Estado não lograra ainda realizar sua tarefa

pedagógica de transformar todo o ‘povo’ brasileiro em ‘opinião pública’” (ALONSO, 2002: 65).

No ambiente urbano, a Igreja passaria a dividir esse espaço com outros atores sociais, que acabariam por contestar o seu monopólio sobre a formação do indivíduo para a vida pública. Como vimos no caso do “processo do *Cabrião*”, o lugar tradicionalmente ocupado pelo clero seria reivindicado pelos profissionais liberais, pelos estrangeiros e protestantes, que se misturavam nas principais cidades brasileiras. Estes, ao ocuparem posições estratégicas na sociedade, seja na imprensa, nas artes, na burocracia ou no legislativo, proclamavam-se defensores da moral e da razão pública.

Os jornais humorísticos também sofriam a influência da percepção da *opinião pública* como reino da razão, da soberania e da moderação, que deveria guiar tanto os passos dos governantes quanto dos governados. No décimo número do *Cabrião* foi publicada uma caricatura que nos ajuda a compreender essa visão.

Como veremos mais adiante, a guerra do Paraguai exigiu um grande número de combatentes, cujo recrutamento cabia aos governos provinciais. A situação gerava enorme pressão sobre as autoridades públicas da capital e das cidades do interior,¹³³ que tinham as suas atribuições dificultadas pela resistência da população, pelas restrições legais e pela influência que os potentados locais exerciam sobre a escolha dos recrutas. Essas autoridades

133 Essas autoridades eram formadas por delegados, subdelegados, guardas nacionais, inspetores de quartirão e todos aqueles que recebiam ordens para recrutar homens em condições de servir o país.

públicas acabavam lançando mão de arbitrariedades e violência para cumprir as ordens superiores, sob o risco de comprometer seus cargos.

O *Cabrião* denunciou por várias vezes as práticas empreendidas no recrutamento e, numa das caricaturas sobre o tema (Figura 12), a “Opinião Pública” alerta o presidente da Província, José Tavares Bastos:

Excelentíssimo Senhor, sou a soberana dos países constitucionais, aquela ante quem se curvam as próprias fontes coroadas. Venho chamar vossa atenção sobre as cenas de arbítrio e violência que tendes à vista, praticadas a título de recrutamento. Cumpre impor aos beaguins o inteiro acatamento à lei e à justiça, para que não carregueis com a responsabilidade de tais atos (*Cabrião* 10, 2/12/66).

A mulher, muito mais alta que o presidente da Província (sempre identificado pela pequena estatura nos desenhos do *Cabrião*), oferece a este uma luneta para enxergar em detalhes a cena que se passa diante de ambos: um caos provocado pela ação dos guardas em busca de recrutas, ameaçando a segurança de homens, mulheres e crianças. A cena é construída para dar um efeito dramático e José Tavares Bastos é ridicularizado, como muitas vezes foi apresentado no jornal: um sujeito franzino e autoritário - o “capitãozinho-mor da província”. Parece ele, contudo, indiferente às recomendações da “Opinião Pública”.

O *Cabrião* pretendia politizar o debate em torno do recrutamento, visto que o presidente, embora liberal, pertencia a um grupo adversário da facção da qual os liberais responsáveis pelo jornal eram adeptos. O personagem *Cabrião* (que era sempre desenhado como isento observador e comentador dos acontecimentos políticos e sociais), neste caso, parecia insuficiente. A própria “Opinião Pública” é quem intercede, já que reflete a vontade do povo e ocupa um lugar de mediação no debate político.

4.4. NAÇÃO, POLÍTICA E RELIGIÃO

Os personagens-narradores dos jornais de caricatura devem ser analisados, ainda que brevemente, para compreender o espírito que norteava a ação desses periódicos. O Diabo Coxo é apresentado ao público no primeiro número do jornal que recebe seu nome (Figura 13). Na página seguinte, o redator explica a origem do jornal ao narrar uma história que apareceu em sua mesa de estudos após uma noite de pesadelo. Não deixa claro se é ele próprio ou uma terceira pessoa o autor da história, que principia com o diabo propondo um pacto a um moço cuja reação inicial é o susto.

“(...) Quem és? Quem és? - perguntou o moço pálido e abatido.
Chamam-me o “Diabo Coxo”.

(...)

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 Remini todos desertaram para o mundo que habitam.

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

Dizendo estas 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 assinamos.

O medo mostra-se como uma reação que não permanece e o Diabo se revela, no decorrer da publicação, uma figura boa. O convite do desconhecido soava como um convite à população paulista para abandonar o receio em relação à vida moderna e perceber o seu próprio atraso, incompatível com a prosperidade da província. Nesse sentido, a sátira não

se volta contra os inimigos da publicação. O riso, neste caso, estava mais próximo do romantismo e de sua auto-ironia.¹³⁴

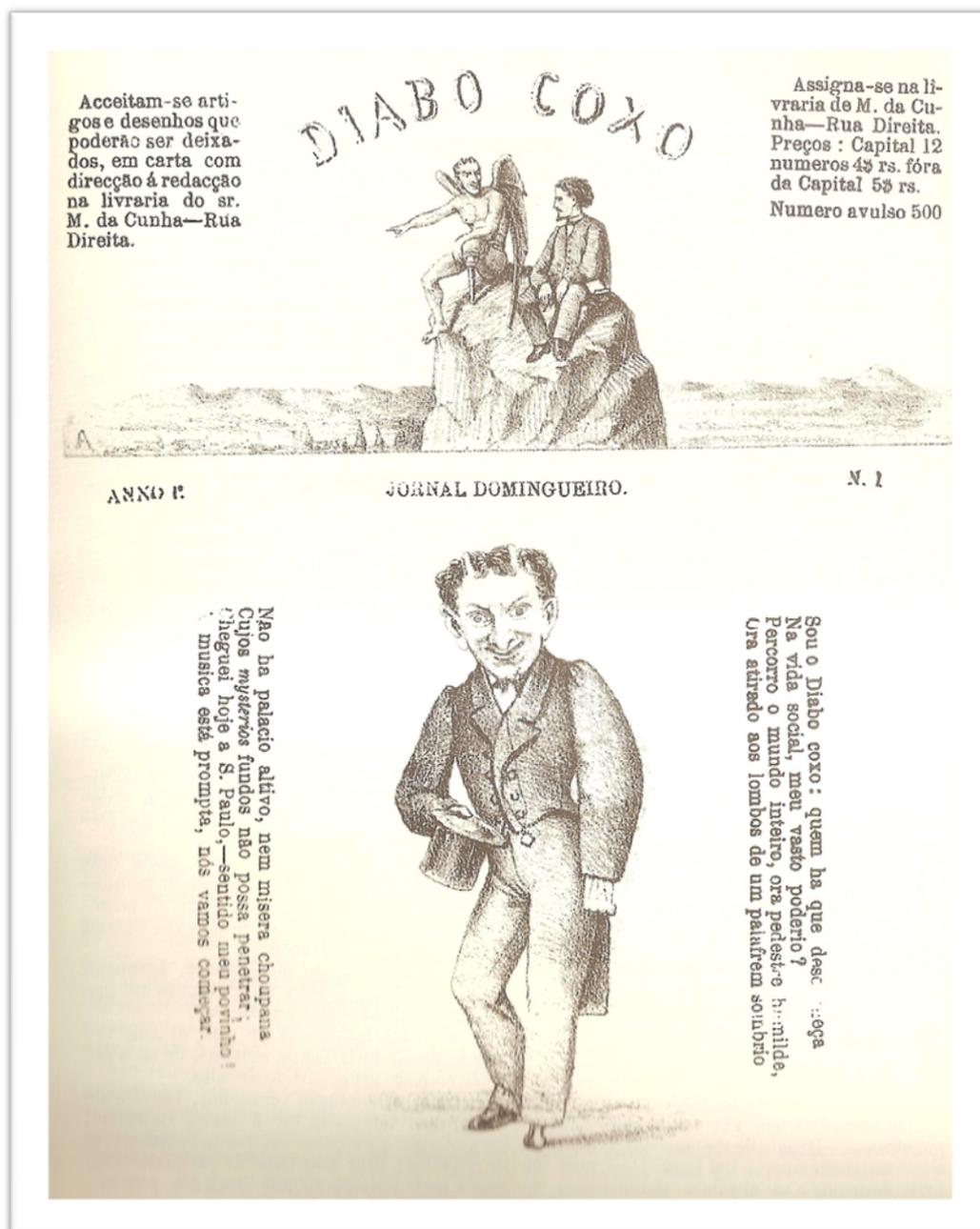


FIGURA 13
Sem autoria. Capa do primeiro número do *Diabo Coxo*.
Fonte: *Diabo Coxo* 1 (série I), s/d.

