

Ângelo Agostini e a Charge no Crepúsculo Imperial – Apontamentos Preliminares acerca da Questão Abolicionista¹

DOI

<http://dx.doi.org/10.1590/2236-463320151112>

Ângelo Agostini and the Cartoons at the Imperial Twilight – Preliminary Notes on the Abolition in Brazil

Vinícius Liebel

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Resumo

O presente artigo tem por objetivo apontar questões pertinentes à análise da obra do chargista oitocentista Ângelo Agostini, bem como apresentar questões relevantes à análise de imagens no campo historiográfico. Para tanto, o texto localiza a produção do artista em termos contextuais, localizando-o como um herdeiro de uma arte que tem no século XIX sua primeira era de ouro: a charge. Em seguida, após breves considerações acerca da análise de imagens nos estudos históricos, parte-se para a interpretação de charges produzidas por Agostini que encontram no grande tema do abolicionismo seu pano de fundo.

Abstract

This paper aims to point up relevant questions on the analysis of the work of the nineteenth-century cartoonist Ângelo Agostini, as well as to present pertinent arguments on the analysis of images in the historiographical field. To this end, the text locates the artist's production in contextual terms, locating it as an heir to an art tradition that has in the nineteenth century its first golden age: the political and social cartoon. Then, after briefly consideration about the analysis of images in historical studies, two cartoons produced by Agostini on the great theme of abolitionism are interpreted as exemplary analysis.

Palavras-chave

Ângelo Agostini, Charges, Abolicionismo, Análise de Imagens.

Keywords

Ângelo Agostini, Political Cartoons, Abolitionism, Analysis of Images.

1

Agradeço imensamente as críticas e indicações preciosas oferecidas pelos pareceristas, que levantaram questões pertinentes e ajudaram a qualificar o texto aqui apresentado.

É em Paris, em meados do século XIX, que surge a matriz estética e estilística que determinará a produção daquilo que se chamaria de charge no Brasil. Em especial, a pena que esboçou o estilo presente nas revistas e jornais brasileiros até as primeiras décadas do século XX foi a de Honoré Daumier, artista francês que popularizou e demarcou a arte do desenho satírico de maneira definitiva com seus retratos de Louis-Philippe e suas crônicas da política francesa, desde a Monarquia de Julho até a queda do Segundo Império.

A política e a sociedade seriam os principais objetos de suas obras, e suas críticas, sempre disfarçadas pelo véu do humor e do cinismo, teriam como alvo alguns dos principais atores políticos do período. De fato, Daumier parece ter sido o primeiro artista engajado, ao menos nominalmente, em um debate político,

... o primeiro a fundar a arte sobre um interesse político (vendo na política a forma moderna da moral), o primeiro a se valer de um meio de comunicação de massa, a imprensa, para com a arte influir sobre o comportamento social. A imprensa para ele não foi apenas meio de divulgação de imagens; foi a técnica com que produziu imagens capazes de alcançar e influenciar seu público.²

2

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 64.

Há que se considerar também que a ascensão de Daumier na cena artística e política de Paris se deu sob a repressão de um governo recém-restaurado e ainda inseguro de sua posição. Em 1835, em especial, ocorre a introdução de leis censoras que passavam a responsabilizar de forma mais sólida os críticos do governo, fazendo referências específicas aos chargistas e ilustradores da imprensa. Daumier seria um dos principais alvos, levando ele e seu editor aos tribunais dezenas de vezes. Isso não o impediu de continuar. Talvez tenha, entretanto, refreado alguns de seus impulsos. Nas palavras de Peter Gay, "o poder da repressão governamental impede uma nação de alcançar o humor político agressivo que ela merece. Na verdade, ela obtém a agressão humorística que seus governantes conseguem tolerar".³ Esse era certamente o caso, mas a pena de Daumier não parou de testar os limites e a paciência dos censores com seus traços elaborados e sua abordagem cínica da paisagem política francesa. Sua atuação como observador e como crítico da política francesa o coloca entre os artistas engajados pela causa republicana de grande visibilidade do período, tornando-o um membro ativo do debate público francês⁴, mesmo que sob a mira da censura.

3

GAY, Peter. *A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud – O Cultivo do Ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. p. 403.

4

MELOT, Michel. *Daumier, l'Art et la République*. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

Sendo caracterizada por representações com um forte senso de acuracidade, é marcante também a influência dos meios literário e artístico sobre a produção de Daumier, em especial do Naturalismo e do Realismo. A crueza de suas telas e os detalhes expressivos em suas litogravuras e charges fazem com que sua obra seja representativa do contexto, no qual os escritos de Baudelaire e de Flaubert, mas também o romantismo realista de Victor Hugo, formavam o pano de fundo estético-literário da metrópole parisiense da segunda metade do século XIX.

Daumier alcança o auge de sua popularidade em meados do século XIX, especialmente entre as décadas de 30 e 60, quando grande parte das mais de quatro mil imagens de sua autoria são produzidas. Seus desenhos eram quase onipresentes em Paris, seja na forma de litogravuras à venda nas ruas, seja nas páginas do jornal ilustrado *Le Charivari*, que, com sua tiragem variando de 2.000 a 3.000 exemplares diários lidos por diferentes grupos da classe média urbana⁵, foi o grande promotor de seu trabalho.

5

JOBLING, Paul; CROWLEY, David. *Graphic Design: Reproduction Et Representation since 1800*. Manchester: Manchester University Press, 1996. p. 9 et. seq.

Era através do *Charivari* que o grande público entrava em contato com o trabalho de Daumier, e era por ele também que sua influência sobre novos artistas e ilustradores se difundia.

A Fonte da Sátira Ilustrada Brasileira na Paris Oitocentista

As biografias de dois artistas acabam sendo determinantes no desenvolvimento da arte satírica da charge no Brasil do século XIX. Em 1831, Manuel de Araújo Porto Alegre, artista gaúcho discípulo de Debret, aporta em Paris, onde dará continuidade aos seus estudos no campo das artes. Lá, Porto Alegre entra em contato com o trabalho de Daumier, bebendo não apenas dessa fonte técnica e estilística, mas também do espírito efervescente de uma cidade cosmopolita e em constante transformação, movida por símbolos, imagens, representações e modelos de um "tempo sem fronteiras".⁶ O momento de transformações urbanas, políticas e sociais vivido por Daumier e Porto-Alegre em Paris acabou por marcar profundamente a vida, a técnica e a visão de mundo de ambos.

Ao retornar ao Brasil, já em 1837, Porto Alegre traz consigo a visão da imprensa satírica e das representações políticas e sociais da modernidade. A crítica voraz aos costumes e às tradições que já não se conformam mais aos novos tempos ganha no humor o seu companheiro mais fiel. É justamente na denúncia das idiossincrasias próprias de um tempo que avançava mais que a sua própria gente, que o humor atuará. As contradições entre cidades que crescem e avançam tecnologicamente e sociabilidades confinadas ao século XVIII seriam alguns dos temas mais trabalhados pelos cronistas satíricos.

A cidade do século XIX apresenta-se, pois, como um palco de atividades múltiplas onde as relações se fazem e se desfazem, os atores apresentando comportamentos por vezes imprevisíveis e mesmo contraditórios, lançando-se em todas as direções para sobreviver. Essa dispersão era a tônica no Rio de Janeiro oitocentista e marca a trajetória de Araújo Porto-Alegre.⁷

De fato, o humor corrosivo agiria sobre os costumes, como Bergson⁸ denunciaria, através da humilhação do não conformado e de tudo aquilo que não se encaixasse nessa nova visão do moderno. O Rio de Janeiro, que também se pretendia cosmopolita e vanguardista, acabaria por refletir o momento parisiense, encontrando na cidade luz o seu modelo. Porto Alegre seria o responsável por traduzi-lo – com direta influência estilística de Daumier, como Salgueiro⁹ salienta – na forma de riso.

Data de 1837 sua primeira contribuição, considerada a primeira charge "autoral" brasileira¹⁰. Intitulada *A Campainha e o Cujo*, retrata o diretor do jornal governista *Correio Oficial* recebendo uma bolsa de dinheiro ao mesmo tempo em que faz barulho com seu sinete. Na denúncia da corrupção e da prevaricação surge a charge brasileira, condenada a se repetir pelos séculos seguintes. O cenário é a capital federal, com suas modernidades, como a iluminação pública (ainda a óleo, uma vez que a iluminação pública a gás viria a ser implantada em São Paulo, primeira cidade do país a receber o serviço, em 1854), e suas novas sociabilidades.

6

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A Comédia Urbana – de Daumier a Porto Alegre*. São Paulo: Fund. Armando Álvares Penteado, 2003. p. 12.

7

Ibid. p. 96-7.

