

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

RÔMULO DE JESUS FARIAS BRITO

**UM TRAÇO SOBRE O ATLÂNTICO: O BRASIL NA OBRA CARICATURAL DE RAFAEL
BORDALO PINHEIRO (1870-1905)**

Porto Alegre

2017

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

RÔMULO DE JESUS FARIAS BRITO

**UM TRAÇO SOBRE O ATLÂNTICO: O BRASIL NA OBRA CARICATURAL DE
RAFAEL BORDALO PINHEIRO**

(1870-1905)

Tese apresentada como requisito final para a
obtenção do título de Doutor no Programa de Pós-
Graduação em História da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul

ORIENTADOR: DR. MARÇAL DE MENEZES PAREDES

Porto Alegre
2017

Ficha Catalográfica

B862 Brito, Rômulo de Jesus Farias

Um traço sobre o Atlântico : o Brasil na obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro (1870-1905) / Rômulo de Jesus Farias Brito . – 2017.

424 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes.

1. História da Caricatura. 2. Relações culturais luso-brasileiras. 3. Imprensa satírica. 4. Intelectualidade portuguesa. 5. Século XIX. I. Paredes, Marçal de Menezes. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RÔMULO DE JESUS FARIAS BRITO

**UM TRAÇO SOBRE O ATLÂNTICO: O BRASIL NA OBRA CARICATURAL DE
RAFAEL BORDALO PINHEIRO**

(1870-1905)

Tese apresentada como requisito final para a
obtenção do título de Doutor no Programa de Pós-
Graduação em História da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul

Aprovada em: _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marçal de Menezes Paredes (Orientador) – PUC-RS

Prof^a. Dr^a. Laura Moutinho Nery – UERJ

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes – UFPEL

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUC-RS

Prof. Dr. Luíz Antônio de Assis Brasil e Silva – PUC-RS

Aos meus pais, Brito e Helena, pelo
homem e profissional que sou hoje.

A minha filha Alice, razão de minha
felicidade.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Marçal de Menezes Paredes, pela fundamental orientação nesta pesquisa. As reuniões, atentas leituras, sugestões e a autonomia concedida no decorrer deste doutorado foram essenciais para a construção desta tese e minha constituição enquanto historiador.

À Professora Giselle Martins Venâncio, por ter me apresentado ao intelectual que originou este trabalho ainda em 2008, pondo as relações entre Portugal e Brasil no centro de minhas preocupações acadêmicas.

À Professora Ruth Maria Chittó Gauer, pelo acolhimento neste Programa de Pós-Graduação em 2011, pelas orientações iniciais e pelas reflexões que ajudaram a fomentar as problemáticas deste trabalho.

Ao Professor Rui Cunha Martins, por acolher minha proposta de estágio doutoral pela Universidade de Coimbra e supervisionar minha pesquisa em Lisboa.

A todos os profissionais do Museu Bordalo Pinheiro, onde tive o prazer de realizar a pesquisa do estágio doutoral que contribuiu decisivamente nesta tese. Um agradecimento especial a Pedro Bebiano Braga, Mariana Caldas de Almeida, Cláudia Freire e João Alpuim Botelho, pelo auxílio direto aos meus estudos e proveitosas conversas que foram fundamentais na ampliação dos conhecimentos sobre a vida e obra de Bordalo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa ao longo de quatro anos.

À Fundação Calouste Gulbenkian, pelo custeio do estágio doutoral realizado em Portugal através da Bolsa de Investigação para Estudantes Estrangeiros, sem a qual a finalização desta pesquisa não seria possível. Aqui, estendo meu agradecimento à Diretora Margarida Abecasis e ao Senhor Carlos Luís, que me receberam no início de minha estadia e auxiliaram em várias etapas até o fim de meus estudos no país.

À Carla Carvalho e Henriët Shinohara, da secretaria do PPGH, e ao Luís, outrora do LAPHIS, pela simpatia, prestatividade e eficiência com que me atenderam em várias questões ao longo dos últimos seis anos de Mestrado e Doutorado.

A todos os professores do Programa de Pós Graduação em História da PUC-RS, em especial a Charles Monteiro, Maria Lúcia Bastos Kern, Leandro Pereira Gonçalves e Jurandir Malerba (atualmente na UFRGS), pelos ensinamentos ao longo de minha estadia nesta instituição.

A todos os colegas de Doutorado e Mestrado com quem pude compartilhar experiências ao longo destes seis anos. Os nomes e momentos que vêm à memória são inúmeros, mas destaco aqui Priscila Weber, Mateus Skoulade, José Augusto Miranda, Camila Eberhardt, Vanessi Reis, Laura Ferrazza, Geandra Munareto, Lucas Gasparotto, Luciana de Oliveira, Alex Menez, Diego Dal Bosco Almeida, Fernanda Nascimento, Thiago Moraes, Eduardo Knack,

Marcelo Vianna, Luisa Brasil, Danielle Viegas e Teane Mundstock Jahnke. Agradeço pela companhia nesta árdua maratona que é a vida acadêmica.

À querida Ialê Menezes Leite Costa, que tão cedo nos deixou, mas não sem antes marcar profundamente a vida de cada um com quem conviveu, incluindo a minha, com seu sorriso e energia marcante. Tua alegria continua presente em nossas memórias e corações.

Aos professores do Curso de História da Universidade Federal do Maranhão, com uma gratidão especial a Regina Faria, Marize Campos, João Batista Bittencourt, Dorval do Nascimento, Wagner Cabral, Antônia Mota, Flávio Soares e Washington Tourinho, pelos ensinamentos que forneceram a base de minha formação como historiador e pelo incentivo no seguimento de minha carreira acadêmica.

A todos os companheiros da graduação, especialmente a Ellen, Leina, João Pedro, Vítor e Raphysa, pela amizade construída nos anos iniciais de universidade.

À família, que é base de tudo.

Aos avós Juary, Rita (maternos), Edmar e Dedé (paternos), que já se foram, mas deixaram ensinamentos que serão levados por toda a vida.

Aos tios José Brito (que me ensinou o que era uma narrativa picaresca), Herminho, Maria e ao primo Ramon Farias, que deixaram nossa companhia nos últimos seis anos e agora vivem em nossas memórias e corações.

Ao meu irmão e compadre Edmar, pelos laços que vão além da relação sanguínea e que lares e fases distintas da vida não separam, além de ter trazido ao mundo meus sobrinhos Arthur Kalil e Thiago.

Aos meus tios maternos, Nilton, Elenise, Wilson, Elenilde, Kiki, Luís, e paternos, Arlete, Henriqueta, Sérgio (in memorian) e Edmar (in memorian), por terem possibilitado a mim um harmonioso ambiente familiar para meu desenvolvimento, com cuidados, conselhos e puxões-de-orelha quando necessário.

Aos meus primos, Juliana, Gabriel, Cláudia, Carla, Neto, Wellington, Bete, Cleidiara, Talita, Sérgio, Mateus, Isadora, Davi, Lucas, Raquel, Arthur e Mateus, que convergem as diferentes temporalidades de suas vidas em meus melhores momentos na infância, adolescência e fase adulta.

Ao meu “primão” Mayrhon, pelo companheirismo que vai desde os primeiros dias de nascimento até as discussões acadêmicas e profissionais no presente.

À Ana Paula. Você é responsável por ter me dado a joia mais preciosa de minha vida, nossa filha Alice. Por ter gerado e cuidado da pequena razão do meu viver, por colocar a PUC-RS em minha trajetória acadêmica e ajudar a tornar o RS em meu lar, por toda a amizade e cuidado que ainda tem comigo. Independentemente dos caminhos trilhados, sempre terá meu carinho e minha gratidão.

Aos meus pais, Brito e Helena, por tantas coisas que nem uma coletânea de livros poderiam abarcar. Vocês me trouxeram à vida, me deram educação, forneceram todas as condições afetivas e materiais para meu desenvolvimento e suportaram a distância nos últimos anos. Em vários momentos choraram e sorriram comigo. Sacrificaram-se diariamente na árdua, mas gratificante tarefa de criar um filho neste mundo, sem nunca demonstrar qualquer hesitação ou arrependimento. Vocês me ensinaram a ser um homem e um pai. Como se tudo isso não fosse o bastante, vocês cuidam de minha filha com o mesmo amor e carinho que cuidaram de mim. Vocês são e sempre serão fundamentais em minha vida. Amo-os acima de tudo.

À minha filha Alice, por conceder o máximo sentido à minha existência. Sua vinda a este mundo mudou tudo em minha vida. Te ver crescer e aprender algo novo ou te abraçar e ouvir dizer “Te amo pai” são alegrias que jamais imaginei existir. Por você e para você é cada ação minha.

Aos que, por alguma armadilha da memória, não figuraram nas linhas anteriores, peço desculpas e espero ter a oportunidade de citar seus nomes em trabalhos posteriores.

A todos aqueles que contribuíram de alguma forma para esta tese e fazem parte da minha vida, muito obrigado por tudo!

RESUMO

Nesta tese, realiza-se uma análise sobre a obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), a fim de compreender como este intelectual português mostrou vários aspectos relativos á sociedade brasileira em suas publicações satíricas. Conhecido como o maior caricaturista português do século XIX, Bordalo também atuou profissionalmente no Brasil entre 1875 e 1879, mas suas composições sobre o país precedem esta estadia e se estendem para vários anos após seu retorno a Portugal. Compreender a maneira como o Brasil fora apresentado ao longo de todos estes anos, os elementos que influenciavam a visão do autor sobre o país e as possíveis funções que tais composições possuem em sua obra é o principal objetivo deste trabalho. O estudo parte da hipótese de que o Brasil se constitui enquanto um eixo transnacional de reflexão na obra do autor, sendo utilizado como instrumento para pensar a sociedade portuguesa e, por outro lado, tendo sua interpretação influenciada pelas concepções do caricaturista sobre Portugal, em um constante processo de interlocução entre as duas margens do Atlântico. A fim de realizar tal investigação, serão analisadas composições produzidas antes, durante e após a estadia, presentes nos periódicos e álbuns de caricaturas produzidos por Bordalo tanto em Portugal quanto no Brasil.

Palavras-chave: História da caricatura, Relações culturais luso-brasileiras, Imprensa satírica, Intelectualidade portuguesa, História luso-brasileira.

ABSTRACT

In this thesis, an analysis of the caricature work of Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) is made, in order to understand how this Portuguese intellectual showed several aspects related to Brazilian society in his satirical publications. Known as the greatest Portuguese caricaturist of the nineteenth century, Bordalo also worked professionally in Brazil between 1875 and 1879, but his compositions about the country precede this stay and extend for several years after his return to Portugal. Understanding how Brazil was presented throughout all these years, the elements that influenced the author's view of the country and the possible functions that such compositions have in their work are the main objectives of this work. The study is based on the hypothesis that Brazil constitutes a transnational axis of reflection in the work of the author, being used as an instrument to think the Portuguese society and, on the other hand, having its interpretation influenced by the conceptions of the caricaturist about Portugal, in a constant process of interlocution between the two shores of the Atlantic. In order to carry out such research, we will analyze compositions produced before, during and after the stay, present in the periodicals and albums of caricatures produced by Bordalo in both Portugal and Brazil.

