

Pablo Bráulio de Souza

Imagens em movimento:  
Moralidade pública, cultura política e caricatura na Imperial Cidade de  
São Paulo

Graduando em História pela  
Universidade Federal de Ouro  
Preto  
pablobsouza@yahoo.com.br

**Resumo**

A proposta deste artigo 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 article'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.

Enviado em 5 de setembro  
e aprovado em 21 de  
outubro de 2008

**Keywords:** public moral, political culture, caricature.

## A dança dos mortos e a moral pública burguesa

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*, publicada no sexto número do semanário.

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 Cemitério da Consolação no dia de finados.

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

O desenhista italiano Ângelo Agostini<sup>1</sup> 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

1. Ângelo Agostini nasceu em Vercelli, cidade da província do Piemonte (norte da Itália), em 1842 ou 1843. Sua trajetória até chegar ao Brasil, em 1854, é obscura, mas alguns autores como Antonio Luiz Cagnin, Gilberto Maringoni e Marcelo Balaban nos oferecem algumas informações importantes. Sua mãe, Raquel Agostini, era cantora lírica de renome internacional, segundo Cagnin. Após a morte do pai, Ângelo foi levado para Paris, onde cresceu aos cuidados

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*)<sup>2</sup> 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*”<sup>3</sup> que estão à testa do *Cabrião* uma argüição 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?” 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, porque o melhor meio de reprovar uma publicação indigna da imprensa civilizada, é não assiná-la, não lê-la” (*Idem*), recomendava o redator.

---

da avó, enquanto a mãe realizava turnês operísticas. Aos 17 anos, trazido padrasto, o português Antonio Pedro Marques de Almeida, veio para o Brasil onde sua mãe havia assinado contrato com a Companhia Lírica Italiana, no Rio de Janeiro. Agostini teria trabalhado na construção da estrada de ferro em São Paulo antes de se tornar retratista. Depois de iniciar-se no jornalismo no *Diabo Coxo*, em 1864, o caricaturista teve toda sua vida dedicada à imprensa, sendo o fundador e editor de uma das revistas de maior popularidade no Império, a *Revista Ilustrada* (Cf. BALABAN, 2007; MARINGONI, 2006).

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

3. 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).

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<sup>4</sup> 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. (*Idem*, 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)

---

4. Américo Brasília de Campos era redator do *Correio Paulistano* e um dos proprietários do *Cabrião*. Nasceu em Bragança Paulista, em 1835, mas transferiu-se para Campinas, na companhia dos pais, quando tinha a idade de dez anos. Em 1856 matriculou-se na Faculdade de Direito, na capital da Província. Os poucos que escreveram sobre sua biografia, como Carlos Penteado Rezende e Martim Francisco III, descrevem-no como um tipo curioso no universo acadêmico. Pouco aplicado aos estudos de Direito, mas de uma cultura vasta, que o teria feito um homem cético e racionalista. Dava aulas de música até a obtenção do título de bacharel, em 1860, quando foi nomeado promotor de Itu. Dali, regressou em 1865 para abrir seu escritório de advocacia na capital. Ingressou na redação do *Correio* em 1866, mesmo ano em que fundou o *Cabrião*. Daí em diante teria sua vida dedicada ao jornalismo, onde defenderia, nas décadas seguintes, as causas abolicionista e republicana. Em 1874, abandona a redação do *Correio* 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. Na última década do século XIX, foi nomeado cônsul em Nápoles (único cargo público que exerceu durante a República), onde faleceu em 1900 (Cf. REZENDE, 1950, e FRANCISCO, 1921).

Explica que aquela caricatura não ofende “nem vivos nem mortos, pela simples razão de comportar uma *coisa impossível*”. Afirmar 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”. 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 bem se vê que o seu fim é justamente defender aquilo que o artiguista 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. 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” (*Idem*). O redator elencava dezessete obras de arte que decoram igrejas, conventos e museus nas nações mais civilizadas da Europa. Procedendo assim, os responsáveis pela caricatura acreditavam ter desfeito o feitiço lançado pelo *Diário*.

Com esse raciocínio 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: – portanto, à vista do exposto e mesmo que dos autos consta, absolvo o réu da acusação *affi. intentada* (*Idem*: 277).