8

BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

9

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Op. Cit.*

10

O adjetivo "autoral" é utilizado aqui para reforçar e, de certa forma, justificar a identificação de Porto Alegre como o artista iniciador da técnica da charge no Brasil. Essa inserção se faz necessária por pertencer à Gráfica Pernambucana a primeira experiência com o gênero conhecida no Brasil. Foi na primeira página do jornal *O Carcondão* que o desenho de um burro corcunda (uma representação do Partido Restaurador) tenta amparar a queda de uma coluna grega (representando a Sociedade Colunas do Trono, defensora do Absolutismo de D. Pedro I) foi publicada ainda em 1831 (CAMPELLO, Silvio; CAVALCANTE, Sebastião. *Ilustração e Artes Gráficas – Periódicos da Biblioteca pública do Estado de Pernambuco*. São Paulo: Blucher, 2014). A autoria dessa charge, entretanto, não é conhecida, legando a "paternidade" do gênero a Porto Alegre.



Figura 1 – PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. *A Campainha e o Cujo*. Litogravura. 1837. Fund. Biblioteca Nacional

Porto Alegre manteria seu ofício satírico paralelamente à sua carreira de pintor. Em 1844 ele funda a revista satírica *Lanterna Mágica*, que tinha no humor social seu tema principal. Seu vanguardismo se manifesta assim na totalidade, ainda que ele não viesse a ser o chargista mais prolífico do período imperial. Este estava, literalmente, nascendo quando *A Lanterna Mágica* estava sendo gestada.

O ano de 1843 marca o nascimento de Ângelo Agostini, italiano que cedo teria sua vida ligada ao humor e ao Brasil. Antes de aportar em terras brasileiras, Agostini passou sua infância em uma Paris ainda dominada por Daumier e pelo *Charivari*. O desenhista francês deixaria a publicação satírica apenas em 1860, um ano depois de Agostini partir para o Brasil, mais especificamente para São Paulo. Assim, é possível estender a comparação promovida por Heliana Salgueiro entre Daumier e Porto Alegre de forma segura também a Agostini, que teve seus anos de formação na Paris do *Charivari* e, sem dúvidas, sofreu a influência do maior e mais popular artista do gênero no período.

É, entretanto, na capital paulista que Agostini dará início a sua carreira, cinco anos depois de sua chegada, ao lançar a primeira revista satírica da cidade. O *Diabo Coxo*, lançado em 1864, era uma revista semanal que contava com textos de Luís Gama, jornalista abolicionista ligado ao Partido Liberal que viria a se consolidar, anos mais tarde, como um dos grandes intelectuais da causa. A parceria renderia ainda uma segunda publicação, o *Cabrião*, na qual os talentos de Agostini ficaram ainda mais evidenciados. Apesar de ambas as publicações terem tido uma vida breve, de pouco mais de um ano cada, o barulho que fizeram na cena impressa paulistana foi grande. Sua oposição à elite aristocrata e ao clero, bem como suas críticas ao governo monárquico, renderam vários inimigos ao artista e constantes ataques aos seus impressos. A característica corrosiva de seu pincel não desapareceria com o tempo, e em seus trabalhos futuros Agostini carregou consigo o signo da crítica à escravatura¹¹ e à monarquia, desferindo também golpes ao clero e à política da Igreja no país. Sua per-

11

BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis: A Trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864–1888*. Campinas, 2005. Tese de Doutorado em História, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), p. 12 et seq.) aponta para a construção da imagem de "herói abolicionista" de Agostini como um produto posterior, ocasionada pela equiparação elogiosa e póstuma do chargista com Joaquim Nabuco, falecido no mesmo mês. Essa desconstrução do mito, entretanto, não invalida a produção crítica ao escravismo que é verificável na obra de Agostini, especialmente a partir do início da década de 1880.

12

Além de *Mosquito*, Agostini desenhou para *O Arlequim* e *Vida Fluminense* em seus primeiros anos na capital federal. Obteve grande sucesso e a sua *Revista Ilustrada* acabaria sendo a publicação humorística mais longeva da segunda metade do século XIX. (TELLES, Angela Cunha da Motta. *Desenhando a Nação: revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870*. Brasília: Fund. Alexandre de Gusmão, 2010. p. 43).

13

O resgate da memória do gênero garantiu a Agostini a paternidade das Histórias em Quadrinhos e, com isso, a homenagem através da nomeação de um dos principais prêmios da nona arte, o Prêmio Ângelo Agostini, organizado e concedido pela Associação dos Quadrinistas e Caricaturistas do Estado de São Paulo. Mais sobre a obra em questão, ver AUGUSTO, José Carlos. *Um Provinciano na Corte – As Aventuras de “Nhô-Quim” e a Sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade de São Paulo (USP).

14

Para mais sobre Fleiuss: NERY, Laura. Sentidos do humor: Henrique Fleiuss e as possibilidades de uma sátira bem-comportada. In: KNAUSS, P., VELLOSO, M. P., OLIVEIRA, C., MALTA, M. (Org.). *Revistas Ilustradas. Modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2011. p. 173-187.

15

Ainda que a denominação de Henrique Fleiuss como chargista profissional deva ser considerada com ressalvas, pois o alemão de Köln era originalmente um gravurista e pintor de aquarelas, a ele se deve a fundação da primeira revista de humor ilustrado de vida longa, a *Semana Ilustrada* (1860-76), na qual ficou famoso por seus desenhos satíricos – mas não politicamente corrosivos, uma vez que se negava a criticar o governo e, em especial, o imperador, como destaca TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O Traço como Texto – A História da Charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, Coleção Papéis Avulsos n. 38, 2001.

16

TELLES, Angela Cunha da Motta. *Desenhando a Nação: revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870*. Brasília: Fund. Alexandre de Gusmão, 2010. p. 38.

17

O próprio Agostini alimentou uma certa rivalidade com Fleiuss, especialmente quando acusado – pelos admiradores do alemão – de tê-lo imitado. Assim, na edição de 24 de outubro de 1868 da *Vida Fluminense*, Agostini inicia uma série intitulada *As Apoquentações do Dr. Semana* (em referência ao personagem Sr. Semana, de Fleiuss), acrescentando que eram desenhos de Ângelo, “que não copiou de nenhum jornal alemão”, em acusação e crítica direta ao concorrente.

18

As origens dessa reverência podem ser encontradas no apoio que Fleiuss recebeu da Coroa ao inaugurar sua tipografia, que receberia o selo real e a seria nomeada Imperial Instituto Artístico, inaugurando “essas relações promíscuas, às vezes ambíguas, em todo caso sempre perigosas, entre intelectuais e o poder público” (TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O Traço como Texto – A História*

manência em São Paulo acabou se tornando insustentável após o fechamento do *Cabrião*, e Agostini parte então para o Rio de Janeiro.

Já na capital federal, Agostini continuará sendo guiado pelo pioneirismo. Vinculando seus desenhos a várias publicações, dentre as quais se destacava *O Mosquito*¹², o desenhista conseguirá se estabelecer e ganhar reputação. Em 1869 publica *As Aventuras de Nhô-Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte*, trabalho em arte sequencial que é hoje considerada a primeira história em quadrinhos produzida no país¹³, e em 1876 funda a *Revista Ilustrada*, o que acabou por ser a sua grande realização. Boa parte de seus trabalhos foi publicada nesta revista, na qual se observa a evolução do traço e o refinamento das críticas satíricas de Agostini. A *Ilustrada* será o meio pelo qual Agostini e seus colaboradores promoverão a oposição ao governo monárquico, e será também um dos palcos por onde parte da população acompanhará os últimos anos da escravatura, a queda da Monarquia e a ascensão republicana no centro político do país.

Agostini pode ser apontado, junto com Henrique Fleiuss¹⁴, como o primeiro chargista profissional¹⁵, tendo se ocupado com os desenhos satíricos por praticamente toda a sua vida. Esta dupla paternidade do gênero em terras brasileiras – de ascendência francesa – em nada diminui o trabalho de Agostini; pelo contrário, se Porto Alegre foi o primeiro chargista autoral, Agostini foi um dos mais importantes divulgadores do desenho humorístico no século XIX. Foi ainda o mais empreendedor e sem dúvida um dos grandes responsáveis pelo florescimento e pela expansão da arte das charges no país. Fundou algumas das publicações humorísticas mais reconhecidas da história do gênero no Brasil e seus desenhos acompanharam de perto os principais acontecimentos políticos da segunda metade do século XIX, colocando Agostini em uma posição privilegiada não só na crônica dos acontecimentos, mas também na formação da visão de mundo de parte da população, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde seu trabalho tinha maior aceitação e penetração.