Keywords: History of caricature, Portuguese-Brazilian cultural relations, Satirical Press, Portuguese intellectuality, Luso-brazilian history.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A introdução de uma picaresca viagem	45
Figura 2 – Arrumando as malas imperiais.....	50
Figura 3 – Uma prudente lei.....	53
Figura 4 – A indumentária do “monarca-cidadão”	55
Figura 5 – Entre a Alemanha e a França	60
Figura 6 – Contradições na Inglaterra	62
Figura 7 – Os dois Imperadores	63
Figura 8 – Leituras preparatórias.....	69
Figura 9 – O sábio e o papagaio	70
Figura 10 – O monarca e a “questão religiosa”	72
Figura 11 – O “diário” do Imperador	74
Figura 12 – Em “Vale de Andorra Junior”	80
Figura 13 – Mudanças para a recepção	83
Figura 14 – Estátuas portuguesas, símbolos brasileiros	84
Figura 15 – A arte portuguesa deixa seu túmulo.....	86
Figura 16 – Sessões em “instituições científicas” de Portugal.....	87
Figura 17 – Encontros com Antônio Feliciano de Castilho	90
Figura 18 – Impressões de chegada.....	103
Figura 19 – Alencar x Nabuco	109
Figura 20 – Um casamento literário	112

Figura 21 – Uma provocação inicial	116
Figura 22 – Contra o “diabo”	118
Figura 23 – Amolar o “diabo”?	119
Figura 24 – Sérias acusações.....	122
Figura 25 – A dura resposta de Bordalo.....	124
Figura 26 – Última troca de farpas.....	125
Figura 27 – Fotos sobre a seca	128
Figura 28 – O Manoel Trinta Botões	137
Figura 29 – Recomendações sobre a febre amarela	140
Figura 30 – Entre os dois lados do Atlântico	143
Figura 31 – Psit e Arola.....	147
Figura 32 – A dupla em ação.....	149
Figura 33 – Relatos de um festejo	151
Figura 34 – Fagundes e a abertura das Câmaras	153
Figura 35 – Fagundices na fotografia.....	155
Figura 36 – Fagundadas políticas.....	157
Figura 37 – O Zé-Povinho nas duas margens.....	161
Figura 38 – Zé-Povinho e os meirinhos políticos	163
Figura 39 – Espectador de uma “luta” partidária	164
Figura 40 – Zé Povinho, sempre o mesmo.....	165
Figura 41 – A força do Zé-Povo.....	166

Figura 42 – Dando a mão à palmatória	180
Figura 43 – A hidra da reação e os bispos libertos.....	184
Figura 44 – A medalha “comemorativa” da anistia	188
Figura 45 – Expondo a figura da Igreja.....	195
Figura 46 – Ultramontanos e a instrução pública.....	198
Figura 47 – A pedra abaixo da reação	200
Figura 48 – Um laço mais resistente que o aço	202
Figura 49 – A grande orquestra imperial	211
Figura 50 – Um imperador na América	214
Figura 51 – Arruinando o defensor perpétuo	219
Figura 52 – O juramento dos príncipes	224
Figura 53 – A tentação democrática.....	227
Figura 54 – Liberdade de Imprensa?	231
Figura 55 – O grande caricaturista	235
Figura 56 – O principal caricaturista português	238
Figura 57 – Fausto, em versão imperial	245
Figura 58 – A preparação do espetáculo monárquico	248
Figura 59 – A tão “bela” eleição indireta	252
Figura 60 – Os gladiadores no círculo eleitoral	255
Figura 61 – Uma contenda sem luta.....	259

Figura 62 – Bichologia política	262
Figura 63 – O trem do governo rumo ao precipício	265
Figura 64 – O trem e o penedo	266
Figura 65 – Memórias da Rua do Ouvidor.....	280
Figura 66 – O tesouro e o sabiá que gorjeia	281
Figura 67 – Uma questão de chapéus.....	283
Figura 68 – Atentados contra Bordalo	285
Figura 69 – O Imperador brasileiro.....	290
Figura 70 – Saldanha Marinho	297
Figura 71 – Lopes Trovão	302
Figura 72 – O fim da escravidão no Brasil.....	308
Figura 73 – Uma extração dentária republicana.....	314
Figura 74 – A travessia atlântica de duas gerações	317
Figura 75 – Nomes da instauração republicana.....	319
Figura 76 – Os portugueses saúdam a república no Brasil	323
Figura 77 – O ultimato britânico	327
Figura 78 – A roda da fortuna republicana	331
Figura 79 – A reaproximação de dois povos irmãos	335
Figura 80 – A chegada de Assis Brasil, novo representante brasileiro	338

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 A PICARESCA VIAGEM DE D. PEDRO II	38
1.1 AS IMAGENS DE UM MONARCA VIAJANTE	43
1.1.1 “Monarca-cidadão”: um imperial oxímoro	47
1.1.2 Um “sábio” monarca?.....	66
1.2 EM PORTUGAL, ENTRE PORTUGUESES.....	79
2 DIALOGIAS SOBRE A SOCIEDADE BRASILEIRA.....	95
2.1 BORDALO E A IMPRENSA: IMPRESSÕES, POLÊMICAS E CONTRIBUIÇÕES	99
2.1.1 Breves impressões de chegada	102
2.1.2 Polêmicas no traço caricatural de Bordalo	107
2.1.2.1 Bordalo x Agostini: intrigas no bairro da caricatura	114
2.1.3 Um retrato sobre a seca no Ceará	127
2.2 OS PERSONAGENS-TIPO	132
2.2.1 O Manuel Trinta-Botões e a imigração portuguesa no Brasil	135
2.2.2 Psit e Arola: dois lados de um mesmo povo	146
2.2.3 Fagundes, o político	152
2.2.4 O Zé-Povinho “à brasileira”	158
3 O ESTADO IMPERIAL NO TRAÇO DE BORDALO.....	170
3.1 A QUESTÃO RELIGIOSA: ESTADO x IGREJA	175
3.2 O IMPERADOR NO BRASIL.....	205

3.2.1 Ainda um viajante	209
3.2.2 Questionamentos sobre a imagem imperial.....	222
3.3 O GRANDE QUADRO DA POLÍTICA IMPERIAL	241
3.3.1 Teatrologias e paródias políticas	242
3.3.2 Bichologias, ferrovias e outras alegorias.....	257
4 O BRASIL NÃO ESQUECIDO	272
4.1 MEMÓRIAS E GLÓRIAS DO PAÍS DEIXADO	276
4.1.1 No Lazareto de Lisboa.....	277
4.1.2 O Álbum de Glórias	286
4.1.3 Um silêncio brevemente quebrado: a questão da escravidão	306
4.2 A INSTAURAÇÃO DA REPÚBLICA BRASILEIRA.....	310
4.2.1 Composições sobre a instauração de 1889	313
4.2.2 O primeiro aniversário da república brasileira	318
4.2 AS ÚLTIMAS COMPOSIÇÕES SOBRE O BRASIL	329
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	342
FONTES CONSULTADAS	351
BIBLIOGRAFIA	355
APÊNDICE I.....	360
APÊNDICE II	365
APÊNDICE III	367
ANEXO I – Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador de Rasilb pela Europa	368
ANEXO II – No Lazareto de Lisboa.....	383

ANEXO III – Exemplos do Álbum das Glórias: Fontes Pereira de Melo, Eça de Queirós, D. Luís I, Zé Povinho e Universidade de Coimbra	407
ANEXO IV – Caricatura de Manuel Gustavo Pinheiro sobre a proclamação da república no Brasil	417
ANEXO V – Segunda Caricatura de Manuel Gustavo Pinheiro sobre a proclamação da república no Brasil	418
ANEXO VI – Capa de menu para banquete comemorativo sobre a república brasileira.....	419
ANEXO VII – Fotografia de Bordalo no Brasil	420
ANEXO VIII – República das Laranjeiras.....	421
ANEXO IX – Última fotografia de Bordalo Pinheiro	422
ANEXO X – Auto caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro	423

INTRODUÇÃO

Rafael Augusto Protes Bordalo Pinheiro (1846-1905) é considerado como o maior caricaturista português do século XIX, tendo seu nome associado ao desenvolvimento desta forma de expressão crítica e artística em Portugal. Durante seus trinta e cinco anos de atuação profissional, o intelectual¹ produziu algumas das mais expressivas e conhecidas imagens da sociedade portuguesa oitocentista. Dentre este quadro, encontra-se o personagem-tipo Zé Povinho, reconhecido até hoje pelos portugueses como um símbolo nacional, que sintetizaria o próprio “ser português”.

Apesar de toda sua notoriedade, um ponto da obra do caricaturista costuma ganhar pouca atenção frente à extensão de sua atuação em Portugal. Fala-se aqui da relação do intelectual com o Brasil. Rafael Bordalo Pinheiro atuou profissionalmente enquanto caricaturista em território brasileiro. Entre 1875 e 1879, viveu na cidade do Rio de Janeiro, onde trabalhou na publicação *O Mosquito* e criou os periódicos *Psit!!* e *O Besouro*. Deste período, resultaram mais de uma centena de composições caricaturais sobre o país, nas quais foram abordados temas que iam de tipos populares das ruas cariocas às estruturas políticas do Estado Imperial. Dos mais conhecidos intelectuais portugueses da mesma “geração” do autor², Bordalo foi o que por mais tempo permaneceu e trabalhou em solo brasileiro.

O Brasil permaneceu no escopo de Bordalo Pinheiro após o seu retorno para Portugal. São encontradas referências ao lado brasileiro do Atlântico em distintos pontos de suas produções portuguesas. Em algumas obras, apareceram relatos sobre sua estadia no país, ilustrações acerca de personalidades políticas brasileiras e mesmo relevantes construções caricaturais sobre a proclamação da república no país. Mais curioso ainda é o fato de que

¹ A expressão “intelectual”, utilizada em vários segmentos deste trabalho, precisa ser aqui definida devido aos distintos significados que podem ser evocados com seu uso. O seu emprego nesta análise aproxima-se à definição dada por Franklin Baumer, para quem o intelectual é o indivíduo que consegue sistematizar uma determinada experiência de pessoas em um determinado espaço e tempo, que apesar de a sentirem, não conseguem defini-la. O intelectual, através de ensaios, discursos ou manifestações artísticas, consegue tornar tal experiência inteligível, modificando a forma como os homens se relacionam com esta dada realidade. Tal definição não é determinada pelo engajamento político, apesar de muitos dos homens para os quais este termo é atribuído durante o texto terem desempenhado forte atuação pública em defesa de suas opiniões e perceberem a sua posição como “homem de letras” vinculada a um empenho pela transformação social. BAUMER, Franklin. **O pensamento europeu moderno**. Vol.1. Lisboa: Edições 70, 1990. p.23.

² Dentre os nomes considerados aqui, encontram-se os de Antero de Quental, Teófilo Braga, Oliveira Martins, Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro, dentre outros.

aspectos relativos ao Brasil se fizeram presentes em suas composições mesmo antes de sua vinda ao país, em um álbum de caricaturas no qual o personagem principal era ninguém menos do que o Imperador D. Pedro II, em sua primeira viagem ao continente europeu.

Tais composições caricaturais do intelectual português se constituem como o objeto de análise da presente tese. Este estudo se debruçará sobre a presença do Brasil na produção caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro ao longo de sua atuação profissional. A partir das suas construções sobre a sociedade brasileira, elaboradas nos periódicos e álbuns de caricatura que ilustrou nas duas margens do Atlântico, será realizada aqui uma reflexão sobre um possível escopo relacional entre Brasil e Portugal como chave interpretativa usada pelo caricaturista na construção de suas análises.