Mencionar o processo do Cabrião, evento curioso e transitório, pode justificar-se para os fins deste artigo 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.

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.

A argumentação de Américo de Campos durante sua defesa 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? Referimo-nos especificamente ao de n.º 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 importância 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.

Veremos adiante 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 moralidades: a burguesa e a religiosa. A opção dos denunciantes pelo discurso da moral burguesa e não pelo da moral religiosa sugere que, naquele momento, a noção de moralidade pública 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 àquelas delimitadas pela religião católica.

A discussão a respeito da *moralidade pública*, associada ao liberalismo e à constituição de uma esfera pública burguesa, conforme a define Jürgen Habermas (a esfera das pessoas privadas reunidas em um público) nos serve de ponto de partida para avançar a nossa análise para além das intrincadas disputas políticas internas na província de São Paulo. Apesar das dificuldades de ampliação da esfera pública, no Brasil oitocentista havia uma noção de *bons costumes* estabelecida por princípios não somente religiosos, mas permeada de valores burgueses.

No século XIX a constituição da esfera pública burguesa no Brasil teve sua expansão limitada, segundo Valdeí 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).

Uma das implicações da permanência desse espaço doméstico/patrimonial era a importância atribuída ao catolicismo na vida pública, especialmente no meio rural. No ambiente urbano, contudo, 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.

### **Cultura política liberal e a esfera pública burguesa**

São Paulo era uma cidade com características rurais significativas na primeira metade do século XIX. Ernani Silva Bruno relata que, naquele tempo, a capital da província era, sobretudo, um “burgo de estudantes”. Era a presença deles, em função da Faculdade de Direito, que arrancava a capital da província de seu sono colonial (BRUNO, 1953: 454). Nessa época, para Sérgio Adorno, a instituição acadêmica pouco contribuía para a formação de juristas. Eram as atividades extra-curriculares desenvolvidas em torno dela (associações acadêmicas e publicação de periódicos literários e políticos) responsáveis pela formação intelectual 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.

Desde a década de 1830 a prática do publicismo político-literário acadêmico difundia uma moral pública que reclamava padrões de sociabilidade e bons costumes que consagassem 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). 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 jornalista acadêmico era convencer o leitor 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, que assegurasse 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 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 (veiculada tanto nos jornais acadêmicos como na imprensa da cidade) 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 moralizatória, que visava a superação da barbárie, foi intensificada a partir da década de 1850, quando o desenvolvimento urbano acentuou-se, estabelecendo relações sociais mais intensas. “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 passaram 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.

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 docerias, alfaiatarias e barbearias, livrarias. É nesse contexto que o teatro, as casas de prazeres e a vida boêmia se tornaram focos imediatos da atenção do 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. Para Adorno, 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. O publicismo acadêmico impôs-se porque se constituiu em instrumento de educação cívico-intelectual e sentimental do bacharel.

Os redatores decidiram inaugurar definitivamente a ‘cruzada civilizatória’ e empreender, como verdadeiros *almotacés* da moralidade pública, o combate aos vícios e males que julgavam promover patologias quase incuráveis na anatomia do Estado brasileiro. Estratégias políticas foram esboçadas no sentido de transformar bacharéis em cidadãos que sobrepujassem 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)

Nessa época os grandes proprietários de terras começavam a transferir suas residências para o meio urbano, impelindo-lhes a separação definitiva entre a esfera particular e a doméstica.

A tradicional família rural era caracterizada pela presença marcante do patriarca (autoridade doméstica, privada e política). O padre (autoridade religiosa) exercia a função de moralizar a sociedade que se construía em torno dessa ordem patriarcal. Padre e patriarca amalgamavam uma autoridade pela relação de obediência a qual estavam submetidos os estratos sociais e a grande família.

A influência do catolicismo, na vida social e política, foi preponderante durante toda a época monárquica. Para Ângela Alonso, um dos pilares da tradição imperial era o *catolicismo hierárquico*. A socióloga afirma que do catolicismo vinha a representação da monarquia como uma comunidade irmanada por um princípio superior comum, supra-humano. “Por esta via, a sociedade imperial encontrava um lugar para os homens livres pobres e os escravos: sua incorporação era simbólica. O catolicismo dava os meios simbólicos da legitimação do trono: a forma litúrgica do regime, a representação hierárquica da sociedade e o combustível de uma sociabilidade tradicional” (ALONSO, 2002: 64).