O chargista e seu papel na produção e divulgação de visões de mundo

O caso de Agostini nos dá a oportunidade de discutir, de forma sucinta, o papel do chargista na sociedade oitocentista brasileira, em especial nas sociedades paulista e carioca. Não há dúvidas sobre a popularidade do gênero naquele momento. Após as primeiras experiências de Porto Alegre, surgiu um grande número de revistas ilustradas de humor em todo o país, com destaque especial para a cidade Rio de Janeiro. O gênero teve uma grande explosão de publicações nas décadas de 1860 e 1870, surgindo, só na capital federal, entre outras de menor expressão, as revistas *Semana Ilustrada*, *Bazar Volante*, *O Arlequim*, *A Vida Fluminense*, *Fíguro*, *O Ba-ta-clan*, *O Mosquito*, *Revista Ilustrada*, *O Mequetrefe*, *A Comédia Social*, *O Mephistopheles*, *O Mundo da Lua*, *O Psit!* e *O Besouro*.¹⁶

Essa grande variedade de títulos acarreta também em uma certa fragmentação do público leitor. É natural que surjam preferências distintas, chegando às raias das rixas entre leitores (ou mesmo entre produtores¹⁷) de revistas rivais. Da mesma forma, publicações majoritariamente críticas ao governo imperial, como a *Revista Ilustrada* de Agostini, tendiam a atrair um público diferente, por exemplo, daquele da *Semana Ilustrada*, onde Fleiuss cultivava uma reverência respeitosa ao regime e à figura do imperador¹⁸. O agrupamento de leitores a partir de suas afinidades com as linhas ideológicas e redacionais das publicações, observado no Brasil do século

19

A ressalva sobre o local de produção é feita por conta do *Correio Braziliense*, editado mensalmente em Londres por Hipólito da Costa entre março de 1808 e dezembro de 1822. (MELO, José Marques de. *História Social da Imprensa*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003. p. 90).

20

MOREL, Marco. *As Transformações dos Espaços Públicos – imprensa, atores políticos e sociabilidade na cidade imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec, 2005.

21

Os Censos de 1879 e 1890 demonstram claramente isso: No primeiro a taxa de analfabetismo entre os brasileiros com mais de 5 anos era de 82,3%, enquanto o de 1890 acusou uma taxa de 82,6%. (HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira*, t. II: O Brasil Monárquico, 5ª. vol. Do Império à República. Rio de Janeiro, São Paulo: DIFEL, 1977. p. 188)

22

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 240.

23

BOHNSACK, Ralf. *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen: Budrich, 2009.

24

BOURDIEU, Pierre. *Le Sens pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

XIX, reside no cerne do desenvolvimento da imprensa nacional e da composição de uma arena pública de debates sociais e políticos. Se a instalação da *Imprensa Régia* e a produção da *Gazeta do Rio de Janeiro* (ambos de 1808) são considerados os marcos iniciais da imprensa produzida no Brasil¹⁹, é no Segundo Império que a imprensa se desenvolverá plenamente, alcançando sua maturidade após seu primeiro desenvolvimento nas décadas anteriores²⁰, e quando grupos de leitores serão consolidados, grupos estes de opiniões discordantes e que fomentarão o diálogo na consolidação daquilo que se convencionou chamar de opinião pública.

Em grande parte, a imprensa se desenvolveu graças à liberdade que o imperador D. Pedro II garantiu aos jornais e revistas do período. Neste período, a imprensa ilustrada de humor teve seu apogeu, tratando dos mais variados assuntos e expondo opiniões e críticas diversas. Os chargistas e artistas que nelas publicavam seus desenhos passaram a ser formadores de opinião pública em um sentido até então pouco observado no país. A popularidade de seus desenhos garantia a penetração de suas ideias na sociedade, e as representações constituintes de seus trabalhos se tornavam, rapidamente, parte do imaginário da época. O fato de se tratarem de elementos essencialmente pictóricos faz com que as charges tenham uma importância ímpar nessa sociedade, pois incluía no debate, em certa medida, os iletrados e os analfabetos, parte nada desprezível²¹ da sociedade do período. Sobre o assunto, Joaquim Nabuco chegou a declarar que a *Revista Ilustrada* era a "bíblia da abolição daqueles que não sabiam ler".²²

Com o surgimento dessa opinião pública e com a importância crescente que os chargistas ganham nesse contexto, a análise de seus desenhos ganha uma importância ainda maior nos estudos acerca da cultura política do período. A natureza de suas produções merece, assim, considerações e digressões que problematizem seus trabalhos e sua posição frente às imagens.

Partimos então do princípio proposto por Bohnsack²³ acerca da construção *i.e.* produção da imagem. Para o sociólogo alemão, que toma as fotografias como caso privilegiado, o ponto principal da reflexão sobre a natureza das imagens reside na diferenciação entre o produtor retratador da imagem e o produtor retratado (*abbildende und abgebildende Bildproduzenten*) e seus respectivos *habitus* (no sentido de Bourdieu²⁴), tomando ambos enquanto agentes ativos na composição. Especificamente nos casos das fotografias (como também em casos de vídeos documentais), essa diferença pode ser prontamente percebida, pois o *habitus* do produtor/retratador se revela na composição e escolhas feitas durante e após o ato da produção da imagem, enquanto uma amostra do *habitus* dos retratados pode ser observado no produto em si, na cena retratada. Como Bohnsack salienta, os *habitus* podem estar em harmonia (no caso dos produtores, tanto o que retrata quanto o que é retratado, virem de um mesmo *milieu*) ou em conflito (no caso de proveniência de ambientes diferentes), mas ambos são reconhecíveis. Nesse ponto, o caso das charges coloca um senão.

O papel do retratado, no caso das charges, deixa de ser um papel "objetivo", ou seja, de modelo real e presente que se autorretrata e que expõe na imagem o seu *habitus*, e passa para o campo do "subjetivo". No caso do modelo objetivo, existe uma interação real no momento da produção entre o retratador e o retratado, e as ações de ambos têm influência e se coadunam na composição final da imagem. Já o elemento retratado no caso das charges é fruto de uma interpretação do chargista sobre suas

ideias e suas ações. Isso é válido tanto para charges que representem indivíduos reais, *i.e.* políticos ou atores sociais proeminentes, quanto aquelas que retratam elementos institucionais, personagens arquetípicos ou que simbolizem uma determinada classe, partido ou ideal. Ou seja, não importa se o retratado existe no plano material da realidade ou se ele é um personagem fictício ou simbólico: o *habitus* e a visão de mundo que ele apresentará na cena da charge serão uma interpretação do retratador, um fruto da mente do chargista.

O caráter opinativo da charge se revela nessa definição, e através dessa representação opinativa – seja ela elogiosa ou crítica – composta sobre um discurso humorístico, o chargista apresenta seu julgamento. No processo de criação da charge, o papel do retratado pode ainda ser considerado uma mescla entre subjetivo e objetivo, visto que a imagem pode apresentar atores reais promovendo ações que foram efetuadas também no plano real. A forma da representação, a linguagem utilizada, a direção que o humor ou a violência tomam na composição cênica da charge, bem como o uso direcionado de metáforas, acusam a visão do chargista acerca do evento ou do personagem. Este papel no qual o chargista se investe, o de grande denunciador, é a chave para a análise de um campo mais tênue: enquanto o chargista age pretensamente no exemplo do garoto que aponta o monarca e denuncia: o rei está nu!, ele acaba por revelar disposições mais amplas do que sua mera opinião. Revelam-se estruturas de pensamento que se (re)produzem de maneira sutil, constituindo um *modus operandi* do pensar, uma visão de mundo (*Weltanschauung*) no sentido mannheimiano²⁵, e que se apresentam e se reforçam pela ação prática da representação pictórica.

Essa visão de mundo expressada nas charges precisa ser certamente problematizada, especialmente quando pensamos no lugar do chargista em grandes conglomerados de comunicação ou mesmo em revistas e jornais comerciais modernos. Essa discussão já foi levantada em outros trabalhos²⁶ e apresenta o chargista, assim como os jornalistas, envolto em um *habitus* normativo da empresa (jornal) na qual trabalha, *habitus* esse regido por interesses materiais e políticos ligados à empresa e a seus dirigentes. Entretanto, o caso específico das revistas ilustradas brasileiras do século XIX, e mais especificamente ainda o caso de Ângelo Agostini, apresenta uma relação ainda mais direta entre a visão de mundo do chargista e a do impresso. Isso porque as revistas eram, em certa medida, publicações que se encontravam fora da lógica de mercado, exponencializando a personalização do traço e da mensagem que ele carregava. Como aponta Teixeira²⁷, boa parte das revistas (ainda que nem todas, como o surgimento de publicidades em suas páginas no decorrer do século denuncia) não dependia de retorno financeiro para existir, caracterizando-se por uma administração quase amadora que não visava o lucro, mas “simplesmente” sua subsistência. Elas eram concebidas como uma forma de comunicação e de diálogo, exatamente na fundação quase romântica de uma arena de discussões, de uma opinião pública, e que se voltavam, primariamente, para uma elite cultural, política e econômica. Sua abrangência, entretanto, não pode ser restringida a essa elite, por motivos já aqui expostos. Ainda, em muitos casos, as revistas tratavam de fazer uma conexão entre o campo dessa elite e o de outros estratos sociais, traduzindo outros mundos àqueles no topo da pirâmide e se fazendo atrativa, também, para alguns leitores de sua base.