A partir deste primeiro contato inicial, o Diabo é quem leva o leitor a observar, à distância, os acontecimentos da cidade. Como sua imagem não está associada a nenhum dos agentes do jornal (que não são

134 Sobre a ironia romântica, ver FRANCHETTI, s/d: versão digitalizada sem paginação.

identificados em suas páginas), estes tratam de narrar com pretensa isenção os fenômenos sociais e as ações das personalidades públicas. É o “diabo” quem guia os redatores e o artista em suas ações de escrever e pintar a sociedade, sob uma perspectiva afastada.¹³⁵

O nome do jornal remete provavelmente à obra de Alain René Lesage, *Le Diable Boiteaux* (1707), que conta a história de Asmodeu, um diabo coxo que, liberto de uma garrafa por um jovem estudante, concedeu a este o poder de ver através das paredes e tetos das casas. “O mundo visto por Lesage é eminentemente risível, picaresco, grotesco, burlesco; cada um persegue suas quimeras, ridículos e patéticos ao mesmo tempo” (MINOIS, 2003: 413), mas os responsáveis pelo jornal paulista perceberam no romance uma estratégia narrativa muito eficiente para satirizar os costumes sociais.¹³⁶

O diabo é inofensivo e, durante toda a primeira série (publicada nos três últimos meses de 1864), suas intenções políticas parecem obscuras. O escopo de sua ironia repousa sobre a crítica teatral, sobre o provincianismo dos paulistas e sobre o atraso da pequena capital da província. Em caricaturas publicadas no primeiro número (Figura 14), vemos um cavalheiro dirigindo-se ao Teatro São José. Inaugurado naquele mês com uma peça de autoria do acadêmico Sizenando Nabuco (um dos redatores do

135 A gravura que aparece no topo da figura 13 se repete na primeira página de todos os números, como um *cliché*, um logotipo do jornal. Na imagem, o Diabo Coxo leva o jovem a acompanhar os acontecimentos da cidade do ponto máximo de uma colina, sugerindo forte identificação com as obras literárias que serviram de inspiração para o nome do jornal.

136 A história do diabo coxo já havia sido narrada por outro escritor antes de Lesage. Um livro que data de 1641, *El diablo cojuelo*, foi publicado na Espanha por Luís Vélez de Guevara. Os criadores do jornalzinho devem ter tido contato com alguma dessas obras.

Diabo Coxo), o teatro veio complementar a antiga e pequena Casa da Ópera, único espaço que os paulistanos possuíam para assistir às peças teatrais. A caricatura brinca com o fato de os paulistas não estarem acostumados com grandes espaços.



FIGURA 14
Sem autoria. (Caricaturas publicadas no primeiro úmero do *Diabo Coxo*).
Diabo Coxo 1 (série I), s/d.

Na mesma página, outras imagens satirizam a precariedade de um ambiente social na cidade. Na parte superior, à direita, uma dama se recusa soberbamente a dançar com um moço. Na parte de baixo, à esquerda, outra caricatura satiriza a ausência de uma crítica literária e de um público consumidor de bens culturais na capital, evidenciando o que já comentamos sobre a quase inexistência de uma esfera pública literária no Brasil em função das dificuldades de institucionalização da esfera pública. A imagem do final da página, que deveria mostrar os festejos da inauguração do teatro, exibe uma vista parcial da cidade, soturna como sempre.

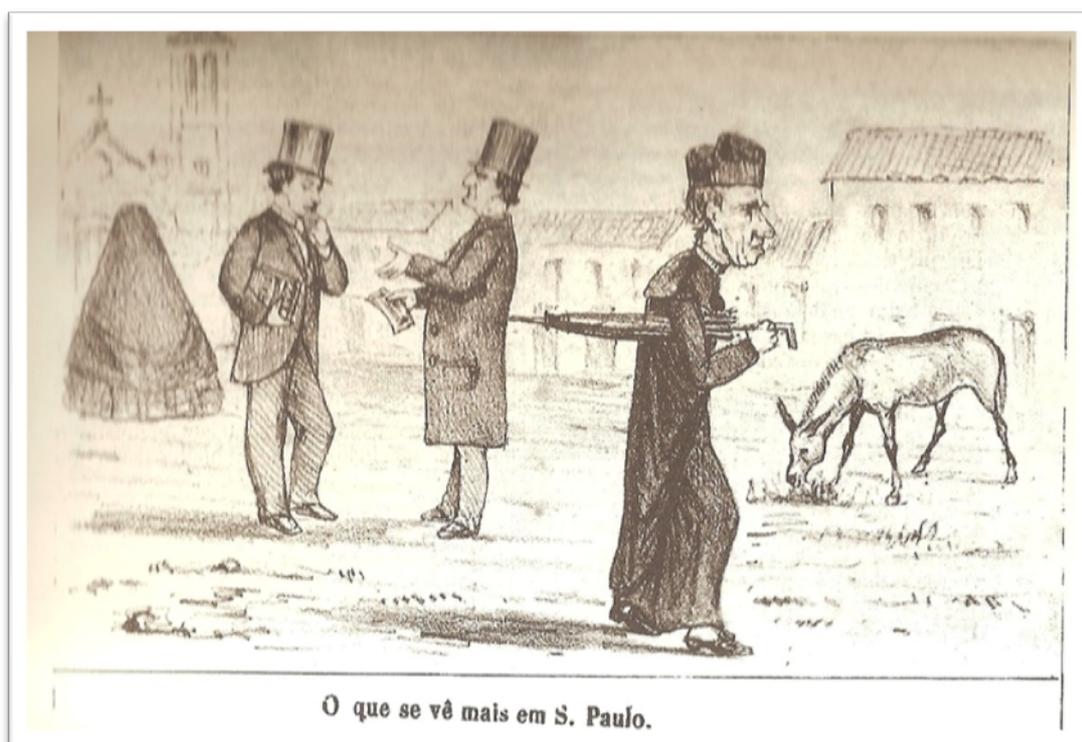


FIGURA 15
Sem autoria. O que se vê mais em S. Paulo.
Diabo Coxo 10 (série I), s/d.

Essas imagens de atraso e provincianismo são reforçadas e complementadas por outra caricatura (Figura 15), publicada no décimo número do *Diabo Coxo*. Nela aparece, o que mais se vê em São Paulo: ao

fundo, uma carola dirigindo-se à igreja; no segundo plano, um cobrador conversa com um estudante, que não parece disposto a atender-lhe a solicitação de pagamento; à direita, um burrico a pastar tranqüilamente pela via pública; e, em primeiro plano, um padre transita com um guarda-chuva sob o braço. A referência destacada ao religioso deixa evidente que, na visão do artista, era sob os auspícios do catolicismo que aquela sociedade mergulhava no atraso.

A segunda série do jornal (publicada no segundo semestre de 1865) dá ênfase à inauguração da estrada de ferro (da qual já tratamos no capítulo 2 desta monografia) e aos primeiros movimentos na província para o envio de tropas para lutar contra os paraguaios em Mato Grosso.¹³⁷

A guerra do Paraguai ocupou espaço central no debate público da segunda metade da década de 1860. A forma como ela foi abordada pelo *Diabo Coxo* e, especialmente, pelo *Cabrião* nos ajuda a compreender o clima político na província de São Paulo, um clima marcado por tensões e incertezas, que abria brecha para que um grupo à margem das instâncias de poder na província pudesse realizar a sua crítica.

O entusiasmo inicial das camadas populares com os benefícios concedidos em troca do alistamento no corpo de Voluntários da Pátria não vingou em função do prolongamento da guerra no Sul.¹³⁸ Frente à

137 Em 10 de abril de 1865, uma coluna militar que deveria socorrer o Mato Grosso partiu de São Paulo, mas não obteve êxito, fato transformado em livro de Alfredo Taunay, *A retirada da Laguna*.

138 Em função do baixo efetivo do Exército e da resistência dos Guardas Nacionais em irem para os campos de batalha, o governo imperial criou por decreto do dia 7 de janeiro de 1865 os corpos dos Voluntários da Pátria. Nestes podiam alistar-se, por livre vontade, cidadãos entre dezoito e cinqüenta anos para servir no Exército. A eles eram concedidos, além do soldo normal, gratificações, terras, promoções por bravura, meio soldo em caso de invalidez e pensão aos familiares em caso de morte. Alistaram-se

resistência da população, o governo precisou recorrer a vários recursos para constituir as tropas necessárias à ofensiva contra o Paraguai, condição que teve conseqüências políticas em várias regiões do Império. Marcelo Balaban chama atenção para a forma como os jornais humorísticos abordaram esse assunto e deram ênfase aos efeitos do recrutamento forçado como ameaça à segurança e às garantias individuais. O historiador ainda enfatiza que a guerra ofereceu aos jornais uma ótima oportunidade para por em questão a própria sociedade brasileira.