As motivações e inquietações que conduziram à elaboração desta tese se iniciaram com a observação da extensa atuação de Rafael Bordalo Pinheiro como caricaturista na imprensa³. O intelectual começou a exercer profissionalmente esta atividade em 1870, com a publicação de *O Calcanhar de Aquiles* e sua primeira empreitada na imprensa periódica com a criação de *O Binóculo*, que contou com apenas quatro edições. Neste mesmo ano, publicou a primeira série de *A Berlinda*, com quatro números, que foi continuada em 1871 com mais três edições. A primeira obra de Rafael Bordalo Pinheiro na qual apareceu alguma referência ao Brasil foi, no entanto, publicada em 1872. Trata-se de um álbum de caricaturas de 14 páginas e dezenas de pequenas composições em sequência narrativa, intitulado *Apontamentos de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador de Rasilb à Europa*. Como o título indica, a produção foi dedicada inteiramente a abordar a primeira viagem do monarca brasileiro, D. Pedro II, à Europa entre 1871 e 1872. A primeira personalidade brasileira ilustrada pelo caricaturista fora ninguém menos que o governante brasileiro, figura máxima da vida pública e representação política do país naquele período.

De grande importância, esta foi a única menção a algum aspecto relativo ao Brasil antes de sua vinda para o país. Seus trabalhos seguintes, dentre os quais se destacam as contribuições para jornais estrangeiros, como o *Illustrated London News*, *Ilustración Española y Americana* e *L'Univers Illustré*, e as 33 edições de sua publicação periódica *A Lanterna Mágica* (1875), onde apresentou pela primeira vez o Zé Povinho, não trouxeram nenhuma menção a qualquer elemento relativo ao Brasil.

³ A obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro encontra-se integralmente disponibilizada digitalmente nos portais eletrônicos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional de Portugal e da Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Vindo para o território brasileiro através de um convite para ser o ilustrador da publicação *O Mosquito*, Bordalo Pinheiro inseriu de vez o cotidiano do país como temática de sua obra. Nas páginas deste periódico, abordou temas correntes, que iam da política e produção artística aos eventos peculiares das ruas do Rio de Janeiro, mostrando o país a partir de seu olhar para os próprios brasileiros.

Após o fim de *O Mosquito* em 1877, Bordalo realizou duas empreitadas editoriais. A primeira delas foi a criação ainda neste ano de *Psit!!*, publicação de vida curta que durou apenas nove edições. Posteriormente, lançou em 1878 *O Besouro*, projeto que, segundo o próprio autor, representava uma maturidade em sua análise sócio-política. Este contou com quarenta e nove edições, sendo seu último número publicado em março de 1879. Logo em seguida, o caricaturista deixou o Brasil, voltando para sua terra natal.

Retornando a Portugal, Rafael Bordalo Pinheiro fixou-se e lá desenvolveu sua atuação profissional até o fim de sua vida. Nos 25 anos compreendidos entre sua volta e seu falecimento, foram diversos os álbuns de caricatura e publicações periódicas. Como representantes do primeiro segmento, encontramos *No Lazareto de Lisboa* (1881) e a série *Álbum das Glórias*, este último com textos de Guilherme de Azevedo e Ramalho Ortigão. No segundo segmento estão as duas séries de *O Antônio Maria* (1879-1885 e 1891-1898), *Pontos nos ii* (1885-1891) e *A Paródia* (1900-1907). Em todos eles, a sociedade portuguesa fora mostrada em suas várias nuances nas composições caricaturais. Para além disso, e mesmo que de forma diluída e esporádica, muitas destas publicações trouxeram em algum momento uma construção caricatural sobre o Brasil. Seja ao ilustrar alguma personalidade política, como o próprio Imperador D. Pedro II, ou algum evento relevante na sociedade brasileira, como a proclamação da república em 1889, o país não fora esquecido nos anos que se seguiram ao seu retorno, sendo apresentado aos portugueses pelo traço de Bordalo.

Uma das questões centrais ao se pensar a produção caricatural do autor é o processo de questionamento que se dava em Portugal no período da atuação profissional de Bordalo. O início de sua carreira se deu no mesmo período em que outros intelectuais portugueses começavam sua trajetória enquanto escritores. Foi exatamente na transição das décadas de 1860 e 1870 que nomes como os de Antero de Quental, Eça de Queiroz, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, dentre outros, começaram a publicar suas produções e aparecer na cena pública portuguesa. Na obra destes intelectuais, aparecia um recorrente diagnóstico de que o

país passava por um profundo estado de decadência que já se arrastava por séculos⁴, e que Portugal necessitava urgentemente de uma transformação em todas as esferas da sociedade, indo de sua organização política ao próprio comportamento do povo português. Tais apontamentos já se davam há décadas na obra de outros autores, mas ocorriam dessa vez à luz de distintas intenções políticas e das várias teorias de interpretação social e estética que ascenderam na segunda metade do século XIX⁵. As sátiras de Bordalo sobre a vida pública portuguesa se inseriam exatamente neste contexto de questionamento das estruturas político-culturais do país, tentando, através da crítica caricatural, alertar para os problemas existentes na sociedade portuguesa e tentar mobilizar uma possível transformação.

Inserido nesse processo de questionamento sobre Portugal, está a reflexão das relações culturais entre o país e sua outrora maior colônia, o Brasil. A emancipação política ocorrida em 1822 levou a um grande questionamento de ambos os lados do Atlântico. Se na margem brasileira tratava-se de pensar a nova situação enquanto nação independente, do lado português abordava-se a situação da qual a perda de sua colônia americana representava um sintoma e expoente de uma “decadência”⁶. Para a intelectualidade de ambos os países, pensar o quadro que se apresentava em suas nações passava necessariamente pela inserção da outra margem nas suas reflexões⁷.

Desta forma, o papel do Brasil na obra do caricaturista português poderia envolver questões mais complexas, que perpassariam tanto a reflexão sobre a sociedade portuguesa ao final do século XIX quanto o processo de (re)demarcação das fronteiras culturais e identitárias

⁴ Sobre a maneira como a noção de decadência se perpetua na obra de alguns autores da “geração de 70” portuguesa, uma das principais referências é a obra de Antônio Machado Pires. PIRES, Antônio Machado. **A ideia de decadência na Geração de 70**. 2ª Ed. Lisboa: Vega, 1992.

⁵ CATROGA, Fernando. MENDES, José Amado & TORRAL, Luís Reis. **História da história em Portugal. Sécs. XIX-XX**. Vol1 – A história através da história. Lisboa: Ed. Temas e Debates, 1998. p.103

⁶ Segundo Marçal Paredes, “por um lado, a fratura do Império Português repercutiu uma nova compreensão acerca da cultura portuguesa, que perdia grande parte de sua extensão, simbologia e importância. Daí a importância de se reinventar, de estabelecer sua identidade cultural. Por outro lado, a Independência do Brasil demanda, por sua vez, um processo de construção da cultura nacional que é consequência da cultura nacional que é consequência da fundação de um novo Estado. Daí a importância de legitimá-lo, instituindo as imagens da nova nação, da nova cultura.” PAREDES, Marçal de Menezes. A assunção escalar da nação: historicidade e fronteiras culturais no percurso luso-brasileiro. In: PAREDES, Marçal de Menezes. **Portugal, Brasil, África: história, identidades e fronteiras**. São Leopoldo: Ed. Oikos, 2012.

⁷ “De qualquer modo, tratava-se de um momento em que a fundação de uma nova nacionalidade era o veículo de redefinições das culturas em si e da distância e da relação existente entre Portugal e Brasil. Além de estabelecer novas ‘essências’ culturais, bem como seus contornos, havia que restabelecer novos padrões de relacionamento”. **Idem, Ibidem**. Uma análise sobre as nuances desse processo na obra de alguns escritores portugueses e brasileiros durante parte do período de atuação de Rafael Bordalo Pinheiro pode ser vista em PAREDES, Marçal de Menezes. **Configurações luso-brasileiras. Fronteiras culturais, demarcações da história e escalas identitárias (1870-1910)**. [Saarbrücken]: Novas Edições Acadêmicas, 2013.

entre Brasil e Portugal após a emancipação política. Estaria a obra de Rafael Bordalo Pinheiro no centro de uma reflexão sobre as relações culturais entre os dois países?

O passo inicial desta pesquisa foi a procura de bibliografia que abordasse a vida e obra de Bordalo Pinheiro, com ênfase na busca sobre aquelas que tratassem de alguma forma a passagem do autor pelo Brasil ou suas construções acerca de algum aspecto do país. A primeira constatação durante a busca por referências foi a do reduzido número de livros e artigos dedicados a Bordalo e sua obra. Apesar de ser o mais conhecido caricaturista português do século XIX e da menção ao intelectual em vários trabalhos sobre a caricatura no Brasil e Portugal, bem como acerca da arte portuguesa e da imprensa ilustrada, ainda são poucos, em termos quantitativos, os trabalhos que se debruçam inteiramente sobre o intelectual e sua produção.

Dentre os principais trabalhos que analisam a obra do caricaturista sob uma perspectiva historiográfica, estão os produzidos por José Augusto França. O historiador foi o estudioso que mais obras dedicou a algum aspecto do trabalho de Bordalo Pinheiro, tendo produzido três livros e várias outras colaborações sobre o autor. Em 1975, publicou um livro dedicado à breve análise do personagem-tipo Zé Povinho em comemoração ao seu centenário⁸. Criado por Bordalo em 1875, tal figura era a síntese da concepção do caricaturista sobre o povo português de então. Em 1976, o autor dedicou um pequeno livro às caricaturas políticas de Bordalo Pinheiro. Com o título *Rafael Bordallo Pinheiro: caricaturista político*⁹, a obra trazia uma breve análise com considerações sobre as composições do autor, seguida de uma compilação das caricaturas com temática política publicadas por Bordalo em Portugal. Nenhuma destas obras, no entanto, trazia algum trecho dedicado à relação do Brasil na obra de Bordalo ou, mais extensamente, à sua passagem no país.

A mais abrangente análise de José Augusto França, no entanto, está presente em *Rafael Bordalo Pinheiro: o Português tal e qual*. Neste trabalho, que se tornou uma referência sobre a temática, o autor examina caricaturas presentes em toda a produção de Bordalo, em um recorte cronológico que vai de sua iniciação na caricatura a sua morte em 1905, passando também por sua atuação enquanto ceramista. Situando a obra do intelectual no quadro de narrativas portuguesas das últimas décadas do século XIX e destacando-o em meio às outras manifestações artísticas da época, o autor apontou que:

⁸ FRANÇA, José Augusto. **Zé-Povinho na obra de Rafael Bordalo Pinheiro (1875-1904)**. Lisboa: Bertrand, 1975

⁹ FRANÇA, José Augusto. **Rafael Bordallo Pinheiro: caricaturista político**. Lisboa: Terra Livre, 1976.

Rafael Bordallo arrisca-se, assim, a servir de elemento revelador duma categoria mental (e de civilização) correspondente a uma situação histórica vivida no decurso do último quartel de oitocentos, entre vícios antigos, dum passado não extinto, e impossibilidades ou incompetências dum presente que a todo o momento parecia desfalecer – ou entrar nesta espécie de extinção jamais consumada que caracteriza o arrastado jogo do passado e do presente, nas vivências portuguesas. (...) O gosto, o estilo, a linguagem, digamos o código imagético de Rafael Bordalo rementem-nos assim para uma demonstração que não é consentida pelo conjunto de outras criações plásticas do seu tempo, e que a literatura deixa aperceber mal (...).¹⁰

A afirmação do autor forneceu os primeiros indícios de que as narrativas do cotidiano português e brasileiro nas caricaturas de Bordalo possuíam um sentido mais amplo e que se situavam em uma forma específica de compreender a realidade de um país e de interpretar sua história. É também demarcada a diferença entre a obra de Bordalo e de seus contemporâneos a partir da linguagem utilizada. Enquanto a maioria destes optaria pela via literária, o intelectual enveredou pela narrativa visual das caricaturas.