A Igreja, como religião de Estado, dava auxílio a este no controle social, 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’” (*Idem*: 65).

No ambiente urbano, o intelectual (artista/jornalista) passou a contestar a posição da Igreja na formação do indivíduo, seja no ambiente doméstico ou na vida política. A família

urbana formava a base de uma nova sociabilidade, caracterizada pelas crescentes tensões entre o setor público e o setor privado, mediadas pela esfera pública política – a esfera das pessoas privadas reunidas em um público, segundo Habermas.

A pequena família (assim como o mercado) são as gestoras do espaço público político na cidade. Daí que ela assume um papel importante na formação sentimental do indivíduo para a ação pública.<sup>5</sup> Essa transição no Brasil, contudo, é feita de forma pouco mediada, passando, de forma súbita, da esfera da subjetividade (produção estética-literária) para a pública (ação política). A dificuldade de institucionalização que a esfera pública encontrará no Brasil explica em parte esse processo. A literatura exercia assim uma função pragmática da qual a ação política não prescindia (ARAÚJO, 1999: 173).

Nesse contexto podemos perceber a importância atribuída ao intelectual de forma geral e ao artista de maneira específica, em detrimento da posição do religioso de profissão, ainda preponderante durante o século XIX.

### Imprensa humorística e radicalismo político

As representações do clero trazidas pelo *Cabrião* mostram padres devassos e hipócritas que atuavam na vida pública provincial de forma promíscua. Encarados como continuadores anacrônicos de idéias e práticas despóticas e corruptas numa sociedade que só enxergaria o futuro liberal, os jesuítas são tomados como parceiros ardilosos dos conservadores em sua política estagnada: são os responsáveis por propagar entre os indivíduos uma fé maligna com o objetivo de obscurecer a consciência do povo.

Se durante o Império alguns não compreendiam a sociedade sem moral e a moral sem Igreja (ALONSO, 2002: 64), os responsáveis pelo *Cabrião* entendiam que a moralização da sociedade só poderia ocorrer com a extinção da influência da Igreja sobre o espírito dos indivíduos. Afinal, como dizia o segundo número do jornal humorístico: “O *Cabrião* foi criado para moer a paciência dos jesuítas, para amolar os *vinagres*, para enforcar todos os cascudos existentes e por existir” (*Cabrião*, 7/10/1866. “Mais cavaco”). Prometia fazer de cada domingo um dia de ira!

Essas palavras tornam claro que o *Cabrião*, desde o início, estava disposto a lutar por um espaço que ainda era ocupado pelo clero, cujo profundo envolvimento com os interesses conservadores era destacado como a mais imoral de suas características, como se vê num poema satírico publicado no número 23. O enunciador afirma logo sua predileção pelas instituições monárquicas: “Sou cascudo, tenho dito/ Ninguém me diga que não;/ Adoro o rei, e os frades/ E curvo-me a um barão.” Depois demonstra sua aversão às idéias progressistas: “Tudo que cheira a progresso,/ Quanto é novo e liberal,/ Repulsa-me a consciência/ Aos nervos produz-me mal.” Em seguida, o tom irônico é acentuado para expor a própria condição do enunciador: “Nas hostes conservadoras/ Desde cedo me alistei;/ E de viver na conserva/ Cascão terrível criei.” O poeta denuncia a cumplicidade dos religiosos, que estariam por trás de práticas tão estagnadas: “Neste partido potente,/ Existe a mais pura luz;/ Temos rei, frades, fidalgos,/ E a Companhia Jesus.” E associa o despotismo à sisudez e falta de graça dos seus pares: “Aqui o povo é sisudo,/ Não quer «prévia» não tem voz,/ Aqui só existe um chefe/ Que governa a todos nós.” (*Cabrião*, 10/03/1867).

Se o clero 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. Essa posição privilegiada do artista/jornalista justificava os arroubos estéticos da caricatura, que fugia provisoriamente da realidade para retornar a ela sob a forma da moral.