FIGURA 16
Sem autoria. Cenas liberais.
Fonte: *Diabo Coxo* 11 (série II), 15/10/1865.

cerca de 10 mil voluntários (DORATIOTO, 2002: 114-116). No mesmo ano, o governo imperial já havia emitido decretos convocando 15 mil guardas nacionais e regulamentando que estes pudessem enviar substitutos em seu lugar (*Idem*: 112-113). As dificuldades persistiam e o governo lançou mão da prerrogativa constitucional do recrutamento forçado, ordenando que as comarcas fornecessem recrutas para lutar no Paraguai (*Idem*: 264-266). A medida mais polêmica para preencher o vazio das tropas foi tomada em novembro de 1866, quando o governo imperial decidiu comprar e alforriar escravos para servir (*Idem*: 272-275).

A análise que o historiador realiza de uma caricatura denominada “Cenas liberais” (Figura 16) é exemplar. Os recrutas são prisioneiros que, algemados pelo pescoço, chegam à capital da província a pé e descalços, após longa jornada, para serem submetidos à inspeção e, em seguida, encaminhados à Corte. O que mais chama atenção na cena é o fato dos recrutas estarem acorrentados, lembrando escravos fugidos que foram capturados. Outro elemento que deve ser realçado é a presença da mulher que carrega um bebê (provavelmente acompanhava o marido ou o havia perdido para a guerra e resolvera se alistar), atribuindo ao recrutamento a responsabilidade pela ruína de muitas famílias, ênfase que buscava a comoção do público.

Analisando essa caricatura somente do ponto de vista da denúncia, veremos pouca possibilidade de apreendê-la a partir dos esquemas que apresentamos no capítulo 3 desta monografia, já que, aparentemente, nada se encontra nela de cômico. Seria puro ataque. Mas sendo publicada num jornal humorístico, devemos tentar concebê-la em outro sentido.



FIGURA 17
Ângelo Agostini. Bárbaros paraguaios! Aqui vos trago uma corte de voluntários para libertar-vos.
Fonte: *Diabo Coxo* 12 (série II), 31/12/1865.

Em primeiro lugar, podemos supor que a essa imagem não corresponde completa verossimilhança, ou seja, talvez os recrutas não desfilassem acorrentados pelas praças públicas durante os anos de guerra. As correntes neste caso podem ter sido utilizadas pelo desenhista para dar ênfase ao absurdo, ao exagero. Serviriam para aumentar o contraste entre a realidade e os discursos liberais do governo, conferindo sentido àquela realidade.

O que o caricaturista realiza, e talvez não inconscientemente, é um paralelo entre a suspensão das garantias individuais provocadas pelas condições compulsórias do recrutamento e o regime de trabalho vigente naquele período. “A associação entre recrutamento forçado e escravidão domina a imagem sem que sequer um negro apareça. Aliás, esta é a sua força” (BALABAN, 2007: 78). Homens livres estavam sendo submetidos às mesmas condições que os escravos; a análise da caricatura sugere a idéia de que a escravidão dominava e contaminava as relações sociais naquela 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, num tipo de intervenção considerada pela revista como ilegal e, o que era o mais importante, ilegítima (*Idem*).

O elemento moral está presente não somente no ataque às garantias individuais, mas era agravado pela presença da mulher, escandalizando ainda mais o Diabo Coxo e seu companheiro Dom Tomás, que assistem à cena de uma janela.

No último número do jornal, a relação entre recrutamento e escravidão reaparece (Figura 17). As idéias de civilização e barbárie organizam o desenho. A tropa que se apresenta para liberar os “bárbaros paraguaios” é formada por recrutas novamente acorrentados. À frente dela está um negro e, no fundo, um branco é açoitado. O oficial brasileiro conclama: “Bárbaros paraguaios! Aqui vos trago uma corte de voluntários para libertar-vos”. O *Diabo Coxo* contrariava assim o discurso oficial, que associava a nação brasileira à civilização e à liberdade, contrapondo à nação paraguaia. Para o caricaturista essa oposição deveria ser relativizada, ou mesmo eliminada.

O *Cabrião* surge quase um ano após o último número do *Diabo Coxo* e com uma proposta bastante diferente. O personagem-narrador da nova publicação apresentava-se como um amolador na capital paulista. O nome do jornal foi inspirado no romance-folhetim de Eugène Sue, *Mistérios de Paris* (1842), muito popular na época. Na obra, Alfred Pipelet era um velho que se estremecia de pavor ao ouvir falar de artistas, principalmente pintores, por ter sido obrigado a conviver durante tempos com Cabrión, um pintor que, de tão impertinente, quase lhe fez perder o juízo. Na versão paulista, as personagens antagônicas do romance de Sue se conciliam. Pipelet se torna companheiro do Cabrião e passa a complementá-lo para dar sentido às situações narradas no periódico. No texto de abertura do segundo número, o jornal informava o seu programa: “O Cabrião foi criado para moer a paciência dos jesuítas, para amolar os *vinagres*, para enforçar todos os cascudos existentes e por existir” (*Cabrião* 1, 7/10/1866).

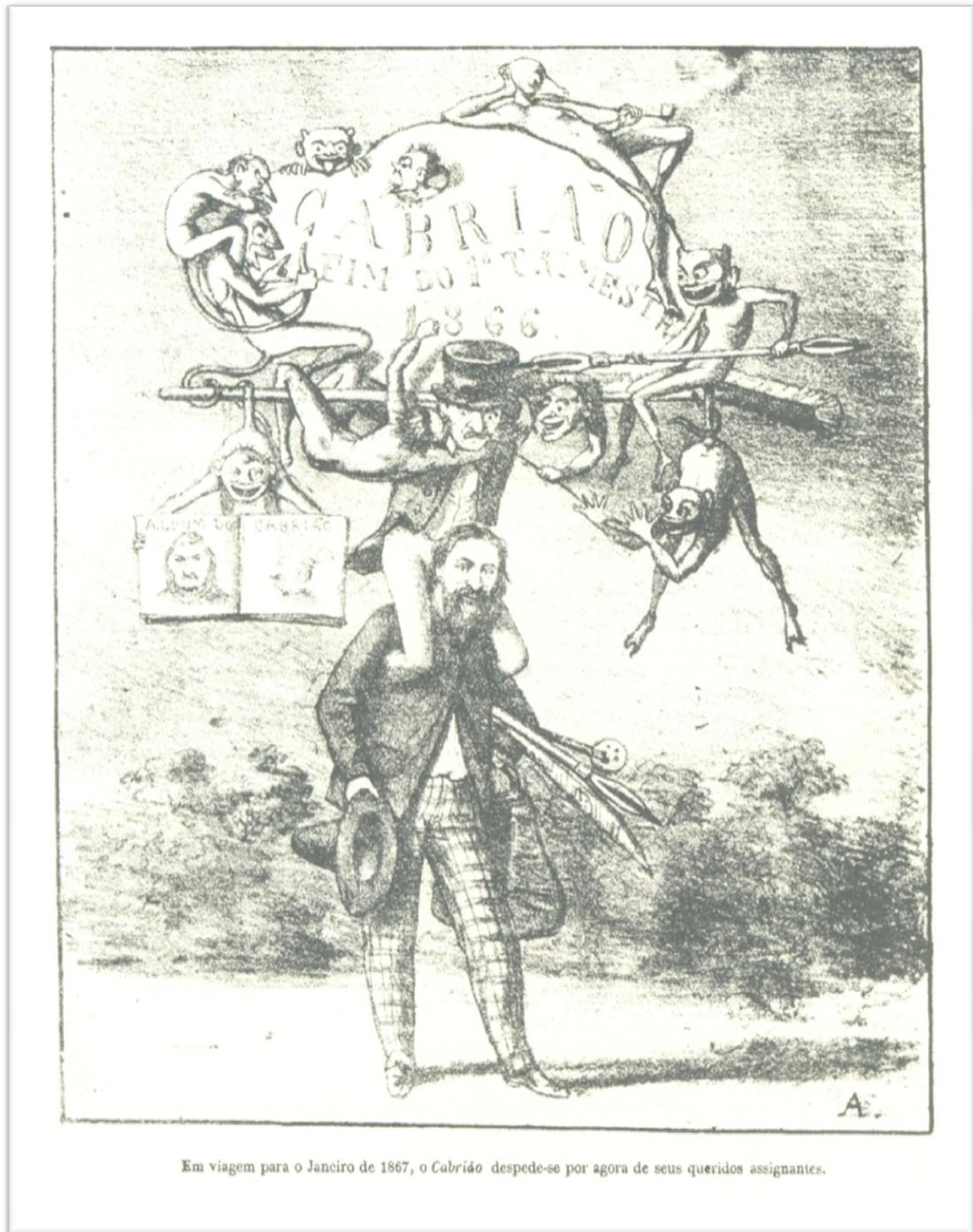


FIGURA 18
Ângelo Agostini. (Capa do 13º número do *Cabrião*).
Fonte: *Cabrião* 13, 23/12/1866.