Dos nove capítulos distribuídos em mais de quinhentas páginas, um foi dedicado á atuação profissional de Bordalo no Brasil. No mesmo molde dos outros capítulos, são destacadas determinadas caricaturas e realizadas breves explanações sobre a crítica pretendida e a situação ilustrada pelo autor. Sobre a atuação de Bordalo Pinheiro no Brasil, José Augusto França considera que seu convívio no Rio de Janeiro e as construções acerca do cotidiano sociopolítico brasileiro nos periódicos onde atuou foram de grande importância para a formação do caricaturista. Durante os quatros anos em terras brasileiras, as experiências vividas pelo intelectual teriam sido a base para a construção de ideias que levaria e aplicaria nos demais periódicos por ele criados em Portugal:

Nela se completou uma fase da obra do caricaturista, em postura muitas vezes ingrata, de emigrante português mais dotado que outros. A sua visão da sociedade e da política brasileiras foi, no entanto, sempre simpatizante e facilmente inserida na atualidade, ativando nisso a sua observação. Nas páginas d' "O Besouro" afinou-se o seu talento de desenhador e nelas ficaram registradas algumas ideias que viria a aproveitar-se ou a repetir em seus jornais lisboetas (...).¹¹

O autor apontou para a influência das experiências de Bordalo no Brasil em sua atuação em Portugal, tanto em relação à técnica quanto às reflexões que foram realizadas por ele após seu retorno. No entanto, apesar de estabelecida uma relação entre sua produção em

¹⁰ FRANÇA, José Augusto. **Rafael Bordalo Pinheiro: o português tal e qual**. 2º Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982. p. 580.

¹¹ Idem. p. 154.

ambos os países, José Augusto França não aprofunda estas conexões, tomando a passagem do caricaturista pelo Brasil como uma importante etapa para sua trajetória profissional, mas sem problematizá-la.

Além das publicações deste autor, outros estudos relevantes foram produzidos posteriormente. Um destes é a obra *Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro – pai do Zé Povinho*, de João Medina, publicada em 2008¹². Nela, o historiador realizou uma análise de algumas contribuições de Bordalo ao longo de sua carreira, com um grande espaço dedicado a uma análise do Zé Povinho, uma das principais criações do caricaturista. Apesar de sua passagem pelo Brasil ser mencionada em um preâmbulo biográfico e em outros momentos, o foco do estudo passa longe da presença do país em sua obra.

Duas interessantes contribuições também foram dadas ao analisarem a interseção entre a caricatura e uma forma de expressão artística muito apreciada por Bordalo, o teatro. O primeiro deles dedicou-se às ilustrações do autor sobre a ópera portuguesa no período. Trata-se do estudo produzido por Luzia Rocha, intitulado *Ópera e caricatura: O teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*, publicada em dois volumes no ano de 2010¹³. A outra produção sobre o caricaturista em questão é *Rafael Bordalo Pinheiro – imagens e memórias do teatro*, publicado por Maria Virgílio Cambraia Lopes em 2013¹⁴, fruto de sua tese de doutoramento defendida em 2009 na Universidade de Lisboa. Ambos os estudos mostram a complexidade da obra de Bordalo e as possibilidades de interpretação a partir de outras áreas do conhecimento (música e teatro), trazendo valiosas considerações no que tange às interpretações teórico-metodológicas sobre a obra do autor. Com seus escopos específicos, tais trabalhos falam sobre a passagem do caricaturista pelo Brasil e até comentam sobre algumas das composições produzidas por ele neste período, mas sem problematizá-las em meio ao grande quadro de sua obra.

Tratando-se de uma busca sobre a presença do Brasil na obra de Bordalo Pinheiro, a etapa seguinte foi a procura do tema na produção historiográfica brasileira. Dois artigos foram publicados na Revista *Convergência Lusíada* sobre Rafael Bordalo Pinheiro. O primeiro, de 1987, é de autoria de Luiza Martinez, no qual realizou considerações sobre a passagem de Bordalo Pinheiro no Brasil, falando de suas relações com outros intelectuais brasileiros, sua

¹² MEDINA, João. **Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro – Pai do Zé Povinho**. Lisboa: Edições Colibri, 2008.

¹³ ROCHA, Luiza. **Ópera e caricatura: O teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro**. Vol. I e II. Lisboa: Edições Colibri, 2010.

¹⁴ LOPES, Maria Virgílio **Cambraia. Rafael Bordalo Pinheiro – imagens e memórias do teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.

atuação em *O Mosquito*, *O Psit!!* e *O Besouro* e suas discussões com algumas personalidades políticas. Sobre o objeto da crítica do intelectual e sua função, a autora afirma:

Bordallo Pinheiro chega a afirmar, em entrevista ao Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, que ‘não há manifestação artística sem finalidade moral’. Satirizando a corrupção dos políticos, a empáfia e a vaidade de uma certa classe da sociedade, a ingenuidade algo apalermada do povo, a alienação dos hábitos e costumes, a generalização leviana de determinados conceitos, Bordallo Pinheiro exercia, de fato, a arte como um poderoso veículo risonhamente moralizador.¹⁵

Foram indicados pela autora alguns dos pontos que eram objetos dos questionamentos de Bordalo em seus periódicos no Brasil. A política, a suposta atavias da população como um todo frente aos problemas brasileiros e o comportamento de determinados segmentos da sociedade seriam alguns dos temas abordados nas publicações do caricaturista produzidas em solo brasileiro. No entanto, o texto possui mais o objetivo de apresentar a estadia do autor no Brasil do que estudar suas nuances.

O primeiro texto a trazer uma problematização mais profunda sobre a relação entre Bordalo e o Brasil é o artigo sobre as relações do Império brasileiro com a Santa Sé na obra do artista português, publicado por Ângela Mota Telles na mesma revista em 2005¹⁶. A historiadora abordou a chamada “questão religiosa” nas construções de Bordalo, ocorrida no início de sua atuação no Brasil, quando este trabalhava no periódico *O Mosquito*. Sua problemática se insere em uma pesquisa mais ampla realizada pela autora sobre as relações diplomáticas no segundo reinado através das caricaturas. Após breves considerações sobre a imprensa satírica como arena de debate político e o surgimento dos periódicos de caricatura no século XIX, passa-se à breve análise de quatro caricaturas sobre o andamento da “questão religiosa” entre o Estado Brasileiro e a Santa Sé romana. A abordagem da autora, se não extensa, possui o grande mérito de identificar elementos específicos de algumas composições caricaturais de Bordalo e relacioná-los, mesmo que brevemente, com a situação que o intelectual buscava problematizar.

Além destas, foi publicado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1996, um livro por ocasião de uma exposição sobre a obra caricatural de Bordalo na instituição. A obra, que também fora intitulada *Rafael Bordalo Pinheiro – o português tal e qual* e organizada por

¹⁵ MARTINEZ, Luisa. Raphael Bordallo Pinheiro no Brasil. **Revista Convergência Lusíada**. Nº8. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, 1987. pp.33-37.

¹⁶ TELLES, Ângela Maria C. da Motta. As relações do Império do Brasil com a Santa Sé na obra do artista português Bordalo Pinheiro. **Revista Convergência Lusíada**, v. 21, Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2005. p. 45-61.

Emanoel Araújo¹⁷, é fartamente ilustrada e conta com pequenos textos de vários intelectuais sobre o caricaturista. Os escritos, no entanto, possuem mais a função de apresentar vários aspectos da vida e obra do autor do que problematizá-los mais profundamente.

Da leitura sobre a bibliografia disponível até o momento acerca de aspectos da sociedade brasileira na obra de Bordalo Pinheiro, alguns pontos podem ser destacados. A principal constatação é a dupla lacuna historiográfica existente na análise sobre as composições do autor acerca do Brasil. Nos estudos portugueses sobre o tema, o país é tomado apenas como um capítulo, um estágio em meio à grande produção caricatural do intelectual. No que tange às análises brasileiras, o foco recai sobre sua atuação na imprensa carioca, deixando de fora dos estudos as construções elaboradas pelo autor em território português. Ainda não há, portanto, uma reflexão que articule estes dois escopos de sua obra, pensando em uma unidade da obra do autor a partir de suas construções sobre o Brasil.

Outros pontos destes estudos podem ser destacados. É quase sempre ressaltado como Bordalo foi um atento crítico do cotidiano brasileiro e, especificamente, carioca. Afirma-se com vários exemplos como o caricaturista apontou para questões relativas à política, literatura, dentre outros temas, mas uma análise sobre de fato como se deu esta crítica não é devidamente esboçada.

Na esteira destas afirmações, é pontuada a importância da experiência profissional de Bordalo Pinheiro no Brasil para sua atuação na imprensa portuguesa. Entretanto, a forma como se deu essa influência e quais suas reais repercussões tanto em suas análises sobre Portugal quanto nas posteriores construções sobre a sociedade brasileira são questões não problematizadas. No mesmo sentido, praticamente não são feitas referências às publicações que abordam o Brasil na obra portuguesa de Bordalo Pinheiro após seu retorno em 1879.

Na bibliografia referida, também são constantes as menções da relação de Bordalo Pinheiro com outros intelectuais portugueses contemporâneos, especialmente os indivíduos associados à chamada “geração de 70”¹⁸. Ramalho Ortigão e Guilherme de Azevedo, por

¹⁷ ARAÚJO, Emanuel (org.). **Rafael Bordalo Pinheiro – o português tal e qual: da caricatura à cerâmica. O caricaturista**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

¹⁸ A expressão “geração de 70” é usada aqui apenas em referência nominal aos intelectuais costumeiramente denominados sob esta alcunha, dentre os quais Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz, Teófilo Braga, Guilherme de Azevedo, etc. O uso do termo “geração” como um conceito analítico **não** parece caber na presente análise, uma vez que, apesar da semelhança de idades e das ações conjuntas realizadas em alguns momentos, estes indivíduos apresentavam uma grande heterogeneidade em relação às suas influências teóricas, preferências políticas e propostas para a transformação de Portugal. O único ponto que parecia os unir eram o diagnóstico de que o país estava “decadente” e demandava uma urgente transformação em várias esferas da sociedade.

exemplo, foram alguns dos intelectuais que colaboraram com o caricaturista em seus periódicos. No Brasil, da mesma forma, o autor contou com a participação de nomes como José do Patrocínio e Aluísio Azevedo em suas publicações. Mais do que a relação pessoal e profissional com esses indivíduos, é interessante notar que muitas das críticas realizadas pelo caricaturista se alinhavam aos questionamentos sócio-políticos tecidos por uma intelectualidade portuguesa e brasileira naquele momento.