Essa incipiente arena pública, da qual as revistas ilustradas contavam entre os atores pioneiros, abre, portanto, espaço para que os chargistas

25

MANNHEIM, Karl. *Wissenssoziologie – Auswahl aus dem Werk*. Berlin / Neuwied: Luchterhand, 1964.

26

Entre outros, ACCARDO, Alain et.al. *Journalistes au quotidien – Outils pour une socioanalyse des pratiques journalistes*. Bordeaux: Le Mascaret, 1995 e LIEBEL, Vinicius. *Politische Karikaturen und die Grenzen des Humors und der Gewalt – eine dokumentarische Analyse der nationalsozialistischen Zeitung Der Stürmer*. Opladen: Budrich Unipress, 2011.

27

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodrê. *O Traço como Texto – A História da Charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, Coleção Papéis Avulsos n. 38. 2001. p. 51.

BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis: A Trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888*. Campinas, 2005. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). p. 49.

WELLER, W. A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos. In: *Sociologias*. N. 13. Porto Alegre. Jan-Jun. 2005 e WELLER, Wivian. *Minha Voz é tudo que eu tenho*. 2011.

LIEBEL, Vinícius. Entre Sentidos e Interpretações: apontamentos sobre a análise documentária de imagens. In: *ETD – Educação Temática Digital*. Campinas, v. 12, n. 2, 2011b. p. 172-189.

BOHNSACK, Ralf. A Interpretação de Imagens e o Método Documentário. In: *Sociologias*. Porto Alegre, n. 18, jun.dez 2007c. p. 286-311.

WELLER, Wivian; PFAFF, Nicole. *Metodologias da Pesquisa Qualitativa em Educação*. Petrópolis: Vozes, 2010.

BOHNSACK, Ralf. *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen: Budrich, 2009. p. 158.

Para um exemplo de tal descrição, e que será tomado aqui como modelo, ver LIEBEL, Vinícius. Entre Sentidos e Interpretações: apontamentos sobre a análise documentária de imagens. In: *ETD – Educação Temática Digital*. Campinas, v. 12, n. 2, 2011b. p. 172-189.

Com a valorosa exceção de PEREIRA, Washington Kuklinski. *O Traço e a Pena – A Campanha Abolicionista de Ângelo Agostini na Revista Ilustrada (1884-1888)*. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

surjam como formadores de opinião. Como aponta Balaban²⁸, "A imprensa teria uma função das mais importantes, não somente por traduzir de forma simples a doutrinar sem fazer pensar, mas também e sobretudo por alcançar um grande contingente de almas". Daí a importância da análise das estruturas mentais que se evidenciam nas imagens, da forma como elas se apresentam e de suas formas de ação. Essa abordagem no estudo da charge possibilita um acesso privilegiado a um campo sutil da sociedade (ou do grupo social que o chargista e sua revista representam e, em algum grau, delimitam) que auxilia não só na compreensão das estruturas gerais que a norteiam, mas também nos modos e formas de reprodução e de manutenção dessas estruturas.

A Análise e a Reconstrução de Charges – Agostini em dois casos de estudo

A metodologia de análise aqui proposta é o método documentário, concebido por Ralf Bohnsack. Os princípios do método documentário, em sua forma geral e em língua portuguesa, podem ser encontrados nas obras de Wivian Weller²⁹, e no campo específico da análise de imagens, nos textos de Vinícius Liebel³⁰ e também de Ralf Bohnsack³¹. Um apanhado mais amplo está presente na coletânea organizada por Wivian Weller e Nicole Pfaff³².

Em resumo, o método documentário prega a busca pela transposição do sentido imanente (literal) para o sentido documentário das imagens, ou seja, na "troca do questionamento sobre o que são os fenômenos ou realidades culturais e sociais pela pergunta como foram produzidos"³³. Bohnsack sugere que o caminho tomado para chegar a tal resultado seja baseado fundamentalmente nas análises iconográfica e iconológica, de Panofsky, e icônica, de Imdahl. O objetivo é alcançar uma compreensão ampla do maior número possível de níveis imagéticos que compõem a fonte, bem como de sua relação com o contexto de produção, passando da análise sobre (über) a fonte para uma análise através (durch) da fonte. Para tanto, podemos dividir a análise em quatro passos: as análises pré-iconográfica e iconográfica, que comporiam a interpretação formulada, e as análises técnico-estrutural e iconológica-icônica, formando a interpretação refletida. As análises a seguir, de duas charges de Agostini, serão condensadas e não trarão a descrição minuciosa de suas etapas³⁴, mas seguirão os preceitos do método e levantarão as questões pertinentes que ele favorece.

As imagens analisadas foram produzidas por Agostini entre os anos de 1870 e 1885. Ambas, portanto, foram produzidas antes da abolição da escravatura, de 1888, e fazem referências explícitas à escravidão. Tema recorrente em Agostini, a situação dos escravos em território nacional é tratada de forma direta pelo chargista, assumindo o desenhista através dessas charges sua militância abolicionista. Trata-se de um tema ainda pouco explorado³⁵ e que merece um estudo pormenorizado, que analise as principais características dos desenhos, aponte as formas de defesa das bandeiras do autor e verifique a possível existência de variações nas estratégias visuais e discursivas utilizadas por Agostini no decorrer dos anos, bem como a possibilidade da existência de "fases" reconhecíveis em sua produção marcadas por temas ou por fatores estéticos distintos. As análises que serão feitas nas páginas seguintes não se pretendem um estudo categórico acerca de Agostini, nem mesmo um estudo definitivo sobre a temática da escravidão em sua obra; trata-se antes de um exercício de interpretação que busca apontar questões pertinentes sobre as imagens aqui analisadas, selecionadas por sua representatividade em meio à grande profusão de charges com

Como bem aponta Washington Kuklinski Pereira em *O Traço e a Pena – A Campanha Abolicionista de Ângelo Agostini na Revista Ilustrada (1884–1888)*. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). p. 19 *et seq.*, as charges com essa temática, já frequentes na obra de Agostini, ganham um impulso e se tornam predominantes a partir da abolição da escravidão na província do Ceará, processo que se desenrola entre os anos de 1880 e 1884.

a temática do Abolicionismo produzidas por Agostini³⁶, e sobre a interpretação de fontes pictóricas pelos historiadores.

Imagem 2: De Volta do Paraguai



Figura 2 - AGOSTINI, Ângelo. De Volta do Paraguai. In: *Revista Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, Nº. 12, jun. 1870.

A imagem acima, publicada na *Revista Vida Fluminense* em 1870, tem como tema central, como o próprio título sugere, o retorno dos soldados brasileiros da Guerra do Paraguai. Nela encontramos um ambiente rural, uma fazenda, rodeada por uma vegetação rasteira e com um grande espaço vazio. Ao fundo, cinco casas finalizam, junto de uma montanha e algumas árvores, o plano de fundo da imagem. Ainda encontramos, no plano intermediário, um grupo de três pessoas em frente às casas: uma de casaco, calças e chapéu que segura um chicote em suas mãos junto às costas; a segunda, mulher, em calças brancas, está amarrada em um tronco com os braços para o alto e de costas viradas para o terceiro, também em calças brancas e com um chicote na mão direita, o que, pela performatividade e pela construção cênica, acusa o açoitamento da segunda. Os dois últimos elementos são negros, enquanto o primeiro, ao que suas mãos junto às costas permitem perceber, é branco.

Existe ainda um quarto personagem, também negro, retratado em destaque em primeiro plano, que parece observar os elementos da cena in-

termediária. Ele usa uma farda militar com cobertura, carrega uma mochila em suas costas, além de um cantil na cintura e uma bolsa em estilo bernal, que se destacam do lado esquerdo de seu corpo. Destacam-se também as duas medalhas que estão dependuradas em seu peito. O soldado mantém o punho esquerdo cerrado e a mão direita na testa. Sua expressão denota assombro e surpresa, o que é evidenciado não só pela mão espalmada sobre a testa, mas também pela boca aberta e os olhos esbugalhados. Sua expressão corporal como um todo denota rigidez, a posição de seus pés sugere mesmo uma preparação para o combate, o que é reforçado pelo punho cerrado, mas se contradiz com a expressão do rosto. Além disso, essa posição rígida e de possível preparação para um embate se dá enquanto o personagem tem o corpo praticamente voltado para a direção oposta à cena, ou seja, suas costas estão voltadas para o plano intermediário da imagem, enquanto seu rosto se volta para ele. Esse conjunto de elementos expressivos está flagrantemente em contraposição com a expressão corporal do elemento de casaco no plano intermediário, que denota tranquilidade e naturalidade.