Desta feita, a folha não era fruto de um sonho ou de um pacto. Não era o personagem-narrador que guiava os leitores. Agora, o personagem-narrador é o próprio responsável pelo jornal, a ele são atribuídos os textos e os desenhos, bem como uma existência concreta. Não assistia aos

acontecimentos de longe, mas participava deles, exercia influência direta e pretendia combater os “vícios” de forma ativa. Contudo, apresentava-se como uma personalidade sensata, isenta, fazendo uso estrito da razão para avaliar os fatos à sua volta. Em suas mãos, trazia sempre suas armas: a pena, o lápis e a palmatória (Figura 18).

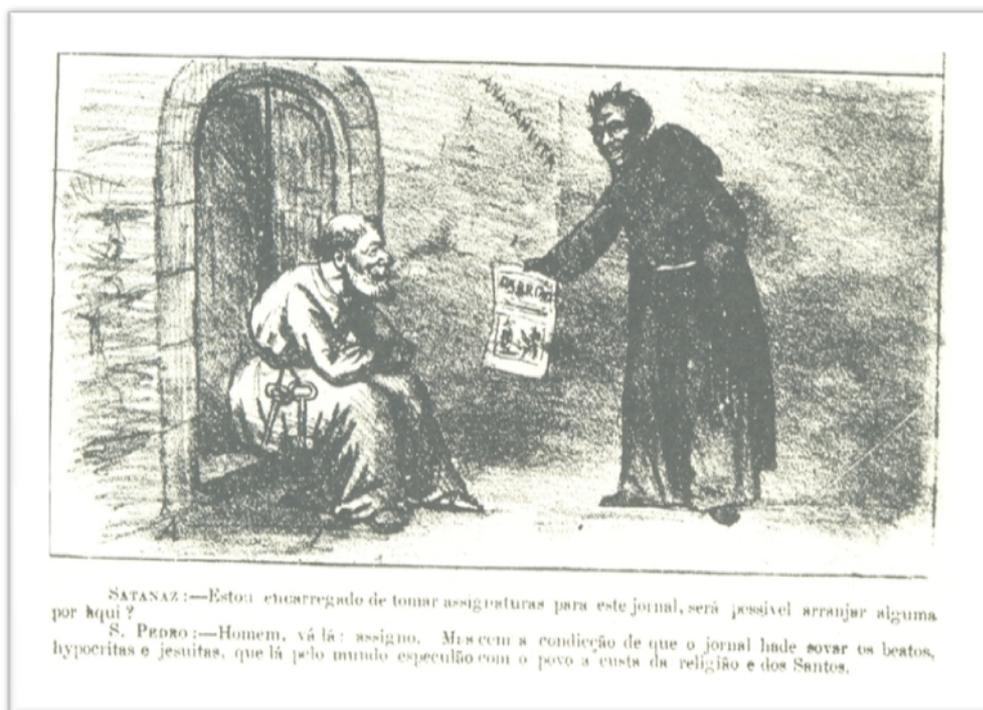


FIGURA 19
Ângelo Agostini. (Sem título).
Fonte: *Cabrião* 15, 13/01/1867.

Como anunciava nos primeiros números, um dos alvos privilegiados de seus ataques seriam os padres. Entre vários exemplos, podemos citar uma caricatura (Figura 19) em que Satanás vai ao céu vender o *Cabrião*. Oferece-o a São Pedro - “Estou encarregado de tomar assinaturas para este jornal, será possível arranjar alguma por aqui?” O santo, prostrado diante da porta do céu, avalia a oferta: “Homem, vá lá: assino. Mas com a condição de que o jornal há de sovar os beatos, hipócritas e jesuítas, que lá pelo mundo especulam com o povo e à custa da religião e dos santos”. A

especulação com a credulidade alheia é o ato imoral denunciado no encontro absurdo entre o céu e o inferno. O caricaturista considerava a crença religiosa, mas, acima de quaisquer crenças, deveria prevalecer um princípio moral norteador dos indivíduos em suas ações.

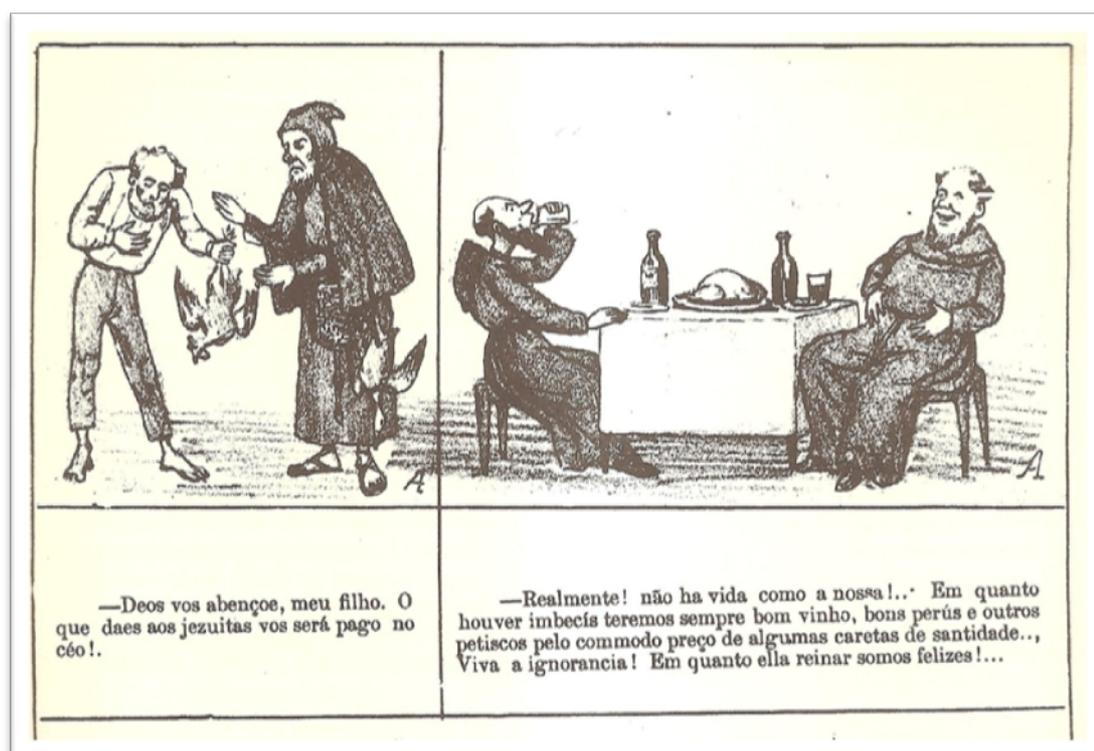


FIGURA 20
Ângelo Agostini. (caricaturas sem título).
Fonte: *Cabrião* 25, 24/3/1867.

Uma referência ainda mais explícita pode ser percebida nos desenhos dos clérigos “filantes” (Figura 20). Nessas imagens, os religiosos comem e bebem às custas da ignorância da população. Percebe-se certa carência no homem que oferece um frango ao sacerdote (esse aspecto popular reforça a referência à ignorância) e, embora aquilo possa ser o único alimento que possui, desfaz-se dele em favor do “filante”.

A guerra também ocupa um espaço central no *Cabrião*. As primeiras abordagens dão ênfase à questão do recrutamento, cada vez mais exigido. As normas que regiam a prática do recrutamento isentavam os casados, os

pais e os que eram arrimo de família. A documentação oficial exigia que se procedesse a um “recrutamento rigoroso em todos quanto, robustos e fortes, não tiverem as isenções legais, e sem distinções de cores políticas, nem ódios pessoais”, evitando colocar em risco “o espírito da autoridade e amesquinhar assim uma causa eminentemente nacional” (Circular nº 3510, Secretaria de Polícia de São Paulo, *apud* BALABAN: *op.cit*: 72).

Os “olhos do soberano”, contudo não viam ou preferiam não ver as arbitrariedades que foram cometidas para se cumprirem as exigências de envio de recrutas para o teatro da guerra. As recomendações não foram respeitadas e a guerra foi utilizada para fins políticos por indivíduos que exerciam alguma autoridade local (DORATIOTO, *op.cit*: 111-120). Da mesma forma, essas autoridades desenvolviam argumentos que pudessem justificar o recrutamento de homens casados ou que não gozassem de plena saúde (BALABAN, *op.cit*: 73-81). Aqueles que não tinham a proteção de ninguém ou que não tinham condições de negociá-la, se escondiam no mato.