Uma visão preliminar da obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro, tomando em consideração os aspectos ditos e não ditos sobre suas produções, conduz a algumas indagações. Entre 1875 e 1879, durante sua atuação profissional no Brasil, como Bordalo deu a ver o país para a própria sociedade brasileira? Teriam seus questionamentos acerca de Portugal alguma relação com as críticas tecidas pelo autor sobre o cotidiano brasileiro? A presença de construções caricaturais sobre o Brasil na obra do autor produzida em Portugal chama a atenção. Em momentos como a passagem do monarca brasileiro no país e da proclamação da república, Bordalo elaborou expressivas composições relativas, de alguma forma, ao país. Teria o Brasil alguma função dentro de uma reflexão sobre a sociedade portuguesa? Ao se considerar as reflexões sobre as relações culturais entre os dois países naquele período e o vazio bibliográfico sobre o território brasileiro como um núcleo desta demarcação identitária na obra do autor, qual seria a perspectiva lançada por Bordalo sobre o Brasil? Envolvendo todos estes questionamentos, a grande pergunta que move este trabalho é: **como o Brasil é mostrado por Rafael Bordalo Pinheiro em sua obra caricatural?**

A avaliação comparada das caricaturas presentes nos periódicos produzidos por Bordalo no Brasil e em Portugal aponta para semelhantes concepções acerca de diversas esferas da sociedade, que perpassam as interpretações do intelectual sobre os dois países. Logo, os mesmos elementos que Bordalo indicaria como responsáveis pela situação portuguesa seriam colocados como causadores dos problemas brasileiros. Da mesma forma, algumas soluções apontadas para a resolução de tais problemas em ambos os países se aproximam. Em sua obra, por exemplo, subjaz uma crítica antimonárquica e, gradativamente, uma predileção pela organização e ideais republicanos como possível caminho para as duas nações, o que é evidenciado pela utilização da proclamação da república no Brasil como exemplo para os portugueses na sua publicação *Pontos nos ii*, em algumas edições produzidas entre 1889 e 1890.

Por outro lado, a interpretação preliminar das composições caricaturais mostra vários indícios de que Brasil e Portugal apresentavam, na obra de Bordalo, laços profundos em diversas áreas. Estas relações se dariam desde suas monarquias constitucionais, encabeçadas

por membros da mesma casa dinástica, passando pela produção literária e chegando até as próprias histórias brasileira e portuguesa, unidas por um passado comum que estaria diretamente relacionado aos problemas presentes de ambos os países. Desta forma, se estabelece a ideia de que somente é possível pensar as interpretações sobre as identidades nacionais, especialmente em países com laços tão próximos como Brasil e Portugal, em uma perspectiva relacional, considerando as divergências e convergências entre ambos. Neste sentido, as caricaturas presentes na obra de Bordalo Pinheiro parecem estar no centro das reflexões acerca das identidades nacionais na segunda metade do século XIX, apresentando uma perspectiva única, mas que dialoga com várias leituras contemporâneas sobre a mesma problemática.

Desta forma, o Brasil que se apresenta na obra de Rafael Bordalo Pinheiro parece ter duas funções distintas. Quando o caricaturista ilustra algum aspecto do país nos periódicos portugueses, tendo como leitores a sociedade portuguesa, o papel do Brasil parece ser o de eixo de reflexão para alguma temática sobre a situação portuguesa ao final do século XIX. Nestes momentos, o país é usado para se pensar Portugal. Quando esteve em território brasileiro, “dando a ver” o Brasil para o próprio povo que nele habitava, suas composições estavam profundamente influenciadas pela maneira como o autor observava o cotidiano em sua própria pátria. A sociedade brasileira era demonstrada, portanto, a partir da visão de um intelectual que problematizou Portugal. De ambas as formas, o Brasil esteve sempre ligado e em constante diálogo com Portugal na obra de Bordalo. Portanto, articulando todas estas hipóteses, a tese que norteia este estudo é de que o Brasil aparece na obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro como um eixo de uma reflexão transnacional, sendo utilizado como instrumento para pensar a sociedade portuguesa e, por outro lado, tendo sua interpretação influenciada pelas concepções do autor sobre Portugal, em um constante processo de interlocução.

Sustentar as hipóteses levantadas exige reflexões que perpassam a organização das fontes, a função das composições caricaturais na imprensa ilustrada e o questionamento às estruturas sociopolíticas luso-brasileiras na segunda metade do século XIX. Conduzir a investigação a partir de um modelo teórico único e fechado acabaria por restringir o objeto, excluindo por vezes contribuições valiosas de outros campos epistemológicos que ajudariam a elucidar todos os elementos envolvidos na construção da obra do intelectual. Dessa forma, se faz necessária a construção de uma metodologia específica que atenda à proposta desta análise.

É importante destacar desde o início que o foco deste trabalho recai sobre a construção discursiva de Bordalo acerca do Brasil através de suas composições caricaturais. Em outras palavras, a pesquisa se debruça sobre o que é dito e mostrado pelo autor a respeito do país. Dessa forma, aspectos como a trajetória profissional, suas relações pessoais e demais dados biográficos só serão trazidos à baila quando sua menção ou estudo forem relevantes para a análise das composições em pauta.

A questão metodológica inicial a emergir é a organização das fontes conforme a problemática da pesquisa. Após a análise preliminar de todas as fontes dentro da perspectiva proposta para este estudo, tornou-se claro que os periódicos e álbuns de caricatura ilustrados por Bordalo com temáticas relativas podem ser divididos em dois principais grupos.

No primeiro, estão as obras produzidas pelo caricaturista em Portugal. Mesmo com a grande circulação de publicações através do Atlântico, é notório que as produções de Bordalo realizadas em Lisboa tinham como público-alvo a sociedade portuguesa. O Brasil mostrado nestas composições era construído para os olhos e reflexão dos portugueses, tendo significados específicos que devem ser pensados à luz do que acontecia em Portugal no momento de sua produção. No segundo grupo, estão os três periódicos produzidos durante a atuação de Bordalo no Brasil. Em território brasileiro, e seguindo a lógica anterior, as composições do autor visavam os leitores do país, sendo elaborados segundo os acontecimentos locais e suas repercussões na sociedade brasileira. Dessa forma, as temáticas brasileiras ocupam a esmagadora maioria das páginas dessas publicações ilustradas e criadas pelo caricaturista. Assim, temos uma elementar diferença nas caricaturas construídas sobre o Brasil, sendo parte delas feitas para brasileiros e outra para os portugueses, o que demanda reflexões específicas para cada um dos casos, pensando os âmbitos político-culturais brasileiro e português, respectivamente.

Relacionada a essa divisão, encontra-se a alternância dos períodos e locais de atuação de Bordalo. O autor, inicialmente, tocou na temática brasileira em 1872 através do álbum de caricaturas *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador de Rasilb à Europa*, quando havia tido contato com o país apenas através de livros, periódicos, relatos, etc. Posteriormente, o autor passa a atuar profissionalmente e residir no país, vivenciando o cotidiano do Rio de Janeiro e observando de perto o referente que ilustra em seus periódicos. Em seguida, retorna a Portugal e às composições visando a problematização do cotidiano português, mas sem esquecer o país que deixara para trás e inserindo o Brasil ocasionalmente em sua obra. As possíveis diferenças e permanências entre as construções caricaturais sobre o país antes, durante e depois de sua estadia devem ser

levadas em consideração. A soma destes dois aspectos, tanto a tipologia das fontes quanto a cronologia da produção de Bordalo em relação ao espaço em que foram produzidas, serão fundamentais no desenvolvimento da análise e organização dos capítulos.

Um ponto central no desenvolvimento da metodologia envolve a análise do instrumento de crítica empegado por Rafael Bordalo Pinheiro: a caricatura de imprensa¹⁹. A linguagem caricatural apresenta diversas especificidades em relação a outras formas de expressão utilizadas por muitos de seus contemporâneos, o que torna sua obra uma expressão particular. Em sua clássica análise sobre a origem da comicidade, Henri Bergson lançou bases para o entendimento da construção caricatural, ressaltando que “é cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico, estando em causa o moral”²⁰. As caricaturas geram atração, identificação e hilaridade na medida em que conferem visualidade a um aspecto material da realidade, como uma característica física do caricaturado, mas almejando o questionamento de um comportamento ou da moral. Neste sentido, a caricatura foi utilizada amplamente enquanto ferramenta de crítica sociopolítica, produzindo o riso ao criticar, e gerando uma reflexão ao fazer rir. Logo, o estudo das caricaturas produzidas por Bordalo requer um procedimento de análise que, dentro da problemática proposta, consiga elucidar as composições do autor acerca do Brasil.

¹⁹ “Caricatura”, “Caricatura de imprensa” ou “composições caricaturais” são as expressões utilizadas neste trabalho para definir as construções visuais criadas por Bordalo, que circularam nos periódicos e álbuns de caricatura de sua autoria. É comum encontrarmos nos escritos de língua portuguesa uma diferenciação entre o que seriam a “caricatura” e a “charge”. A primeira constituiria, em suma, uma representação imagética de um indivíduo marcada pelo exagero na construção de algumas características físicas do caricaturado, a fim de ressaltar determinados aspectos de sua vida, seja sua profissão, comportamento, preferências, etc. Supostamente, os aspectos destas imagens seriam compreensíveis por um indivíduo em um período distinto e sem conhecimento de qualquer evento específico envolvendo o indivíduo caricaturado. A charge, por sua vez, traria semelhantes caracterizações na composição visual, mas abordando uma situação específica a fim de pensá-la e criticá-la, tendo sua compreensão possível apenas se o contexto abordado for tomado em consideração. Em outras palavras, esta concepção traria uma noção da caricatura como uma composição de leitura “atemporal”, enquanto a charge estaria diretamente vinculada ao “tempo” de sua construção. O desenvolvimento deste trabalho conduziu, no entanto, à conclusão de que tal caracterização das “caricaturas” analisadas enquanto uma construção desvinculada de uma problematização situada em um tempo e espaço específicos não é válida se tomarmos as construções deste tipo que circulavam através da imprensa. Colocando de outra forma, a oposição entre “caricatura” e “charge” a partir da temporalidade em sua interpretação parece não se fundamentar. Aqui são analisadas as composições de Bordalo, publicadas através da imprensa ilustrada e periódica. Todas as construções do autor, mesmo aquelas que traziam representações mais amplas sobre uma personalidade sem menção a um evento específico, faziam referência em sua caracterização a algum aspecto do “contexto” de sua produção. Ou seja, mesmo ao elaborar composições que se aproximariam em suas características imagéticas à definição “clássica” acima mencionada, estas ainda traziam elementos críticos e reflexões cujo sentido só pode ser elucidado a partir do “contexto” nas quais foram produzidas. É a sua circulação na imprensa periódica através dos periódicos satíricos e álbuns que definem o caráter da caricatura enquanto crítica do cotidiano. Desta forma, emprega-se aqui o termo “caricatura”, mais especificamente “caricatura de imprensa”, considerando-o como plenamente adequado para descrever as composições construídas por Rafael Bordalo Pinheiro ao longo de sua atuação profissional.

²⁰ BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. p.27.

O primeiro passo da interpretação sobre as composições caricaturais é a identificação da temática abordada pelo intelectual. Como um observador e crítico do cotidiano português e brasileiro, o autor por vezes tocava em questões mais amplas relativas às estruturas sócio-políticas a partir de eventos específicos. A compreensão destes eventos se faz necessária para o entendimento do grande quadro no qual a composição sob análise se insere. Em alguns momentos, recorrer a outros documentos contemporâneos, especialmente à imprensa e aos periódicos de caricatura pode ser um profícuo caminho para realizar tal identificação. Esta visão geral sobre a composição é fundamental antes de reduzir o escopo da observação.