A cena ao centro, é claro, pode ser reconhecida como um castigo de uma escrava negra efetuado por um feitor, também negro, sob os olhares atentos de seu senhor. A expressão corporal do senhor, mais que tranquilidade, demonstra uma posição de poder, um poder de gerenciamento, do observador que observa seus subordinados (no caso o feitor) empreenderem suas tarefas. O corpo do feitor, em sua projeção e posição dos braços, denota força e ataque, denunciando a violência da cena. Violência esta perpetrada contra a escrava amarrada e, portanto, indefesa.



Figura 3



Figura 4

Ao observarmos a planimetria e o enquadramento da imagem, é possível traçarmos duas linhas que se encontram a partir do contorno da montanha e do contorno do barranco que ladeia o portão, como a figura 3 demonstra. Essas linhas acabam por delimitar uma área específica da imagem, justamente a cena que se passa no plano intermediário, *i.e.* o açoite da escrava. Essa delimitação serve não apenas para dar certo destaque ao ocorrido, emoldurando a cena na paisagem, mas também para diferenciar os espaços, estabelecendo uma distinção entre os personagens dos planos primário e intermediário para além de sua posição geográfica-espacial na cena retratada.

Esta divisão é reforçada pela linha que se pode traçar a partir do contorno superior da porteira (figura 4), estabelecendo uma reta que corta a imagem em dois e determina uma nova "fronteira" na composição. Através dela, percebe-se que o portão, bem como a linha, situam-se "atrás" do soldado, determinando que este está fora dos limites geográficos da fazenda. Ainda, é possível observar que a parte superior do portão está no mesmo nível do topo do barranco sobre o qual o soldado está, permitindo a delimitação dos dois espaços de forma direta. Mais uma vez, o soldado é colocado para fora dos limites da ação, em um plano e ambiente diferentes.

Essa delimitação, entretanto, é contradita pela posição do soldado. Ele não está defronte ao portão, onde estaria certamente impedido de chegar até o plano onde a ação do açoite ocorre (e talvez tomar alguma providência contra ela). O soldado está sobre o barranco, no mesmo plano do terreno onde a ação ocorre e sem impedimentos físicos nem obstáculos que o separem dela. Essa contradição entre a ambientação planimétrica e as condições que ela impõe à organização da cena e as potencialidades do desenvolvimento das ações do soldado (vistas em projeção) parece denunciar uma inaptidão inerente ao soldado no que se refere ao protesto contra o açoite. Isso não decorre de uma total incapacidade do soldado, uma vez que as condecorações que ele ostenta demonstram, em teoria, sua capacidade de agir e, talvez, também sua bravura. A imagem, entretanto, não ultrapassa a constatação da simples indignação.

Analisando a imagem em seu contexto de produção, temos uma clara referência à situação dos soldados brasileiros escravos, parte dos voluntários da pátria³⁷, que haviam acabado de retornar ao país na condição de alforriados. A política do Império nesse caso era de aceitar e mesmo incentivar o recrutamento de escravos para as fileiras do exército em troca do ressarcimento financeiro ao senhor, bem como fazendo "vistas grossas" quanto aos escravos fugidos que se alistavam.³⁸ Apesar da porção negra no exército ainda ser tema de debate historiográfico³⁹, o certo é que esse montante não era desprezível, e seu retorno do *front* causou uma modificação perceptível na dinâmica da sociedade imperial. Além disso, a discrepância entre os papéis de heróis da pátria e de escravos, bem como a aparente incongruência da percepção das perspectivas sociais e políticas que se abriam para a parcela negra da população nas cidades brasileiras.

A imagem analisada vai ao encontro desse momento e das reflexões que ele engendra. Em uma perspectiva iconológica, o personagem do primeiro plano não se destaca apenas por ser um militar, mas principalmente por ser um militar negro. A performatividade que se apresenta na constituição cênica é a da indignação, mas com as reflexões acima expostas, a indignação não se norteia apenas pela violência exposta no plano intermediário, mas principalmente por uma aparente tomada de consciência do valor e da dignidade do negro. O valor da liberdade, pelo qual o soldado teria lutado, encontra uma resistência aparentemente intransponível no campo doméstico. Nessa linha, o mesmo negro que havia lutado na Guerra do Paraguai e que era digno de vestir as fardas nacionais parecia não ser digno de ser liberto, e a permanência da instituição da escravidão parece, aos olhos do soldado representado, apesar de ilógica, inevitável.

A percepção dessa aparente inevitabilidade talvez seja o elemento invisível que impede o soldado negro de nossa gravura de avançar no terreno e interferir na cena. Como a figura 3 deixa claro, não existe nenhum impedimento físico para o personagem nesse sentido. As limitações do ter-

37

Aos soldados que, voluntariamente, se alistassem para a guerra eram oferecidos vários benefícios. Como descreve Mauro César Silveira (*A Batalha de Papel – a charge como arma na guerra do Paraguai*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2009. p. 160), "Além do soldo equivalente aos dos membros regulares do Exército, os voluntários faziam jus a mais de 300 réis diários, junto com a promessa de uma gratificação extra no momento da baixa. E o artigo 9º. (do Decreto imperial nº 3.371, que oficializava a convocação) previa outras possibilidades quando a paz fosse alcançada, como o 'direito aos empregos públicos de preferência, em igualdade de habilitações, a quaisquer outros indivíduos.' "

38

SILVEIRA, Mauro César. *A Batalha de Papel – a charge como arma na guerra do Paraguai*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2009. p. 162.

39

Mauro César Silveira (*A Batalha de Papel – a charge como arma na guerra do Paraguai*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2009. p. 161) faz um resumo desse debate e mostra que as projeções contêm variações que englobam a visão de Júlio José Chiavenatto (*O Negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986), que estima os negros mortos em combate entre 60 e 100 mil, o estudo de Paulo de Queiroz Duarte (*Os Voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1981), que contabiliza o número de negros nas fileiras brasileiras em pouco menos de 8.500 pessoas, e Ricardo Salles (*Guerra do Paraguai – escravidão e cidadania na formação do exército*. São Paulo: Paz e Terra, 1990), que avalia que a proporção de soldados negros no exército imperial dificilmente passou de 10%.

reno e as fronteiras que são erguidas são imaginárias, frutos de projeções da linha demarcada pela porteira. Mais do que um real impedimento, a imagem denuncia um suposto *habitus* da conformidade, um *modus operandi* da ação dos escravos recém-regressos da guerra que não chegam ao confronto real na luta abolicionista. Ainda, a pose rígida de preparação para o combate que descrevemos nos primeiros parágrafos desta análise ocorre com o corpo do soldado de costas para a cena, de forma infrutífera portanto.

A temática central da imagem se volta sutilmente para a inação dos negros, em um foco complementar ao primeiro, o da indignação, complementado pela postura de rigidez e os punhos fechados do soldado. Essa aparente contradição na apreensão total da imagem, passando de uma ação (e uma potencialidade de ação) movida pela indignação para uma inação motivada por um suposto *habitus* do conformismo (e complementada pela apresentação da ineficácia da postura do soldado) pode ser classificada, nas palavras de Max Imdahl⁴⁰, como uma complexidade de sentido da transcontrariedade (*Sinnkomplexität des Übergegensätzlichen*), uma dimensão de sentido que não se revela de forma simples na apreensão primária da imagem e que depende de uma percepção transversal da sua dicotomia fundadora para ser definida. Dessa forma, o sentido expressivo da imagem se redefine quando da reconstrução da imagem, quando nos aproximamos do seu sentido documentário. A dicotomia existente entre o sentido expressivo que observamos no caso do soldado da imagem e a sua composição documental, *i.e.*, o resultado da análise da performatividade em conjunto com as reconstruções planimétrica e cênica da imagem e o sentido delas advindo formam a base para encontrarmos essa complexidade de sentido, que acaba por nos guiar para uma nova apreensão geral da fonte.

A charge acima analisada trazia ainda, quando de sua publicação, elementos textuais exteriores ao quadro da representação. Para além do já citado título da imagem, "De volta do Paraguai", uma legenda acompanhava a imagem com os dizeres "Cheio de glória, coberto de louros, depois de ter derramado seu sangue em defesa da pátria e libertado um povo da escravidão, o voluntário volta a seu país natal para ver sua mãe amarrada a um tronco. Horrível realidade". O texto, em conjunto com a imagem, destaca três pontos principais. O primeiro é a confirmação de parte da análise iconográfica-iconológica, em especial a localização temporal da cena como imediatamente após a Guerra do Paraguai e a caracterização do "valor" do soldado. O segundo ponto é a confirmação da questão temática da incongruência existente entre a luta do soldado em terras paraguaias (conforme a legenda permite interpretar, contra a opressão de um ditador) e a persistência da opressão escravocrata no Brasil. O terceiro ponto a ser levantado é a identificação da personagem amarrada ao tronco, a mãe do soldado. Esse dado eleva a interpretação documental a um novo patamar, pois a reação do soldado à cena não se refere mais "apenas" a uma injustiça praticada contra um ser humano ou mesmo contra um membro do mesmo grupo "racial"; a identificação que se faz é familiar. O laço sanguíneo que une os dois personagens acaba por dar uma nova tonalidade para a expressão de indignação do soldado – mas igualmente confere uma importância maior à interpretação da inação, creditando muito mais peso às estruturas de pensamento e ação imputadas ao soldado (e aos negros em geral) pelo chargista.