Uma caricatura (Figura 21) dá especial destaque a essas circunstâncias: um grupo de animais silvestres chega à capital para protestar aos deputados provinciais contra a guerra, que em função da fuga dos recrutas para as florestas, tiraram os bichos do sossego. O elemento fantástico na cena é evidente. O macaco que toma à frente, conclama seus companheiros:

Entremos, vamos pedir aos senhores deputados que intervenham com o governo para que acabe a guerra, que nos faz tanto sofrer. Protestamos contra as violências que contra nós praticam os recrutas e designados que andam refugiados em nossos matos! Que direito têm eles de perseguir-nos?

Por acaso somos paraguaios? Não! Nós somos brasileiros! Nossos direitos devem ser respeitados e garantidos na forma da Constituição do Império.

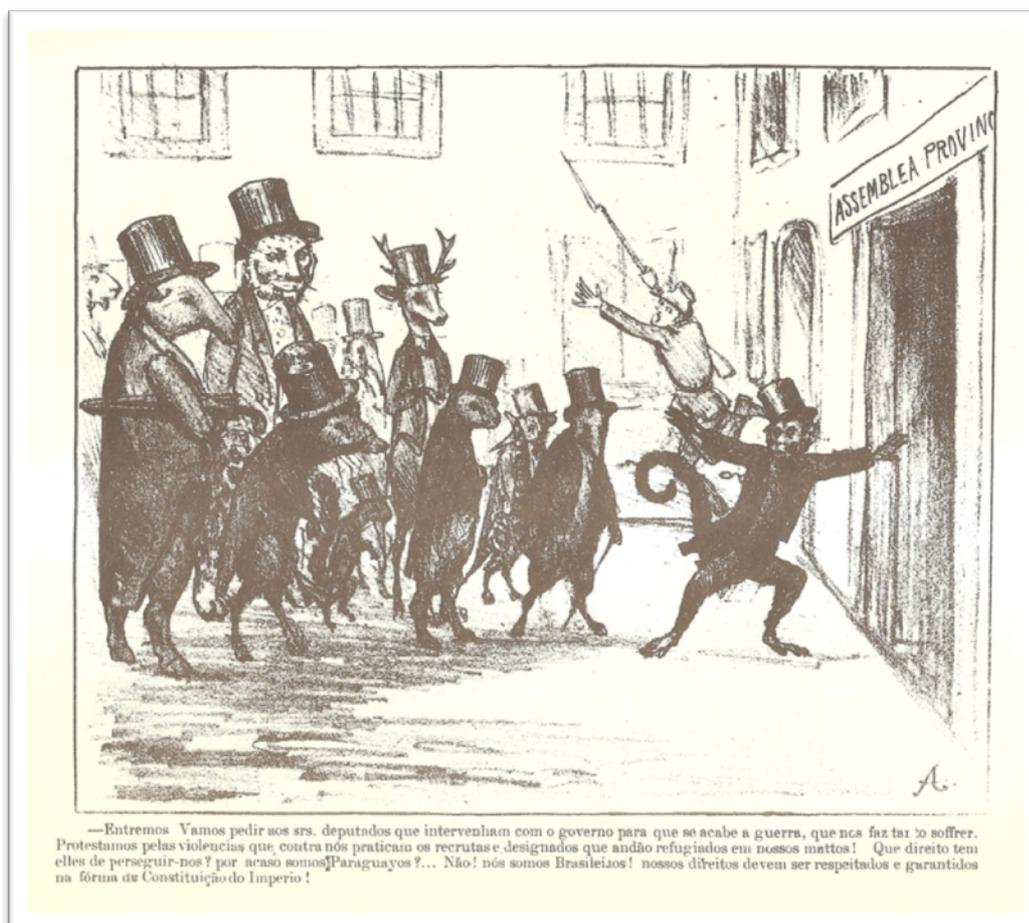


FIGURA 21
Ângelo Agostini. (caricatura sem título).
Fonte: *Cabrião* 31, 5/5/1867.

Os habitantes da mata adentram à Assembléia Provincial de forma civilizada. Estão bem vestidos, de fraque e cartola, e reivindicam o que o respeito e as garantias que, na visão do jornal, não estavam sendo concedidos aos habitantes da cidade. Os animais falam em nome da Constituição e são colocados na cena com mais autoridade do que os próprios homens perante as instâncias de poder.

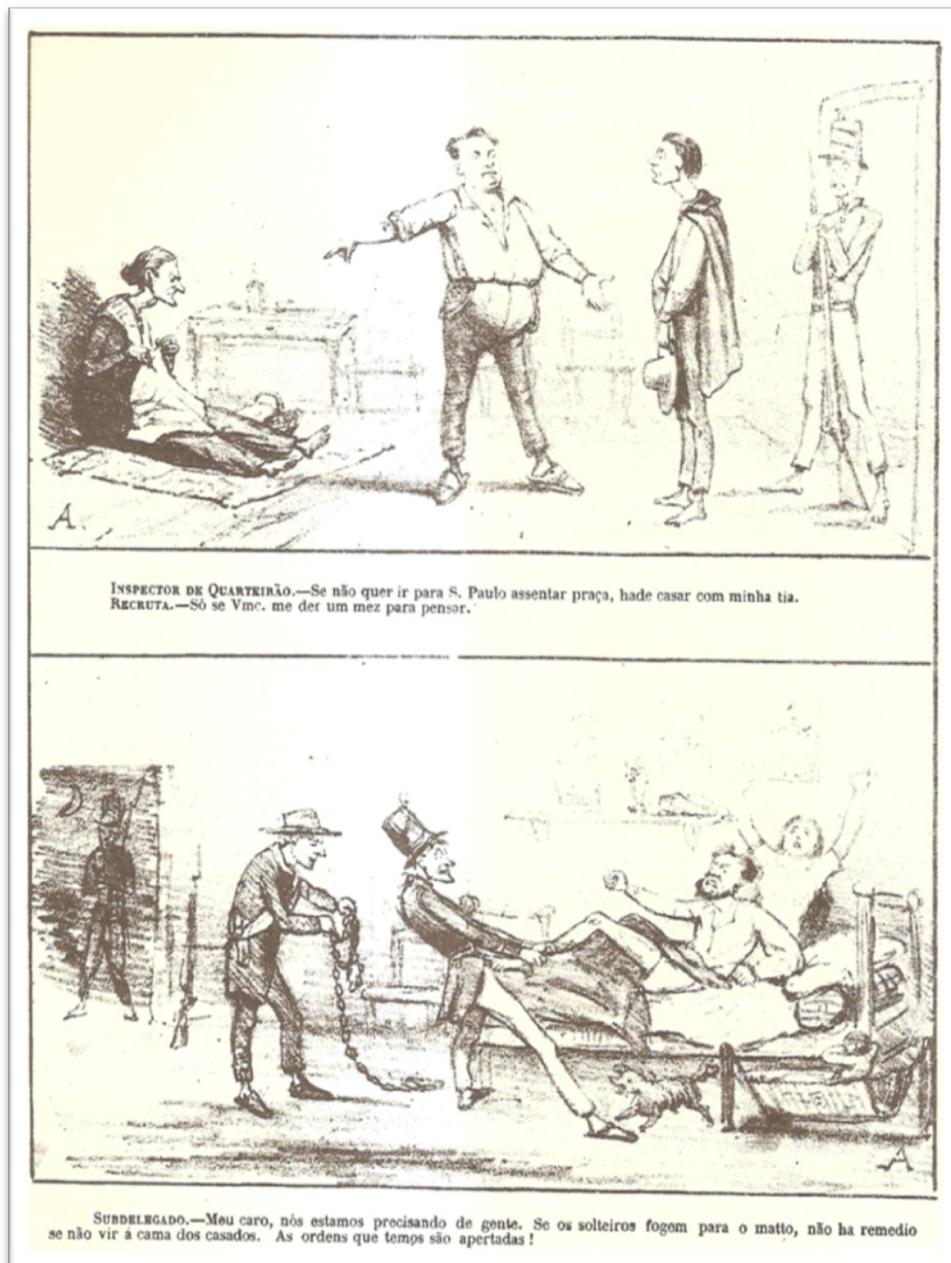


FIGURA 22
Ângelo Agostini. (caricaturas sem título).
Fonte: *Cabrião* 13, 23/12/1867.

Em outra caricatura (Figura 22), um inspetor de quartelão propõe ao recruta que se case com sua tia para livrar-se da guerra. “Se não quiser ir a São Paulo assentar praça, há de casar-se com minha tia”. A velha, com expressão amarga, debilitada física e (talvez) mentalmente, devia ser um incômodo na casa do inspetor, que desejava livrar-se dela. Malandro, o recruta tenta ganhar tempo: “Só se Vcm. me der um mês para pensar”.