Uma vez situada o tema da crítica, passa-se à análise individual de cada elemento visual da composição. Isto inclui a interpretação acerca dos indivíduos, objetos, locais, dentre outros aspectos, mostrados em suas caricaturas. Nenhum item imagético se faz presente por acaso. Cada desenho, com maior ou menor grau de importância, desempenha algum papel na crítica pretendida. Desta forma, objetos posicionados de forma específica, uma diferença nos tons escuros da ilustração e mesmo a postura física dos personagens ilustrados possuem um significado particular dentro da narrativa visual. A apreciação minuciosa de cada um destes pontos é acompanhada de suas relações, entendendo o “diálogo” estabelecido pelos vários elementos visuais presentes na construção da composição.

É importante destacar que o significado de cada elemento imagético presente na caricatura é perpassado por distintas temporalidades. Tal afirmação implica em que seu emprego na específica composição é uma convergência de sentidos, que não de forma alguma são “atemporais”, podendo preceder em muito o período e local de composição da caricatura, mas ao mesmo tempo ganhando um significado particular na construção do caricaturista²¹. Por exemplo, a imagem de uma coroa alude a uma complexa teia de simbologias referentes a diferentes períodos, que chegam até a antiguidade, mas que desembocam na construção presente e cuja análise de seu uso na crítica caricatural demanda um conhecimento do contexto e temática específica que está sendo referida. Cada elemento presente na caricatura só pode, portanto, ser elucidado a partir da conjuntura e período específico no qual fora produzido.

Paralelamente, entra no processo analítico a interpretação das legendas e títulos que acompanham a ilustração. Apesar da base do componente imagético, esta não era o único

²¹ A consideração sobre as múltiplas temporalidades que perpassam uma imagem, com ênfase nas composições caricaturais que são fontes deste estudo, foi amplamente inspirada pelo estudo realizado por Georges Didi-Huberman no âmbito da História da Arte em DIDI-HUMERBAN, Georges. **Ante el tempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

fundamento da caricatura de imprensa no século XIX. Em basicamente todas as construções, o traço caricatural era acompanhado por um título e/ou legenda textual, cuja presença tornava-se imprescindível na elaboração da crítica desenvolvida pelo autor. Imagem e texto compunham um amálgama no trabalho do caricaturista, cuja análise conjunta se faz necessária na compreensão de cada composição.

Como parte integrante dos questionamentos elaborados através da caricatura, as legendas traziam conceitos, categorias e noções que ajudam a elucidar a concepção do autor acerca das estruturas políticas e sociais brasileiras na obra do autor. Corriqueiramente, encontra-se o uso de expressões como “monarquia”, “democracia”, “justiça”, “república”, dentre outras, que se faziam presentes no horizonte conceitual das discussões sócio-políticas contemporâneas. Entender o emprego de tais expressões por parte de Bordalo é de grande importância para o entendimento das concepções do autor acerca do Estado e sociedade brasileira. Devido a esta convergência entre imagem e texto, além das expressões “caricatura” e “caricatura de imprensa”, será empregado o termo “composição caricatural” em referência às construções do autor.

Além das questões já pontuadas, o estudo das caricaturas traz outras especificidades em sua análise. Pensando em sua função no questionamento da esfera política, Amadeu Carvalho Homem afirma que a estratégia da caricatura consiste em dessacralizar as figuras de poder, ou seja, “rebaixar, retirar aos mandantes a aura de dignidade que os envolve”²². A caricatura aproxima o indivíduo mostrado na composição de seu observador, conseguindo, dessa forma, tornar personalidades da vida pública como D. Pedro II em objetos de riso. Para tanto, se vale de várias estratégias, como atribuir ao caricaturado comportamentos e vícios que não se espera encontrar em um governante, ou mesmo desumanizando-o, ao desenhá-lo enquanto um animal ou objeto inanimado. Compreender quais estratégias foram utilizadas por Bordalo para atingir e dessacralizar algumas das principais figuras do cenário político brasileiro também é de grande importância para o entendimento de sua obra acerca do Brasil.

As caricaturas passaram a circular e se difundiram enquanto ferramenta de crítica social a partir da ascensão dos periódicos ilustrados que, no Brasil e em Portugal, ganharam grande profusão a partir da segunda metade do século XIX²³. Em grande parte, tal propagação

²² HOMEM, Amadeu Carvalho. **Riso e poder: uma abordagem teórica da caricatura política**. IN: Revista de História da Ideias. Vol.28. 2007. p.745

²³ O processo de difusão dos periódicos de caricatura no Brasil durante este período pode ser visto em obras que vão do clássico de Herman Lima, LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. 4 vols. São Paulo: J. Olympio Editora 1963, ao livro de Luciano Magno, MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira**. Vol.1: Os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad/Gala Edições de arte,

se deve à aplicação da técnica litográfica empregada na produção das ilustrações em ambos os países. A litografia, método de impressão desenvolvido por Alois Senefelder no final do século XVIII, propiciava uma grande semelhança entre o desenho original e sua impressão²⁴. Seu uso requeria equipamentos de baixo custo e não necessitava de uma grande equipe em sua produção, o que permitia a um único indivíduo habilidoso assumir, de forma centralizada, a confecção das ilustrações²⁵. Além de ser uma chave para a compreensão da preponderância de produtos autorais e da associação dos periódicos criados aos indivíduos responsáveis por suas ilustrações, tal elemento é fundamental para a atribuição da criação e responsabilidade sobre o conteúdo da crítica caricatural assinada por Bordalo Pinheiro ao próprio autor.

Pensando a obra caricatural de Bordalo em direta relação com o processo de questionamento que se dava na sociedade portuguesa ao final do século XIX, torna-se um ponto fundamental no presente estudo a conexão de suas composições com o cenário mais amplo de debates que se dava naquele país. A visão do intelectual sobre o Brasil pode ser elucidada se partirmos da percepção que Bordalo possuía sobre alguns aspectos de Portugal, local de sua origem, crescimento e início da carreira como caricaturista e jornalista. Para esclarecer tal compreensão, é necessário em momentos específicos a problematização de algumas composições do autor acerca de seu país, assim como o diálogo de sua obra com alguns trabalhos produzidos por outros indivíduos contemporâneos ao autor, especialmente os ligados à chamada “geração de 70” e com ênfase a suas considerações sobre aspectos da sociedade brasileira. Ter em perspectiva o questionamento sobre Portugal é fundamental, a fim de perceber qual cosmovisão perpassa suas interpretações acerca das estruturas sócio-políticas brasileiras.

A organização e apresentação das etapas de investigação também é um ponto fundamental da pesquisa. Notadamente, a análise proposta pretende contemplar as composições caricaturais de Bordalo sobre o Brasil ao longo de sua atuação profissional, indo

2012. Um livro produzido por historiadores acadêmicos que traz interessantes reflexões sobre este processo de consolidação dos periódicos ilustrados é KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia de & VELLOSO, Mônica Pimenta. **Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no segundo reinado**. Rio de Janeiro: Mauad, 2011. Para o caso português, uma obra de referência é o livro de Osvaldo Macedo de Sousa, SOUSA, Osvaldo Macedo de. **História da arte da caricatura de imprensa em Portugal**. Vol. 1: Na monarquia 1847/1910. Lisboa: Edição Humorgrafe/S.E.C.S, 1998.

²⁴ Em uma breve explanação, a técnica consistiria em desenhos sobre uma matriz de pedra calcária (que pode ser reutilizada várias vezes) feitos com o uso de lápis gorduroso. O papel é colocado sobre a pedra e prensado com uma máquina manual, recebendo o desenho de forma espelhada. A litografia permite a impressão de várias cópias de uma mesma matriz.

²⁵ CARDOSO, Rafael. Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas no segundo reinado. IN: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia de & VELLOSO, Mônica Pimenta. **Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no segundo reinado**. Rio de Janeiro: Mauad, 2011. p.19

de 1870, início de sua atuação profissional, até sua morte em 1905. Tendo em vista o desenvolvimento e possíveis transformações das interpretações do autor acerca do país, assim como as mútuas influências nas suas concepções acerca do Brasil e Portugal, a organização do trabalho seguirá uma sequência cronológica. Desta forma, inicia-se com a primeira obra do autor dedicada ao país antes de sua vinda, passando por sua estadia no país e posteriormente abordando o olhar do autor já de volta ao território português. A pesquisa será então dividida em quatro segmentos.

O primeiro capítulo, **A picaresca viagem do Imperador brasileiro**, analisará as primeiras composições criadas por Bordalo Pinheiro sobre o Brasil, a partir da obra *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb á Europa*, produzida em 1872. Pretende-se, neste segmento, entender os fundamentos da imagem elaborada pelo autor sobre a figura do monarca brasileiro durante sua viagem, com ênfase em sua passagem por Portugal. A análise da Picaresca Viagem possibilita uma visão parcial de como o intelectual analisava determinados aspectos da organização sócio-política brasileira a partir de uma fundamental figura: o Imperador brasileiro. Entender tais problemáticas com a compreensão desta narrativa sobre a viagem de D. Pedro II torna-se fundamental para o entendimento das concepções de Bordalo sobre o Brasil e da obra do caricaturista como um todo. A análise se dará sobre dois pontos: a construção sobre a imagem pública do Imperador na obra e as ilustrações acerca da passagem do monarca brasileiro por Portugal.

No que tange à imagem pública do governante no traço de Bordalo, a análise se dará a partir de dois eixos específicos. O primeiro visa compreender a interpretação dada por Bordalo à imagem do “Monarca-cidadão” ou “Imperador-Democrata”, associada ao Imperador D. Pedro II tanto no Brasil como durante suas viagens no exterior. O segundo se dará sobre a relação entre o Imperador e o conhecimento científico, artístico e literário, compreendendo como o intelectual português interpretava a suposta erudição que era atribuída ao monarca.

Em outro segmento deste capítulo, serão interpretados trechos onde são atribuídas algumas características à sociedade portuguesa que recebia o Imperador, compreendendo em que consistia a nação portuguesa para o autor. A seguir, será abordada a forma como foi apresentada a organização para a recepção do monarca brasileiro, assim como sua passagem por instituições e encontro com alguns intelectuais portugueses. Desta forma, tentará entender como o caricaturista observava elementos específicos da sociedade portuguesa vinculados às interpretações acerca do país naquele momento.

O segundo capítulo, **Dialogias sobre a sociedade brasileira**, é o primeiro dos segmentos dedicados à obra de Bordalo durante sua atuação profissional no Brasil entre 1875 e 1879. Neste momento, serão analisados aspectos concernentes às composições do autor sobre aspectos relevantes da sociedade brasileira, montando, a partir de temáticas específicas abordadas pelo autor no cotidiano, um grande mosaico interpretativo de sua visão acerca do povo brasileiro e suas nuances. Para isto, o capítulo se debruçará sobre dois pontos importantes: algumas contribuições e intervenções do autor na imprensa brasileira e a construção dos personagens-tipo que empregou nas páginas de seus periódicos aqui produzidos.

Sobre o primeiro, focando no destaque que os periódicos satíricos obtiveram, pretende-se analisar alguns elementos envolvendo a passagem de Bordalo pela imprensa brasileira. Especificamente, optou-se por analisar aqui três questões específicas. Inicialmente, se realiza um breve estudo de sua primeira colaboração, a fim de se identificar os mecanismos de sua inserção enquanto estrangeiro na imprensa. Posteriormente, passa-se ao estudo de algumas concepções de Bordalo sobre a produção do conhecimento e atuação de alguns intelectuais na imprensa, através de caricaturas produzidas por ocasião de polêmicas observadas nos periódicos brasileiros. Aqui, se insere uma contenda travada entre o próprio Bordalo e Angelo Agostini, um dos principais caricaturistas em atuação no Brasil neste período. Em seguida, passa-se à interpretação sobre a construção de uma de suas mais conhecidas composições, considerada por alguns estudiosos como uma das primeiras fotorreportagens na imprensa brasileira.