Imagem 5: Preto e Amarelo



Figura 5 – AGOSTINI, Ângelo. Preto e Amarelo. In: *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Nº 258, jul. 1881.

A segunda imagem selecionada é menos complexa que a primeira, especialmente no que se refere aos detalhes do conteúdo imanente a ela. Nela observamos um grupo de três personagens; um negro, um oriental e um caucasiano. Os dois primeiros são representados apenas por suas cabeças, em caráter desproporcional quando comparados ao caucasiano. Este não tem os olhos à vista, tendo o chapéu a encobri-los, mas se encontra acima das duas cabeças, "escalando-as". Entre suas vestimentas, destacam-se, além do chapéu, a gravata borboleta, o terno e as botas. Quanto aos outros dois elementos, ambos parecem olhar em direção ao observador, tendo alguns sinais (ou rugas) na testa e entre as sobrancelhas. O negro tem cabelos curtos, enquanto o asiático ostenta um bigode "chinês", *i.e.*, que se alonga nas extremidades e segue para baixo, no contorno do queixo, e cabelos longos, arranjados em uma trança que se estende defronte às cabeças sobre o chão. O entorno da cena é composto por uma vegetação gramínea que, em seus pontos mais altos, chegam à altura dos olhos do negro e do asiático.

No campo iconográfico, a representação das cabeças grandes cumpre uma função generalizante. Sua desproporção em relação ao elemento caucasiano, antes de representar alguma forma de superioridade, serve de representação arquetípica para as duas "raças", quais sejam, a negra/africana e a chinesa/asiática. Quanto ao terceiro elemento, a vestimenta denota uma posição econômica alta, mas os detalhes que complementam a composição estética do personagem, em especial o chapéu e as botas, acusam a especificidade da figura e o caracterizam como um fazendeiro.



Figura 6

A imagem é organizada de forma piramidal, compondo um painel simples e sem complexidades planimétricas. De fato, para além da caracterização de um plano frontal único, *i.e.*, sem plano de fundo, a imagem permite apenas a observação da conformação espacial dos três elementos, estando as duas cabeças, ou seja, o negro e o asiático, lado a lado na base da estrutura que compõem com o caucasiano, que se apoia sobre as duas cabeças e se sustenta sobre elas, evidenciando sua posição em um plano superior aos outros dois.

A análise da imagem em sua conjuntura de produção permite a caracterização dos personagens em termos de estrutura econômica e de poder. As duas cabeças, representando etnias africana e asiática, se encontram, de forma simbólica, na base da pirâmide do trabalho no Brasil imperial. Trata-se de referência direta ao trabalho escravo e imigrante empregado nas grandes propriedades. A caracterização do caucasiano do cume da estrutura também pode ser vista sob uma nova luz com a inserção, não só na conjuntura do período, mas no conjunto da obra do chargista. Na verdade, o paletó e as calças claras, as botas e o chapéu parecem constituir um tipo bastante específico nas representações de Agostini, como podemos observar na comparação com a imagem anterior. Trata-se da representação de um fazendeiro e senhor de escravos, o que acaba tendo repercussões diretas em relação ao imaginário brasileiro do período. Anteriormente sinônimo de boa condição política e social, a figura do latifundiário e senhor de escravos vai se transformando, em representações como as de Agostini, em sinônimo de crueldade e irracionalidade. Ou seja, a imagem passa por uma modificação na percepção coletiva de sua essência subjetiva básica, deixando a respeitabilidade que a posição social poderia lhe atribuir em segundo plano quando em comparação com as qualificações negativas que lhe eram agora imputadas. Na verdade, as novas sociabilidades, o surgimento de uma classe média urbana e o novo momento histórico inaugurado com a independência evidenciam um conjunto de debates, conceitos e significados político-sociais que proporcionam uma nova percepção sobre questões variadas, como o campo do trabalho, a cidadania e a liberdade. Nesse processo, a popularização da imprensa em geral, e da ilustrada em particular, teve papel ativo. Se a imprensa escrita fala, em teoria, primeiramente à razão, a ilustrada é um campo que lida, primariamente, com as subjetividades. As transformações nas percepções e no imaginário avançam

com ela, e o senhor de escravos do Segundo Império brasileiro, fica evidente, já não é mais o senhor de escravos da Colônia portuguesa.

É essa estrutura imaginária da sociedade que é o campo onde Agostini e seus desenhos agirão, tanto enquanto propagadores quanto como produtores e reforçadores de visões de mundo. O caráter engajado dos desenhos de Agostini deixa esse papel ainda mais evidente. No desenho acima, isso é verificável através da utilização da figura do senhor de escravos, que se torna um signo (carregando uma série de qualidades negativas inerentes) nas representações agostinianas. O desenho ganha ares de denúncia com a representação do senhor "montando" sobre as duas cabeças, o que evidencia o caráter de exploração de sua ação. Entretanto, ao mesmo tempo apresenta de maneira gráfica uma posição "superior" do branco frente aos outros dois elementos. De fato, existe um duplo sentido na imagem que parece apontar a injustiça da situação, mas também parece reforçar a ideia de dominação representada, especialmente porque não existe, na cena, nada que possa impedi-la (nenhuma resistência por parte do negro e do asiático é concebível, uma vez que eles sequer têm membros e corpo para se defender).

Essa aparente contradição não foge muito da lógica observável no contexto. Podemos encontrá-la naquilo que representou parcela do pensamento liberal brasileiro nas últimas décadas do Império, que mesclavam o princípio inabalável da propriedade privada com uma "faceta antiescravista e antiracista (mas não abolicionista)."⁴¹ Isso colocou a questão da abolição no centro da discussão política, ao contrário do que, como descreveu Joaquim Nabuco⁴², ocorreu nos países europeus, onde o abolicionismo era visto primariamente como uma questão religiosa e filantrópica. No Brasil, o lento processo político-jurídico que antecedeu a abolição de 1888 evitou ao máximo romper com a ideia do escravo enquanto propriedade⁴³. Ainda, sem o recurso da escravidão, o debate político se voltava aos meios de fornecimento da mão-de-obra que proveria a demanda. Surge a opção do incentivo à imigração, que a partir de 1850, após o fim do tráfico negreiro, será plenamente explorada. Os europeus aparecem como principal alternativa, suprimindo uma necessidade internacional de desafogo das grandes metrópoles europeias, que sofriam com a modernização e grande fluxo migratório campo-cidade⁴⁴, e uma necessidade nacional, que além do suprimento de mão-de-obra, traria um posterior branqueamento da população nacional, ideia defendida por parte da elite que teria seu auge nos primeiros anos do século XX⁴⁵. Entretanto, nos primeiros estágios do processo de imigração, uma alternativa aos europeus era defendida por boa parte da elite político-econômica, como descreve Dezim:

O fim do tráfico de escravos (1850), associado posteriormente ao movimento abolicionista e imigrantista e ao boom da cafeicultura no estado de São Paulo, deram origem a debates em assembleias, congressos e até no Senado sobre quem deveria substituir a "quase finada" escravidão negra. A partir de argumentos históricos, preconceituosos e racistas as oligarquias agrárias do Império optaram por descartar a mão-de-obra negra (sinônimo de atraso) e o trabalhador nacional (sinônimo de preguiça), resolvendo-se por trazer, como elemento transitório, o imigrante chinês ou simplesmente chim, considerado pelos fazendeiros um elemento mais barato e dócil, se comparado ao imigrante europeu.⁴⁶

A charge de Agostini, nesse contexto, apresenta as duas opções preferidas discutidas (junto com a opção da mão-de-obra nacional) sendo

41

MATTOS, Hebe. O Herói Negro no ensino de História do Brasil: representações e usos das figuras de Zumbi e Henrique Dias nos compêndios didáticos brasileiros. In: ABREU, Martha et. al. (org.). *Cultura Política e Leituras do Passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 213-227.

42

NABUCO, Joaquim. O Mandato da Raça Negra. In: CARNEIRO, Edison (org.). *Antologia do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 23-27. p. 24.

43

Apesar de não ser o foco desse trabalho, é preciso ressaltar que este lento processo político-jurídico, de forma alguma, foi a única variável da questão. Para além do amadurecimento do movimento abolicionista, a resistência dos escravos contra o jugo dos senhores, remontando a décadas antes de 1888, e as diversas ações quilombolas são alguns dos vetores desse contexto, que transformaram as relações sociais e moldaram as paisagens urbanas e rurais. Entre a vasta biografia sobre o período e a temática, destacamos aqui as obras de Hebe Mattos (*Das Cores do Silêncio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.) Maria Helena Pereira Toledo Machado (*Crime e Escravidão – trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas 1830-1888*. São Paulo: Brasiliense, 1987 e *From Slave Rebels to Strikebreakers: The Quilombo of Jabaquara and the Problem of Citizenship in Late-Nineteenth-Century Brazil*. In: *The Hispanic American Historical Review*, Estados Unidos, v. 86, n. 2, 2006. p. 247-274), Seymour Drescher (*Abolição – Uma História da Escravidão e do Escravismo*. São Paulo: Unesp, 2011.), Célia Maria Marinho de Azevedo (*Anti-racismo e seus Paradoxos*. São Paulo: Annablume, 2004) e Eduardo Silva (*As Camélias do Leblon*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.).