Tentava o inspetor de quartelão resolver uma demanda pessoal em nome de uma “causa eminentemente pública”. De forma semelhante, acompanhado de seus guardas, um subdelegado invade uma residência durante a noite. Preparando-se para capturar o chefe da família, que já estava dormindo, a autoridade explica seus motivos: “Meu caro, nós estamos precisando de gente. Se os solteiros fogem para o mato, não há remédio vir à cama dos casados. As ordens que temos são apertadas!”.

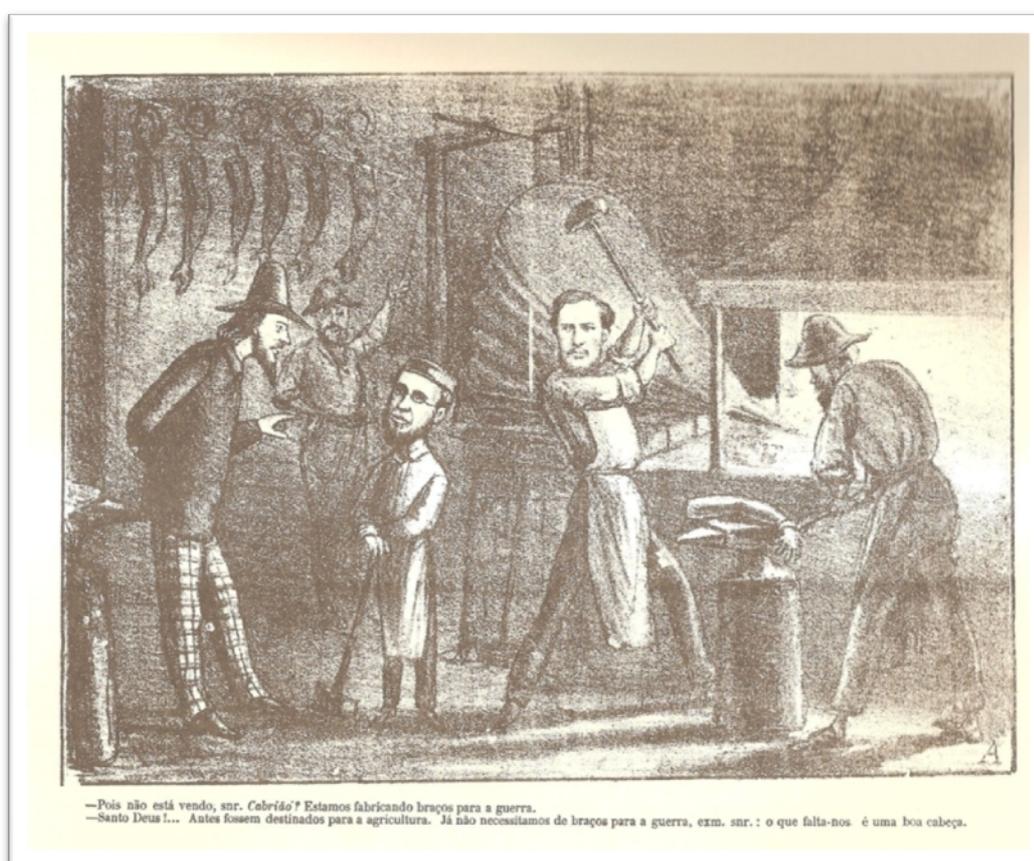


FIGURA 23
Ângelo Agostini. (caricatura sem título).
Fonte: *Cabrião* 13, 23/12/1867.

É difícil saber se as caricaturas aumentavam o clima de tensão e temor na província, mas os documentos levantados por Marcelo Balaban sugerem que as autoridades estavam preocupadas com a repercussão do recrutamento. Artigos publicados em jornais repetiam o discurso oficial de

que as garantias não seriam suspensas e documentos policiais mostram que os responsáveis pela publicação das caricaturas foram, várias vezes, intimados para que interrompessem a publicação de imagens que agitassem o ânimo da população (Balaban, *op. cit.*: 97 e 134). O fato é que, se os jovens pobres iam para o mato e os velhos não podiam servir, restavam aqueles que, mesmo apadrinhados, viam sua liberdade ameaçada pelo prolongamento da guerra.

À medida que o tempo passava, os alvos da crítica do *Cabrião* ficavam cada vez mais explícitos. O personagem-narrador aparece conversando com o José Tavares Bastos - que estava encarregado pelo governo imperial de conseguir, dentro da província que presidia, *braços* para lutar no Paraguai. Ambos, junto com mais três operários, encontram-se no interior de uma *fábrica de braços* para a guerra (Figura 23). Respondendo a um possível questionamento do Cabrião, Tavares Bastos explica: “Pois não está vendo, Sr. Cabrião? Estamos fabricando braços para a guerra”, ao que o personagem responde: “Santo Deus!... Antes fossem destinados para a agricultura. Já não necessitamos de braços para a guerra, excelentíssimo senhor: o que falta-nos é uma boa cabeça”. Cerca de um mês antes da publicação desta caricatura, o marquês de Caxias havia assumido o posto de comandante-em-chefe das forças brasileiras. Este novo alvo do jornal ficaria ainda mais evidente.



—Pois olhe, senhor Inverno, estimo sua chegada, e cordialmente desejo que demore-se aqui pelo acampamento: sua presença é desculpa magnífica á demora da batalha decisiva.

—Nada! nada! senhor Marquez; se me puzesse ás suas ordens, arriscava-me a ficar por aqui eternamente. Não me pilha!...



—Se não fosse o matte, morria de cynismo! E' bem difficil esperar...eternamente! Ando a desconfiar que o Caxias deliberou vencer-me, não pelas armas, não pela fome e pelos horrores de um bloqueio em regra, mas pelo tédio, pela amolação, pelo aborrecimento! Hade ser curioso, mas pôde acontecer, que veja-me obrigado a dar parte de aborrecido, amoladissimo, etc., etc., pedindo a paz em consequencia, se o homem prosegue no systema.

FIGURA 24
Ângelo Agostini. (caricaturas sem título).
Fonte: *Cabrião* 39, 30/06/1867.

Caxias, que assumira o exército desarticulado e desanimado após o fracasso de Curupaiti, precisava de tempo para reorganizá-lo a fim de preparar um ataque, que podia ser definitivo, à fortaleza de Humaitá (onde

se suspeitava que Solano López estivesse abrigado). O *Cabrião* atribuiu a essa demora na resolução da guerra o clima de tensão na província de São Paulo. Por várias vezes Caxias é apresentado como um *amolador*, indeciso e preocupado com pormenores. No final do mês de junho de 1867, o marquês aparece (Figura 24) conversando com um personagem que representa o inverno: “Pois é, senhor Inverno, estimo sua chegada, e cordialmente desejo que demore-se aqui pelo acampamento: sua presença é desculpa magnífica à demora da batalha decisiva”. Insubordinado, o “Inverno” rejeita a proposta do general: “Nada, nada, senhor Marquês; se me pusesse às suas ordens, arriscava-me a ficar por aqui eternamente. Não me pilha!...” Logo abaixo, Solano López aguarda tranqüilo em sua fortaleza:

Se não fosse o mate, morria de cinismo. É bem difícil esperar... eternamente! Ando a desconfiar-me que o Caxias deliberou vencer-me não pelas armas, não pela fome ou pelos horrores de um bloqueio em regra, mas pelo tédio, pela amolação, pelo aborrecimento! Há de ser curioso, mas pode acontecer, que veja-me obrigado a dar parte de aborrecido, amoladíssimo, etc. etc., pedindo a paz em conseqüência, se o homem prossegue no sistema (*Cabrião*, 30/6/1867).

Em outra caricatura (Figura 25), Zacarias de Góes, que ocupava a pasta da Fazenda e a presidência do Conselho de Ministros, aparece meditando sobre o futuro do país sem conseguir resolver a crise financeira. Logo abaixo, é Caxias quem não consegue encontrar uma solução para a guerra. No Rio de Janeiro, o ministro diz: “Continuo a tratar dos destinos do país. Pobre Brasil!”, frase que é repetida comandante-em-chefe das tropas brasileiras no teatro da guerra.