O próximo segmento do capítulo analisará os personagens-tipo construídas por Bordalo para referenciar determinados “tipos sociais” no Brasil. Cada um dos periódicos em que Bordalo Pinheiro atuou no país contou com uma ou mais personagens-tipo em suas composições. Nas páginas de *O Mosquito*, o autor apresentou o Manoel Trinta-Botões. Em *Psit!!*, foi a vez da dupla composta pelo personagem homônimo e seu companheiro Arola. Já *O Besouro* trouxe a presença de Fagundes. Além destes, suas publicações contaram com o uso do primeiro e mais importante personagem construído pelo caricaturista, elaborado quando ainda atuava em solo português: o Zé-Povinho.

Cada uma destes personagens possuiu uma existência relativamente curta. Numericamente, suas aparições foram bem mais escassas do que as ilustrações de figuras da política imperial e demais atores da vida pública brasileira. Manoel Trinta Botões apareceu somente em três ocasiões, enquanto Psit e Arola duraram apenas as nove edições do segundo periódico em que Bordalo atuou. Apesar de sua brevidade, a importância dos usos de tais

personagens reside nas concepções que carregavam acerca de segmentos específicos da sociedade brasileira. Todos os personagens criados pelo caricaturista ilustravam um setor particular da sociedade brasileira, dentro do recorte específico da crítica estabelecida pelo autor. Desta forma, o subcapítulo tentará elucidar qual seria a tipologia social estabelecida por Bordalo através destes personagens, quais características a elas atribuídas e quais os objetivos do autor ao elencar tais segmentos sociais.

No terceiro capítulo, **O Estado imperial sob o traço de Bordalo**, serão analisadas as construções de Bordalo sobre o Estado e a política no Brasil quando este já atuava profissionalmente em território brasileiro. As caricaturas com temática política constituíam, em termos numéricos, o principal tema da obra de Bordalo Pinheiro. Acompanhando periodicamente o cotidiano brasileiro a partir da cidade do Rio de Janeiro, o caricaturista trouxe em basicamente todas as edições que aqui ilustrou um tópico referente ao funcionamento da política no Brasil. Entendem-se aqui por caricaturas com temática política aquelas que traziam ou se referiam diretamente a uma personalidade do Estado ou administração pública no Brasil, às instituições administrativas, os processos políticos, como as eleições, dentre outros.

O primeiro segmento do capítulo analisará as caricaturas construídas por Bordalo acerca do debate sobre as relações entre Igreja e Estado no país, em pleno andamento no momento da chegada do autor ao Brasil e primeiro tema amplamente abordado por ele. Principalmente nas páginas de *O Mosquito*, tal questão foi corriqueiramente abordada em seus vários aspectos. Em torno dela, orbitaram questões relativas aos debates sobre o tema na imprensa e às relações internacionais do Brasil com a Santa Sé. Todos os pontos eram perpassados, no entanto, pela discussão envolvendo a relação entre Estado e Igreja. De forma mais profunda, a abordagem de Bordalo sobre a “Questão religiosa” conduz a uma reflexão mais profunda que se conecta diretamente ao debate existente em Portugal naquele período acerca da laicidade do Estado Português, a influência do catolicismo na educação do país e da Igreja na “decadência” de Portugal. Interpretar as concepções de Bordalo sobre esse evento é, portanto, pensar uma questão mais ampla envolvendo várias esferas de interpretação sobre a sociedade naquele período, além de ressaltar as possíveis conexões existentes, na concepção do caricaturista, entre a sociedade portuguesa e brasileira.

Tendo analisado a narrativa sobre o Imperador em território estrangeiro no capítulo anterior, aqui também será abordada a maneira como Bordalo ilustrou o monarca já durante sua atuação profissional no Brasil. Observa-se aqui se as dualidades vistas na obra de 1872 persistem na concepção do autor ou não. Além disso, tenta-se compreender como é mostrada

a dinâmica do monarca com outras personalidades, instituições e práticas centrais na política monárquica brasileira. Por fim, se perceberá aqui como o intelectual viu outra viagem realizada pelo Imperador em 1876, relacionando-a com alguns elementos anteriormente abordados na “Picaresca viagem”.

Por último, serão analisadas composições que abordaram o funcionamento do Estado Imperial brasileiro em uma perspectiva ampla, abordando as principais figuras do governo monárquico, com ênfase para os ministros e sua relação com D. Pedro II, bem como as práticas políticas que o intelectual observava no país. O ponto fundamental aqui é o uso que o caricaturista fez de pinturas e peças de teatro para a construção de suas composições, especialmente em seções como “Teatrologias políticas”, presente no periódico *O Besouro*. Articulando os segmentos deste capítulo, tenta-se compreender o “grande quadro” traçado por Bordalo sobre o Estado imperial brasileiro.

O quarto e último capítulo, **O Brasil não esquecido**, se debruçará sobre as caricaturas construídas sobre o Brasil após o retorno de Bordalo a Portugal em 1879, englobando o período que vai da chegada em seu país até sua morte em 1905. Voltando ao território luso, o caricaturista passava novamente a trazer os acontecimentos na sociedade portuguesa como centro das suas narrativas caricaturais. O Brasil, no entanto, não deixou de se fazer presente em suas composições. Apesar de esporádicas, tais construções foram significativas, abordando personalidades e eventos chave na sociedade brasileira ao final do século XIX.

As primeiras composições a serem analisadas correspondem ao primeiro terço do álbum de caricaturas *No Lazareto de Lisboa*, publicado em 1881. Nesta obra, o autor realiza uma narrativa sobre o processo de chegada em Portugal durante seu retorno, mas cujo segmento inicial é dedicado às suas impressões sobre a sociedade brasileira que deixara para trás. A seguir, serão analisadas as composições relativas ao Brasil presentes no *Álbum das Glórias*, série de caricaturas trazendo personalidades e instituições portuguesas, nas quais se fizeram presentes três indivíduos relacionados à vida pública brasileira, dentre os quais o Imperador D. Pedro II. Além disso, será brevemente debatido, a partir de uma composição específica do autor em 1888, o quase silêncio do intelectual sobre um dos problemas sociais mais debatidos no período imperial: a escravidão.

O segmento mais importante deste capítulo é, no entanto, aquele voltado à análise das composições sobre a proclamação da república no Brasil em 1889. O autor dedicou um significativo número de composições à mudança no sistema político brasileiro, publicando-as em seu periódico *Pontos nos ii* entre os anos de 1889 e 1890, devotando inclusive uma edição ao aniversário de um ano da instauração republicana no país. Tais composições estão

diretamente relacionadas à campanha republicana e Portugal, às predileções de Bordalo pelo sistema republicano e aos questionamentos sobre a monarquia portuguesa, especialmente após o chamado Ultimatum Britânico no início de 1890.

Por fim, serão analisadas às últimas composições produzidas pelo caricaturista trazendo algum aspecto referente à sociedade brasileira. Estas se encontram na segunda fase de *O Antônio Maria* e se referem à visão do intelectual sobre a situação do país após a proclamação da república, assim como ao reatamento das relações diplomáticas entre Brasil e Portugal em 1895 após o rompimento no ano anterior, países que o autor denominou como “povos irmãos”.

Juntos, estes quatro segmentos compõem um grande quadro analítico acerca do olhar de um dos principais intelectuais portugueses do século XIX sobre o Brasil. A análise proposta sobre a obra de Bordalo possibilita reflexões que vão dos questionamentos realizados sobre a sociedade portuguesa às estruturas sócio-políticas brasileiras e o cotidiano do Rio de Janeiro, com uma visão que orbita entre os dois lados do Atlântico. Mais do que um estudo acerca do autor, este trabalho foi concebido como uma contribuição para as reflexões acerca das relações culturais e identitárias entre Brasil e Portugal nos Oitocentos, processo no qual as composições caricaturais de Rafael Bordalo Pinheiro representam um pequeno, mas fundamental escopo para sua interpretação.

CAPÍTULO 1 - A PICARESCA VIAGEM DO IMPERADOR BRASILEIRO

Em meados de 1871, o nome de Rafael Bordalo Pinheiro começava a se consolidar na imprensa e cenário artístico de Portugal. Tendo iniciado sua atuação profissional no ano anterior, o intelectual já havia publicado o *Calcanhar de Aquiles* e alguns números de *A Berlinda*, obras que tiveram repercussão na sociedade portuguesa, além da brevíssima experiência na criação do periódico *O Binóculo*, que teve apenas quatro edições. Até então, o caricaturista ainda não havia se voltado para qualquer temática relativa ao Brasil. Esse quadro, no entanto, se modificou com os eventos desencadeados em junho daquele ano, quando uma embarcação a vapor de nome Douro chegou à costa europeia. Dentre as dezenas de pessoas a bordo, encontrava-se um peculiar viajante: o Imperador do Brasil. Após três décadas de reinado, D. Pedro II havia transposto as fronteiras de seu país e estava pela primeira vez na Europa.

D. Pedro II partiu do Rio de Janeiro em 25 de maio de 1871, com uma pequena comitiva composta pela Imperatriz, políticos e funcionários da família real¹. Dessa forma, dava início a uma viagem que durou quase um ano e atravessou diversos países da Europa, como França, Inglaterra, Alemanha, Espanha, Itália, dentre outros, estendendo-se também ao Egito e alguns países da Ásia Menor. De todos os locais visitados pelo Imperador, o primeiro país onde desembarcou era, no entanto, o que guardava as mais profundas conexões com o monarca, além de ser o lar do caricaturista que viria a ilustrá-lo. .

Em Portugal, a passagem de D. Pedro II suscitou agitações e possuía expressivos significados. Era a primeira vez que um governante brasileiro visitava o país após o processo

¹ Os motivos que oficialmente teriam levado o monarca brasileiro a realizar tal viagem neste momento específico são apontados em documentos do governo e obras biográficas. Uma das explicações seria o estado de saúde da Imperatriz, que por orientação médica teria sido aconselhada a viajar para um local de clima mais ameno. Tal informação se faz presente no Relatório da Presidência da Província do Rio de Janeiro de 1871. A outra se refere à morte da filha primogênita de D. Pedro II, Leopoldina de Saxe-Coburgo, em fevereiro de 1871, vítima de febre tifoide. Leopoldina residia na Bélgica com seu marido, Luís Augusto de Saxe-Coburgo Gota, e seus quatro filhos. Após seu falecimento, o monarca teria manifestado a necessidade de se reunir a seus netos e trazê-los ao Brasil. Tal ponto é colocado por Lilia Moritz Schwarcz e José Murilo de Carvalho ao analisar as viagens realizadas pelo Imperador, em capítulos das obras SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.361. e CARVALHO, José Murilo de. **D. Pedro II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp.146-147. Frente a tais situações, o Imperador teria declarado suas intenções de viajar até o continente europeu e solicitado o aval da Assembleia Geral para deixar o país.

de emancipação política do Brasil. Para receber o governante de sua outrora colônia e tio do então rei português D. Luís I, as autoridades portuguesas trataram de organizar várias festividades e cerimônias públicas para a recepção do monarca. Da mesma forma, foram dedicados poemas e artigos na imprensa em homenagem à passagem do Imperador por Portugal. As repercussões de tal evento na sociedade portuguesa e no cotidiano de Lisboa e demais cidades chamaram a atenção de Rafael Bordalo Pinheiro.