44

SMITH, Woodruff D. *The Ideological Origins of Nazi Imperialism*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

45

DOMINGUES, Petrônio. *Uma História não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição*. São Paulo: Senac, 2003. p. 253 et seq.

46

DEZIM, Rogério. *Matizes do Amarelo – elementos formadores do imaginário sobre o japonês no Brasil*. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo_matizes_amarelo.pdf> [acessado em 10 abr. 2013]. p. 2.

dominadas pelo fazendeiro. A imagem ainda assim é um retrato da ideia corrente no período da superioridade do elemento branco na sociedade. A interpretação da imagem se modifica, entretanto, com a inserção do elemento textual na análise.

O desenho de Agostini, intitulado *Preto e Amarelo* em alusão direta aos dois elementos da base da pirâmide representada, é complementado pela legenda É possível que haja quem entenda que a nossa lavoura só pode ser sustentada por essas duas raças tão feias! Mau gosto! O recurso da ironia presente na legenda guia a leitura da imagem para outra direção; aquilo que era antes percebido como uma representação da dominação se transforma em uma crítica às escolhas disponíveis. Essa crítica se revela em dois níveis: o primeiro é o da comodidade da raça branca dominante perante o trabalho, em uma denúncia da falta de trabalho braçal promovida pelos brancos enquanto os negros são escravizados e os chineses são "importados" para fazer o trabalho que os próprios brancos poderiam fazer. O segundo nível revela um favorecimento da raça branca pelo chargista, favorecimento este revelado pela depreciação estética dos outros dois elementos. O desenho de Agostini deixa à mostra, assim, uma faceta mais complexa de sua militância: uma faceta abolicionista e antiescravista, mas que revela também traços de racismo⁴⁷.

47

É necessário também contextualizar o racismo de Agostini lembrando dos debates acerca da temática racial que envolviam intelectuais como Louis Couty e Silvio Romero. Para mais sobre o tema, ver SCHWARCZ, Lília Moniz. *Retrato em Branco e Negro – Jornais, Escravos e Cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989; e SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

Análise Comparada e Conclusão

O exercício aqui empreendido buscou fazer uma breve reconstrução das origens e dos primórdios da imprensa ilustrada brasileira, chegando ao seu foco principal, o chargista Ângelo Agostini. Em Agostini encontramos certamente o amadurecimento do gênero em terras nacionais, mas também a formação de uma militância ilustrada em meio à opinião pública que se formatava no período do Segundo Reinado. Buscando verificar as formas como esse militantismo se manifestava, promovemos a análise de duas imagens singulares cujos temas centrais giravam em torno do objeto de militância mais contundente de Agostini: a questão do negro e o abolicionismo.

A análise das duas imagens, previamente selecionadas em meio à vasta obra de Agostini, mostrou dois exemplos das formas como o chargista trazia à tona o tema do abolicionismo. A primeira, que mostra o soldado recém-regresso da Guerra do Paraguai, utiliza-se da construção planimétrica da imagem para evidenciar a questão. Não há dúvida de que Herman Lima, ao comentar essa charge, acerta ao afirmar que os desenhos de Agostini eram algumas das principais armas dos opositoristas à Monarquia, em especial agindo "no sentido da da libertação dos negros."⁴⁸ Entretanto, alguns elementos de seus desenhos mostram características peculiares de seu pensamento. A construção planimétrica e cênica do primeiro desenho, por exemplo, apontam para a incapacidade do personagem central de tomar uma atitude frente ao açoitamento de sua própria mãe, ainda que tivesse o caminho desobstruído. A segunda imagem, da mesma forma, utiliza-se da composição espacial para mostrar, através da sobreposição de elementos, uma relação aparentemente imutável de poder na qual o elemento negro é retratado como incapaz de resistir ao domínio do elemento branco.

As estruturas mentais que transpassam as imagens em sua composição vêm à tona através de sua reconstrução analítica. Essas estruturas evidenciam um nível de entendimento do elemento negro um pouco mais profundo do que aquele apregoado por parte dos abolicionistas acerca do

48

LIMA, Herman. A Escravidão e a Monarquia. In: *História da Caricatura no Brasil*. v. 01. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. p. 208.

49

MARINGONI, Gilberto. *Ângelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910)*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo (USP). p. 241 *et seq.*

50

Ainda que exceções, as imagens das rebeliões cumprem um papel específico no auge do movimento abolicionista, apontando um imaginário de advertência e prevendo um possível cenário para o caso da questão não receber o devido fim. A imagem seguinte (figura 7) é um exemplo dessa dinâmica.

papel do negro na luta pelo fim da escravidão, que relegaria ao escravo um papel basicamente passivo, restando às elites (brancas) a responsabilidade pela Abolição.⁴⁹ O surgimento de um suposto *habitus* da incapacidade ou da conformidade não é, como já colocado, um reflexo preciso da (in)ação dos escravos no plano da realidade, mas antes uma percepção ou um elemento constituinte da visão de mundo da qual o chargista é representante e difusor. Essa percepção não aparece sempre de forma explícita nos desenhos agostinianos, que retrata mesmo em alguns deles as fugas e as rebeliões de escravos⁵⁰. É possível perceber uma constante provocação, como se as representações das fugas fossem contrapostas às representações da inércia, justamente para lembrar que a rebelião é uma exceção. Nesse sentido, outros desenhos do artista que mostram os escravos se insurgindo contra o *status quo* se apresentam como uma quimera, uma possibilidade que se encontra sempre no futuro, como a figura 7 demonstra.

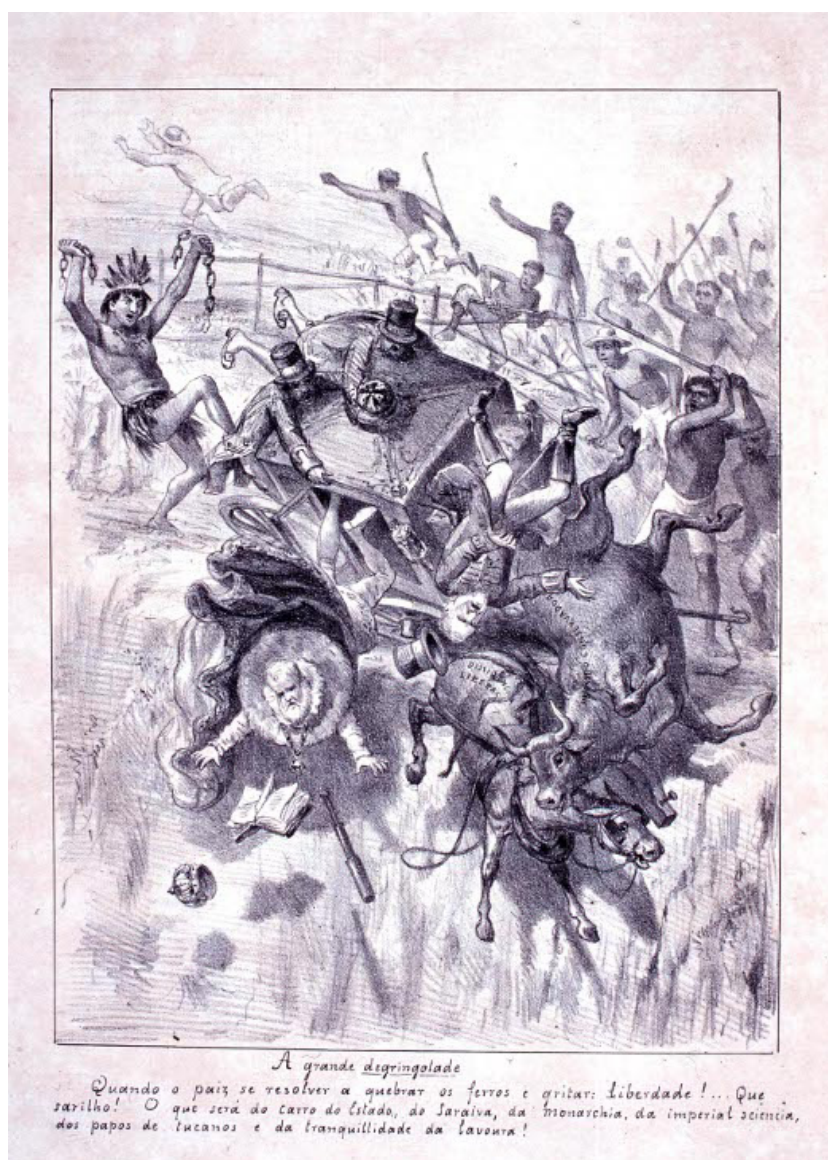


Figura 7 – AGOSTINI, Ângelo. A Grande Degringolada. In: *Revista Illustrada*. Nº 415, Rio de Janeiro, jul. 1885.