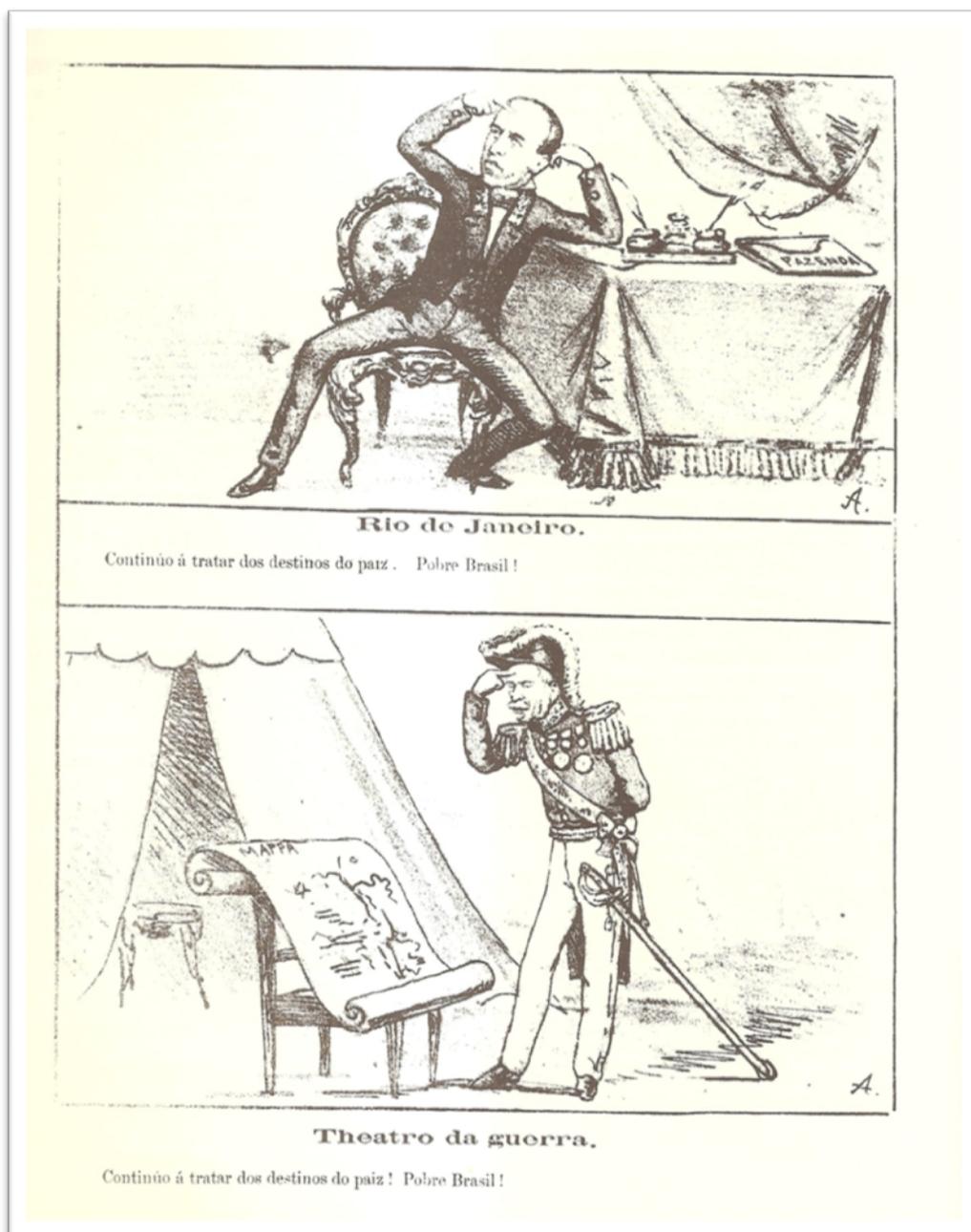


FIGURA 25
Ângelo Agostini. Rio de Janeiro - Teatro da Guerra.
Fonte: *Cabrião* 36, 09/06/1867.

A partir daí, várias imagens associam o malogro da nação (sempre apresentada na forma do índio romântico) á situação política, caracterizada pelas lutas internas entre os progressistas (que ocupavam o gabinete) e os conservadores (que apoiavam Caxias). Diante de Humaitá, o índio não consegue reagir preso entre a política saquarema e a política

progressista (Figura 26). O “quadro vivo da atualidade” (Figura 27) exhibe a nação sendo crucificada pelo Conselho de Ministros e nos “festejos do dia 7 de setembro”, aparece acorrentado pelo governo e preso aos grilhões da política atual e da guerra do Paraguai: “O Brasil terá consciência do papel que representa?” (Figura 28). O imperador D. Pedro II acompanha o estranho cortejo como se fosse o seu patrocinador.



FIGURA 26
Sem autoria. (caricatura sem título).
Fonte: *Cabrião* 26, 31/03/1867.

Ao questionar a religião do Estado, a Constituição e a política ministerial, o Cabrião colocava em discussão as instituições monárquicas. Na visão conservadora, a “razão do Estado”, através da centralização e da hierarquia, era a única capaz de “representar” o interesse geral, reduzir os

antagonismos e as desigualdades regionais e sociais. Mas, na visão do jornal, essa centralização do poder era incapaz de perceber as demandas locais e os “olhos do soberano” não conseguiam perceber as arbitrariedades que eram cometidas em nome da “causa pública”.



FIGURA 27
Ângelo Agostini. Quadro vivo da atualidade.
Fonte: *Cabrião* 35, 2/6/1867.

O próprio imperador parece não se incomodar ao ver o ministro do Império vendendo comendas e títulos de nobreza enquanto a nação padece envergonhada (Figura 29): “Pobre país, a corrupção alimenta a vaidade para dar vida ao patriotismo”.



FIGURA 28
Ângelo Agostini. Festejos do dia 7 de Setembro.
Fonte: *Cabrião* 48, 8/09/1867.

A política de conciliação com base na distribuição de cargos e comendas, a defesa da honra nacional com base na suspensão das garantias individuais, as relações sociais fundamentadas numa ordem escravocrata, o patriotismo vivido na corrupção e o indivíduo submetido ao fanatismo religioso são exemplos dos significados construídos pelas caricaturas que, através do humor, buscam realizar um julgamento moral daquela realidade.

O indivíduo não poderia constituir-se como cidadão dentro do regime vigente. Mesmo sem fazer menção explícita ao republicanismo, os jornais

de caricatura formulavam um esboço da democracia liberal que serviria de modelo aos republicanos paulistas nas décadas seguintes.

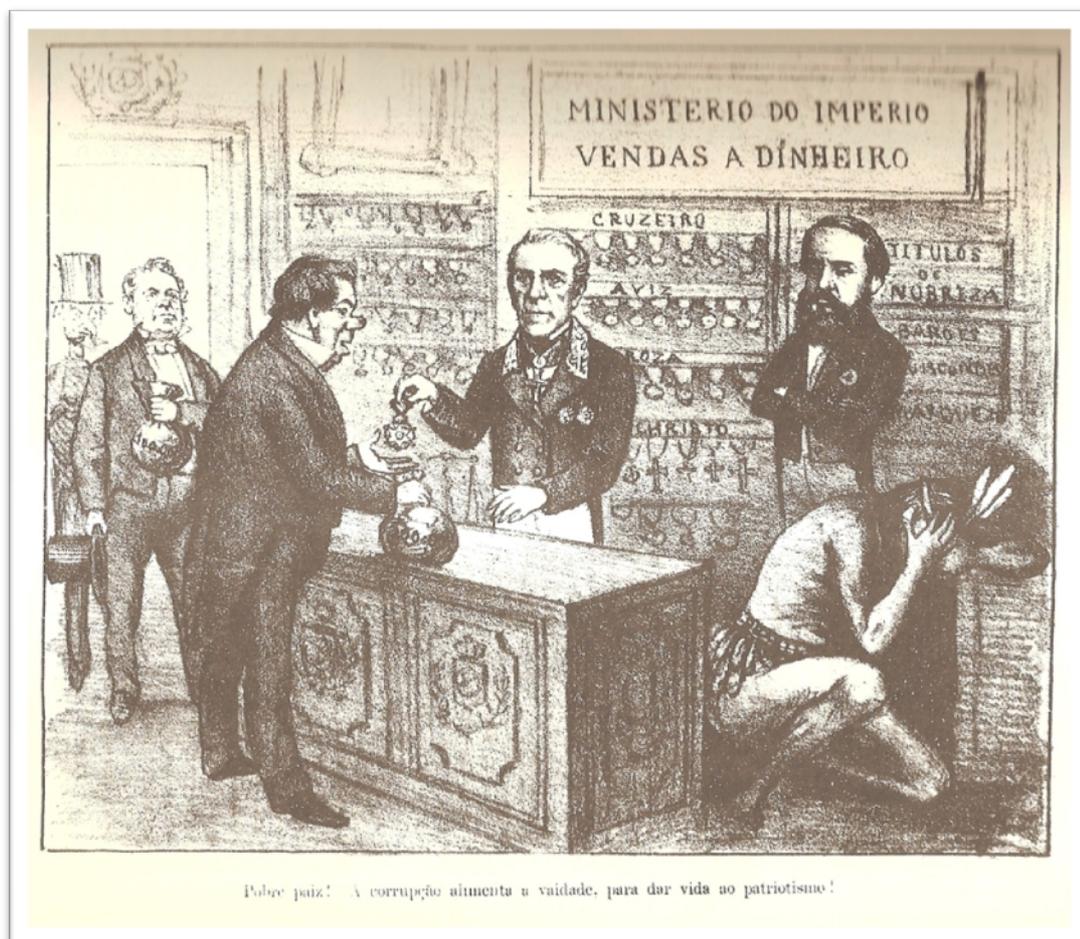


FIGURA 29
Ângelo Agostini. Pobre país! A corrupção alimenta a vaidade para dar vida ao patriotismo.
Fonte: *Cabrião* 15, 13/01/1867.