---

5. As atividades da casa e do mercado passam a se constituir em interesse geral como fontes da esfera pública. Cabia à imprensa moralizá-las com ajuda pedagógica da arte literária.

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

A caricatura representa uma situação impossível, fantástica (mortos que saem de suas sepulturas), sem 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 “impossível” e o “verdadeiro”. O objeto da caricatura é revestido de certa magia: mortos que se levantam de suas sepulturas e vão festejar com os vivos (uma coisa impossível). Porém esse procedimento 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 religiosos praticados ali. É esse o costume que a caricatura quer extirpar.

Embora não reitere sua tese sobre o surgimento da caricatura com a mesma certeza que fez em artigos anteriores, Ernst Gombrich não parece refutá-la em *Arte e ilusão*. Para o historiador, a caricatura nasceu quando a magia desapareceu, o que explica o seu surgimento tardio na arte ocidental. A resposta “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” (NERY, 2007: 15).

Se o autor está se referindo à *caricatura-retrato*, o mesmo serve também para aquilo que se entende por *charge*, imagem satírica que remete a situações, fatos ou idéias da vida comum (como é o caso do episódio do *Cemitério da consolação*), e não propriamente à fisionomia dos indivíduos. As caricaturas adquirem assim um aspecto mítico no sentido elaborado por Ian Watt, uma vez que a imagem organiza a vida social, transformando uma série de fatos estranhos numa compreensão comum, estabelecendo uma unidade de significado. Ao fazer sentido para o público, a caricatura procura motivar nele uma série de ações moralizadoras.

Em “O experimento da caricatura” (1956), publicado como capítulo de *Arte e ilusão*, Gombrich está mais preocupado com o problema da percepção. A invenção da caricatura, por ser um gênero pictórico-literário menor e ligado ao humor, permitiu aos artistas uma liberdade maior para experimentar novas respostas para os problemas de estilo. “Fixando-se na caricatura como uma sofisticada operação perceptual, o historiador desenvolve uma tese singular a respeito do estudo da expressão fisionômica e da arte cômica, enquanto fundamento da experimentação artística que abriria caminho para o que ele compreende como arte moderna” (*Idem*).

Se pensarmos no seu aspecto político, a caricatura naquele momento de lutas partidárias permitiu que os agentes envolvidos na sua produção e circulação experimentassem novas estratégias de intervir no debate público. A condição de marginalização política e estética experimentada pelos próprios agentes e pelo gênero escolhido permitiu que eles executassem performances diferentes dentro dos limites impostos pela função moralizadora da caricatura e pelas linguagens disponíveis. Por ali, começaram a manifestar as primeiras expressões de um radicalismo que se exacerbaria nos anos subseqüentes. A impaciência com a inércia que tomava conta do Império<sup>6</sup> e o golpe de 1868 levariam à criação do Clube Radical e, posteriormente, à criação do Partido Republicano ainda naquela década. Esses movimentos tiveram o envolvimento direto das personalidades intimamente ligadas à publicação dos semanários humorísticos paulistanos, como Américo de Campos e Luiz Gama.<sup>7</sup>

---

6. Na visão do *Cabrião*, esse sentimento de inércia era atribuído aos poucos avanços do gabinete Zacarias e à atuação de Caxias no Paraguai.

7. Na década de 1850, a política de Conciliação favoreceu a estabilidade política após as agitações dos anos anteriores e, conseqüentemente, as reformas e os avanços materiais verificados nas décadas seguintes. A partir daí, até 1878, segundo Ilmar de Mattos, o reinado de Dom Pedro II (1840-1889) foi caracterizado pelo domínio conservador, exceção feita ao

Toda “inovação” é normalmente acompanhada de erros e correções, cujo controle é exercido de maneira nem sempre estável. Ainda que as imagens elaboradas por Agostini estivessem de acordo com os principais discursos impressos na maior parte dos jornais – liberais ou conservadores – que manifestavam insatisfação com a administração imperial, transformar aqueles discursos em imagens provocativas e carregadas de significado tornava-se ameaçador. A permanência do *Cabrião* sofria pressões de vários lados – opositores, religiosos, acadêmicos e a própria polícia, que convocou várias vezes os responsáveis pela publicação para dar esclarecimentos sobre as imagens – consideradas perigosas por incitarem a população a posturas radicalizadas (BALABAN, 2007: 133-134). O jornal não resistiria por muito tempo, encerrando suas atividades no prazo de um ano.