Apesar da rebelião aparente na imagem, a legenda mostra que se trata de uma fantasia do chargista, de uma esperança para um futuro distante. Nela, lemos *Quando o país se resolver a quebrar os ferros e gritar*

"... o traço da charge na Monarquia não tem autonomia alguma de significado por si mesmo, não se supõe que ele possua discurso próprio, construído pelas linhas que o compõem. Assim, sua função na estrutura narrativa da charge é servir de suporte para o texto – prolixo, redundante, rebarbativo – ilustrando a história que ele conta." (TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O Traço como Texto – A História da Charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, Coleção Papéis Avulsos n. 38. 2001. p. 13).

liberdade! Que sarilho! O imperador perde sua coroa e os negros e índios derrubam sua carruagem no precipício. Mas esse espírito guerreiro e contestador está guardado para o futuro. Por ora, o escravo de Agostini continua com seu *habitus* da inércia e do conformismo.

O discurso pictórico se torna a chave para o descortínio dos elementos imanentes presentes na charge. Ao contrário do afirmado por Teixeira⁵¹, as imagens apresentam uma dinâmica própria e detêm as chaves para seu próprio entendimento, ou seja, são estruturas auto-evidentes. Das imagens aqui analisadas, apenas a figura 6 possui uma conexão forte e direta com a legenda que a acompanha, e ainda assim apresenta elementos próprios e importantes que merecem ser analisados em caráter auto-referencial, ainda que os elementos textuais sejam sempre um elemento importante também na análise. As imagens ganham ainda mais importância quando pensamos em sua característica mais banal – e ao mesmo tempo mais marcante. Elas entregam ao leitor uma composição única e acabada, que será mais facilmente lembrada e, assim, terá maior influência na mentalidade do período.

São análises qualitativas de elementos como estes (construção planimétrica, composição cênica, performatividade dos personagens, o uso de metáforas, etc.) que possibilitam o levantamento das estruturas de pensamento que permeavam a produção de Ângelo Agostini, proporcionando um acesso diferenciado na mentalidade do período e do artista. O estudo dessa rede estrutural é ainda mais relevante quando pensamos a nova realidade do Brasil Império, com sua opinião pública em formação, e o papel que Agostini nela desempenhou. Se ele é apontado com frequência como o principal chargista brasileiro do século XIX, seu trabalho está na linha de frente da produção de visões de mundo no período. Seus traços revelam, através do riso, da pilhéria e da crítica, toda uma ideia própria de Brasil no crepúsculo do Império.

REFERÊNCIAS

Fontes Documentais

- AGOSTINI, Ângelo. De Volta do Paraguai. In: *Revista Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, Nº. 12, jun. 1870.
- _____. Preto e Amarelo. In: *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, Nº 258, jul. 1881.
- _____. A Grande Degringolada. In: *Revista Ilustrada*. Nº 415, Rio de Janeiro, jul. 1885.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. *A Campanha e o Cujo*. Litogravura. 1837. Fund. Biblioteca Nacional.

Bibliografia

- ACCARDO, Alain et.al. *Journalistes au quotidien – Outils pour une socioanalyse des pratiques journalistes*. Bordeaux: Le Mascaret, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- AUGUSTO, José Carlos. *Um Provinciano na Corte – As Aventuras de “Nhô-Quim” e a Sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870*. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Anti-racismo e seus Paradoxos*. São Paulo: Annablume, 2004.
- BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis: A Trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888*. Tese de Doutorado

- em História, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2005.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOHNSACK, Ralf. *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen: Budrich, 2009.
- _____. A Interpretação de Imagens e o Método Documentário. In: *Sociologias*. Porto Alegre, n. 18, jun.dez 2007. p. 286-311.
- BOURDIEU, Pierre. *Le Sens pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- CAMPELLO, Silvio; CAVALCANTE, Sebastião. *Ilustração e Artes Gráficas – Periódicos da Biblioteca pública do Estado de Pernambuco*. São Paulo: Blucher, 2014.
- CHIAVENATTO, Júlio José Chiavenatto. *O Negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DEZIM, Rogério. *Matizes do Amarelo – elementos formadores do imaginário sobre o japonês no Brasil*. São Paulo : Arquivo Público do Estado de São Paulo. Disponível em : <http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo_matizes_amarelo.pdf> [acessado em 10 abr. 2013].
- DOMINGUES, Petrônio. *Uma História não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição*. São Paulo: Senac, 2003.
- DRESCHER, Seymour. *Abolição – Uma História da Escravidão e do Escravidismo*. São Paulo: Unesp, 2011.
- DUARTE, Paulo de Queiroz. *Os Voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1981.
- GAY, Peter. *A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud – O Cultivo do Ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*, t. II: O Brasil Monárquico, 5º. vol. Do Império à República. Rio de Janeiro, São Paulo: DIFEL, 1977.
- IMDAHL, Max. *Giotto Arenafresken: Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München: Fink, 1996.
- JOBLING, Paul; CROWLEY, David. *Graphic Design: Reproduction Et Representation since 1800*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. v. 01. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- LIEBEL, Vinícius. *Politische Karikaturen und die Grenzen des Humors und der Gewalt – eine dokumentarische Analyse der nationalsozialistischen Zeitung Der Stürmer*. Opladen: Budrich Unipress, 2011.
- _____. Entre Sentidos e Interpretações: apontamentos sobre a análise documentária de imagens. In: *ETD – Educação Temática Digital*. Campinas, v. 12, n. 2, 2011. p. 172-189.
- MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. *Crime e Escravidão – trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas 1830-1888*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. From Slave Rebels to Strikebreakers: The Quilombo of Jabaquara and the Problem of Citizenship in Late-Nineteenth-Century Brazil. In: *The Hispanic American Historical Review*, Estados Unidos, v. 86, n. 2, 2006. p. 247-274.
- MANNHEIM, Karl. *Wissenssoziologie – Auswahl aus dem Werk*. Berlin / Neuwied: Luchterhand, 1964.
- MARINGONI, Gilberto. *Ângelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910)*. Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006.

- MATTOS, Hebe. *Das Cores do Silêncio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. O Herói Negro no ensino de História do Brasil: representações e usos das figuras de Zumbi e Henrique Dias nos compêndios didáticos brasileiros. In: ABREU, Martha et. al. (org.). *Cultura Política e Leituras do Passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MELO, José Marques de. *História Social da Imprensa*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.
- MELOT, Michel. *Daumier, l'Art et la République*. Paris: Les Belles Lettres, 2008.
- NERY, Laura. Sentidos do humor: Henrique Fleiüss e as possibilidades de uma sátira bem-comportada. In: KNAUSS, P., VELLOSO, M. P., OLIVEIRA, C., MALTA, M. (Org.). *Revistas Ilustradas. Modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2011. p. 173-187.
- MOREL, Marco. *As Transformações dos Espaços Públicos – imprensa, atores políticos e sociabilidade na cidade imperial (1820-1840)*. São Paulo: Hucitec, 2005.
- NABUCO, Joaquim. "O Mandato da Raça Negra." In: CARNEIRO, Edison (org.). *Antologia do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- PEREIRA, Washington Kuklinski. *O Traço e a Pena – A Campanha Abolicionista de Ângelo Agostini na Revista Ilustrada (1884-1888)*. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2010.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A Comédia Urbana – de Daumier a Porto Alegre*. São Paulo: Fund. Armando Álvares Penteado, 2003.
- SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai – escravidão e cidadania na formação do exército*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- SCHWARCZ, Lilia Moniz. *Retrato em Branco e Negro – Jornais, Escravos e Cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- SILVA, Eduardo. *As Camélias do Leblon*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- SILVEIRA, Mauro César. *A Batalha de Papel – a charge como arma na guerra do Paraguai*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2009.
- SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SMITH, Woodruff D. *The Ideological Origins of Nazi Imperialism*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- TEIXEIRA, Luíz Guilherme Sodré. *O Traço como Texto – A História da Charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, Coleção Papéis Avulsos n. 38, 2001.
- TELLES, Angela Cunha da Motta. *Desenhando a Nação: revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870*. Brasília: Fund. Alexandre de Gusmão, 2010.
- WELLER, W. A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos. In: *Sociologias*. N. 13. Porto Alegre. Jan-Jun. 2005.
- _____. *Minha Voz é tudo que eu tenho*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- WELLER, Wivian; PFAFF, Nicole. *Metodologias da Pesquisa Qualitativa em Educação*. Petrópolis: Vozes, 2010.