7. Conclusão

Nesta monografia, procuramos realizar um exercício de análise de imagens humorísticas a fim de compreender como um grupo de atores políticos vivenciou um momento de tensão na pequena capital da província de São Paulo. As transformações ocorridas na cidade em decorrência da expansão da produção cafeeira, associadas à conjuntura de desagregação da política de conciliação e ao clima de incertezas gerado pela guerra com o Paraguai, favoreceram a ampliação de um espaço de crítica política ocupado por novos atores.

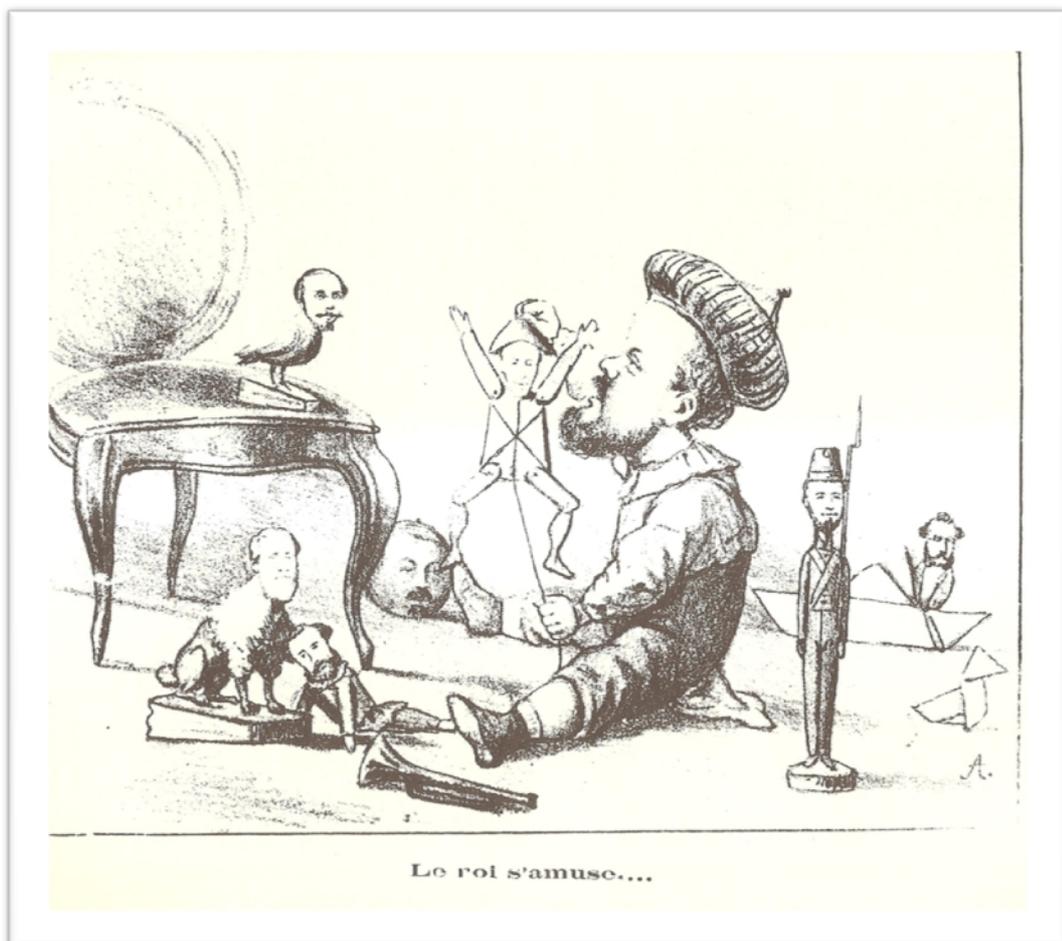


FIGURA 30

Ângelo Agostini. Le roi s'amuse.

Fonte: *Cabrião* 43, 4/8/1867.

A sátira e a caricatura potencializaram uma noção já muito conhecida das autoridades políticas do tempo: a *moralidade pública*, articulando em torno dela uma linguagem que deu condições à contestação das instituições do regime monárquico. Seria inadmissível uma “conciliação” com base na partilha de cargos e privilégios; seria impraticável uma “ordem” que não respeitasse as liberdades e as garantias do indivíduo. A civilização não poderia acontecer onde a escravidão sobrevivesse e o progresso não lograria nas terras em que o *jesuitismo* imperasse. Seria impossível preservar a honra de uma nação envergonhada, castigada e crucificada por instituições e político imorais.

Enquanto os conservadores desqualificavam o juízo público, por entender que somente o Estado centralizado era detentor de uma razão capaz de reconhecer e resolver os verdadeiros conflitos sociais sem deixar-se influenciar pelos particularismos de classe ou de região, os agentes dessa imprensa humorística entendiam que na sociedade era possível a elaboração de um juízo público que servisse de mediação entre o Estado e as verdadeiras necessidades do povo.

Na caricatura da página anterior (Figura 30), o imperador é pintado como uma criança que convive com o governo como se este fosse um conjunto de jogos infantis. O rei se diverte e, dessa forma, o Estado monárquico, ao contrário da sociedade, é que não adquiria maturidade para governar o país, conservando um espaço doméstico que, mesmo com a

existência do Ministério e do presidente do gabinete, ainda estava preso à tradição patrimonial ibérica.

Percebemos a preocupação dos liberais paulistas em sempre remeterem aos assuntos públicos a partir de uma regra superior, buscando desvincular suas opiniões de qualquer pessoalidade ou preconceito de classe. Esse critério partia sempre de princípios morais, compartilhados pelas autoridades públicas e presentes na linguagem política da época. O gênero jornalístico escolhido pelos liberais paulistas para intervenção no espaço público permitiu ainda a expressão de sua visão marginal, permitindo a experimentação de formas de pensar que estariam presentes de forma mais clara nos discursos radicais e republicanos da virada da década de 1860 para 1870.

Em contraposição aos clérigos, que exerciam até então a influência quase exclusiva sobre a vida do indivíduo, os jornalistas e artistas responsáveis pelos jornais humorísticos procuravam aprimorar os costumes da população a partir de preceitos morais que substituíssem os preceitos religiosos, disputando uma posição na sociedade que antes pertenciam à Igreja Católica.

Monografia de Bacharelado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal de Ouro Preto, sendo avaliadores os seguintes professores:

Prof. Dr. Valdeci Lopes de Araújo
Universidade Federal de Ouro Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Andréia Lisly Gonçalves
Universidade Federal de Ouro Preto
Leitora

Prof^a. Dr^a. Silvana Mota Barbosa
Universidade Federal de Juiz de Fora
Leitora

PARECER

A Comissão Avaliadora, composta pelos professores

.....
.....,
.....
..... e
.....
....., da
Monografia de Bacharelado de Pablo Bráulio de Souza, intitulada “Cultura política,
sátira e caricatura: a moralidade pública liberal na imprensa humorística
paulistana da década de 1860”, reunida no dia/...../ 2008, às
..... horas, no ICHS, resolveu conferir ao trabalho a nota
(.....), à luz do seguinte parecer:
“.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....”

.....
.....
.....

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Ciências Humanas e Sociais

Certifico que, aos dias do mês de de 2008, às horas, no Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS/UFOP), reuniu-se a Comissão Avaliadora designada para julgar a Monografia de Bacharelado de Pablo Bráulio de Souza, intitulada “Cultura política, sátira e caricatura: a moralidade pública liberal na imprensa humorística paulistana da década de 1860”, sendo a referida Comissão composta pelos professores: Prof. Dr. Valdei Lopes de Araújo (orientador), Prof. Dr. Andréia Lislly Gonçalves e Prof. Dr. Alexandre Mansur Barata. A Comissão Avaliadora resolveu considerar o trabalho aprovado, à luz do seguinte parecer: “.....” e, por ser verdade, eu,
....., secretária do Departamento de História, assino a presente Certidão.

Mariana, de.....de 2008

Secretária do DEHIS

Visto:
Chefe do DEHIS