O caricaturista Ângelo Agostini soube, nesta época, dar não somente a ilusão de movimento aos personagens e às situações que seu lápis representou, mas também soube 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. Sua atividade continuaria no Rio de Janeiro, levando-o a mobilizar, na *Revista Ilustrada*, suas caricaturas contra a escravidão e contra a monarquia. Não cessaria após a derrubada dessas duas instituições e, no *Dom Quixote*, se engajaria na crítica ao modelo republicano implantado no Brasil.

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. Na caricatura, mais do que simples



Grande baile dado aos mortos pelo *Cabrião* em applauso da feliz terminação do seu processo.  
O *Cabrião* é um inimigo leal; perdoa as amolações porque também amula. Só não perdoa aos delatores.

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

período em que a Liga Progressista (aliança política entre liberais moderados e conservadores dissidentes, que daria origem ao partido Progressista) assumiu o Conselho de Ministros (1862-1866), incorporando parte das demandas liberais. (MATTOS, 1987: 155-159; CARVALHO, 2006: 201-226; ALONSO, 2002: 66-67). A década de 1860 foi conturbada e marcada pelo rearranjo dos grupos políticos, pela pressão tanto dos liberais quanto dos conservadores e pelo surgimento de posturas mais radicais em relação à administração do Império. A década encerraria com a criação do Partido Liberal-Radical (1869) e do Partido Republicano (1870). (BRASILIENSE, 1878).

comemoração, celebrava-se o triunfo do artista e da posição crítica que este assumia na sociedade burguesa.

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. 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. 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, 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 assiste a todos os movimentos que se articulam naquela complexa existência.

### Fontes:

*Cabrião*. Semanário humorístico editado por Ângelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manuel dos Reis (1866-1867). Introdução de Délio Freire dos Santos. Edição fac-similar. 2ª Ed. São Paulo: Editora da UNESP / Imprensa Oficial do Estado, 2000.

*Correio Paulistano*. 1866-1867. Arquivo do Estado de São Paulo. Microfilme.

*Diário de S. Paulo*. 1866-1867. Arquivo do Estado de São Paulo. Microfilme.

### Bibliografia:

ADORNO, Sérgio. *Os aprendizes do poder*. O bacharelismo liberal na política brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ALONSO, Ângela. *Idéias em movimento*. A geração 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz & Terra, 2002.

AMARAL, Antônio Barreto do. “Curioso crime de imprensa em 1866. Um processo contra Américo de Campos”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. LXII, 1966, São Paulo, p. 261-280.

ARAÚJO, Valdeci Lopes. Teófilo Benedito Ottoni: visibilidade e esfera pública no Brasil oitocentista”. In: PRADO, Maria Emília (org). *O Estado como vocação: idéias e práticas políticas no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Access, 1999.

BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: a trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888*. Tese (Doutorado em História). Campinas: IFHC/ UNICAMP, 2005.

- BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. *Dicionário de política*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- BRASILIENSE, Américo. *Os programas dos partidos e o 2º. Império*. São Paulo: Tipografia de Jorge Seckler, 1878.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- CORDEIRO, Carlos Antonio (org). *Código Criminal do Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia de Quirino e Irmão, 1861.
- FRANCISCO, Martim. *Américo de Campos. Epicedio Maçônico: Loja América, 20 de fevereiro de 1900*. São Paulo: Tipografia Ideal, 1921b.
- FREHSE, Fraya. *O tempo das ruas na São Paulo de fins do império*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- HABERMAS, Jurgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Trad.: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1987.
- MORSE, Richard. *De comunidade a metrópole*. Biografia de São Paulo. Tradução Maria Aparecida Madeira Kerbeg. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.
- NERY, Laura Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História, 2006.
- OLIVEIRA, Gilberio Maringoni.. *Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910)*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2006.
- REZENDE, Carlos Penteado. "O musicista Américo de Campos". *Separata da Revista Investigações*. São Paulo: Tipografia do Departamento de Investigações, 1950.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.