As observações do autor sobre a passagem de D. Pedro II pela Europa resultaram, em 1872, na publicação de *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador de Rasilb pela Europa*. A obra constituía-se em um álbum de caricaturas, composto por 14 páginas e mais de 100 composições caricaturais, que trazia uma narrativa em terceira pessoa sobre a viagem do monarca em toda a Europa, com ênfase em sua passagem por Portugal². Nela Bordalo comentava vários eventos que envolveram a viagem do Imperador. Tendo sido bem recebida na sociedade portuguesa, a narrativa contou com mais duas edições, publicadas no mesmo ano e que traziam pequenas modificações nas caricaturas³.

A obra se afastava da grande maioria das construções discursivas elaboradas sobre o evento, que enaltecendo ou criticando a viagem, acabavam referindo-se de forma direta e “realista” à passagem do monarca. Utilizando as caricaturas, Bordalo desenvolveu uma narrativa satírica sobre a estadia de D. Pedro II, realizando uma reflexão acerca dos elementos que envolveram sua estadia através do humor. Neste sentido, a narrativa caricatural juntou-se aos textos satíricos produzidos por Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão, que também dedicaram a edição de fevereiro de 1872 de *As Farpas* inteiramente à viagem imperial.

A grande peculiaridade da narrativa de Bordalo em meio aos demais relatos produzidos é, no entanto, a visualidade conferida à viagem do monarca brasileiro. A

² No **ANEXO I** desta tese, encontra-se uma cópia integral da segunda edição publicada desta obra.

³ As diferenças existentes entre as três edições são pequenas e de impacto basicamente nulo na sequência narrativa. Da primeira para a segunda edição, por exemplo, há uma leve alteração na capa, cujas letras do título ganham mais detalhes e nuances que as diferenciam entre si, assim como a mudança do cartaz onde se encontram, com linhas que o tornam mais realista, e a adição de um sombreamento atrás do mesmo. Há também a transposição de uma linha de composições que originalmente estava ao fim da página 4 da primeira edição para o início da 5 na segunda, alterando a disposição original das caricaturas por página, adicionando uma página a mais na segunda edição. Em dois pontos, também há a inversão de ordem de duas pequenas composições sequenciais. Por fim, há a inserção de pequenos desenhos nas margens inferiores que apenas adornam as páginas e de um grande quadro onde se acumula a tripa expelida por D. Pedro II em uma determinada composição, provavelmente para preencher o espaço vazio gerado pela mudança de páginas apontada anteriormente, mantendo a proporção de desenhos por página. Como já afirmado, nenhuma dessas alterações gera qualquer mudança na narrativa de Bordalo. Nenhuma mudança foi realizada entre a segunda e terceira edições. Em função das pequenas mudanças gráficas adotadas na segunda, gerando uma obra mais “completa” do ponto de vista das pretensões estéticas de Bordalo, utiliza-se nas análises realizadas nesta tese as composições extraídas da segunda edição.

linguagem caricatural permitiu ao autor um tipo muito específico de construção narrativa sobre o evento, na qual objetos, vestimentas, o cenário e mesmo a postura física dos indivíduos eram empregados na construção das personagens e dos eventos por elas vividos. O componente visual e satírico possibilitou a elaboração de críticas e reflexões que não seriam possíveis apenas com o texto escrito.

A viagem de D. Pedro II, assim como a construção da narrativa de Bordalo, coincidiu com um momento de grande contestação das estruturas políticas e culturais em Portugal, mobilizado especialmente pelos intelectuais ligados ao grupo conhecido por “geração de 70” portuguesa. Especificamente no momento da chegada do monarca em Portugal em junho de 1871, estavam em curso as chamadas Conferências Democráticas do Casino Português, conjunto de palestras ministradas por indivíduos como Antero de Quental e Eça de Queirós. Considerado como grande marco na atuação destes indivíduos, as Conferências tiveram ampla repercussão na sociedade portuguesa, tratando de temas considerados por eles como nevrálgicos para a superação do estado de decadência em que o país se encontraria e na reflexão sobre Portugal enquanto nação e cultura.

Situar a produção da narrativa de Bordalo Pinheiro neste momento específico de contestação conduz a um questionamento. Por que, em um momento de ponderação sobre as estruturas sociopolíticas de Portugal e de reflexão acerca de sua identidade, conduzido especialmente a partir do grupo conhecido como “geração de 70” no início de sua atuação conjunta, Rafael Bordalo Pinheiro dedicou, em 1872, uma extensa obra inteiramente à sátira sobre a viagem de D. Pedro II à Europa?

Outro ponto que se destaca na observação do evento que se tornou o eixo temático das narrativas é o fato do objeto ilustrado não envolver um indivíduo qualquer, mas o Imperador do Brasil, governante de uma nação que outrora fora parte do Império Português e que possuía grandes laços com este país. Teria esta relação entre o monarca brasileiro e sociedade portuguesa, ou de forma mais ampla, entre Brasil e Portugal, algum papel relevante na construção destas obras? Por que determinados pontos envolvendo sua passagem pela Europa, que foram motivos de elogios em algumas obras, se constituíram em objeto de riso na produção em questão? Entender tais problemáticas a partir da compreensão desta narrativa sobre a viagem de D. Pedro II torna-se fundamental para a interpretação das concepções de Bordalo sobre o Brasil e da obra do caricaturista como um todo.

A obra *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador de Rasilb pela Europa* se constituiu, como já afirmado, na primeira ocasião que algum aspecto relacionado à sociedade brasileira foi apresentado pelo autor. Importante é a

constatação de que essa construção se deu três anos antes de sua vinda ao país. Logo, a análise da Picaresca Viagem possibilita uma visão parcial de como o intelectual analisava determinados aspectos da organização sócio-política brasileira a partir de uma fundamental figura: o Imperador brasileiro.

Dedicar uma obra sobre esta figura era, fundamentalmente, contemplar a imagem mais exponencial da estrutura política brasileira, o próprio Imperador do país. Além do mais, este indivíduo encabeçava uma monarquia constitucional, sistema de governo também adotado em Portugal, cujo governante era, à época, D. Luís I, sobrinho do governante brasileiro e membro da mesma casa dinástica. As relações políticas e culturais entre os dois países são, por vezes, exploradas por Bordalo na construção de sua narrativa.

Ademais, o caricaturista realizou no decorrer da obra várias colocações cuja análise permite elucidar algumas de suas concepções acerca da política e organização social. Noções fundamentais em seu entendimento, como “democracia”, e sua visão sobre as estruturas monárquicas são apresentadas e questionadas por Bordalo em determinados segmentos de suas composições caricaturais, o que permite extrair desta narrativa alguns dos princípios defendidos pelo autor no início de sua atuação profissional.

Não obstante, é basilar para a interpretação da narrativa de Bordalo considerar que esta obra foi elaborada visando principalmente a sociedade portuguesa como público-alvo. Independentemente da repercussão e circulação que seus exemplares tivessem, o álbum de caricaturas foi publicado em Lisboa, tendo em sua imensa maioria portugueses como leitores. Tão importante como entender a primeira composição de Bordalo sobre o Brasil é compreender como e porque o caricaturista “deu a ver” o Imperador, e determinados aspectos da realidade brasileira a ele ligados, para os portugueses.

A construção narrativa de Bordalo é uma obra complexa tanto em relação à sua extensão, com mais de cem pequenas composições caricaturais, quanto em relação à temática abordada e o momento em que fora produzida. Para compreender o álbum de caricaturas a partir das problemáticas propostas por este estudo, sua análise se dará em dois segmentos.

Em um primeiro momento, se inicia a análise sobre as formas como Rafael Bordalo Pinheiro apresentou D. Pedro II em sua narrativa. Sendo o indivíduo sobre o qual orbitaram todos os eventos da viagem, o Imperador tornou-se o personagem principal da obra. A interpretação se dará a partir de dois eixos específicos acerca da construção da imagem do Imperador nas obras. O primeiro é a figura do “monarca-cidadão”, percebendo como o autor via a suposta aversão do monarca à ritualística que envolvia a monarquia e à pompa das festividades por ocasião de sua recepção. Aqui, o estudo se vale também da análise sobre

trechos da narrativa de Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão acerca da viagem imperial, publicados em fevereiro de 1872 n'As *Farpas* e nos quais os intelectuais abordam o mesmo ponto acerca da imagem pública do monarca brasileiro. Posteriormente, o estudo se dará sobre a relação entre o Imperador e o conhecimento científico, artístico e literário, compreendendo como Bordalo du a ver a suposta erudição que era atribuída ao monarca.

A compreensão da forma como estes aspectos atrelados à imagem de D. Pedro II foram apresentados na narrativa permite, para além da percepção sobre o próprio monarca brasileiro, elucidar a concepção de Bordalo sobre as organizações políticas e sociais, assim como a produção do conhecimento artístico e científico. Em articulação às problemáticas que norteavam a reflexão sobre Portugal naquele período por parte de intelectuais como os ligados à “geração de 70”, a análise de tais elementos pode fornecer uma chave para a interpretação sobre a construção da obra.

Em um segundo momento, se analisará a forma como as narrativas apresentaram a passagem de D. Pedro II em território português. O primeiro ponto será o estudo de trechos onde são atribuídas algumas características à sociedade portuguesa que recebia o Imperador, compreendendo em que consistia a nação portuguesa para o autor. Em outro, será abordada a forma como foi mostrada a organização para a recepção do monarca brasileiro, assim como sua passagem por instituições e encontro com alguns intelectuais. Desta forma, tentará entender como o autor via vários elementos específicos da sociedade portuguesa vinculados à decadência do país.

Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca viagem do Imperador de Rasilb pela Europa é considerado como um dos primeiros álbuns de banda desenhada de Portugal. Para além de sua importância na história da caricatura e da imprensa ilustrada deste país, esta obra foi a primeira narrativa caricatural desta complexidade produzida sobre um monarca brasileiro por um intelectual estrangeiro, atuando em um país que guardava inúmeras relações culturais com o Brasil. Debruçando-se de forma peculiar sobre a viagem do Imperador D. Pedro II, assim se iniciavam as primeiras composições caricaturais de Rafael Bordalo Pinheiro sobre algum elemento relacionado ao Brasil.

1.1 AS IMAGENS DE UM MONARCA VIAJANTE

Um homem alto, magro, com longa barba, usando chapéu, jaquetão e chinelos, que aparece em alguns momentos dançando cancan, passeando de bicicleta e jogando bolinhas de gude, mas sempre mantendo sua mala à mão. Dentre todas as imagens a que tais características e ações poderiam estar associadas, a última a ser inferida seria a de um monarca em aparição pública. Estas são, no entanto, as construções elaboradas por Rafael Bordalo Pinheiro para D. Pedro II, Imperador do Brasil, durante sua primeira viagem à Europa.

Diferentemente de alguns relatos encontrados em jornais e outras obras dedicadas à passagem do monarca por Portugal, a publicação de Bordalo não se tratava de uma narrativa descritiva sobre algum evento específico ou sobre toda a viagem, e muito menos se dedicava a tecer elogios ao Imperador, às recepções e aos indivíduos que este encontrava. As composições construídas pelo autor constituíam uma obra satírica, cuja comicidade fora concebida na referência aos eventos da viagem do monarca para pôr em pauta questões mais complexas e, portanto, construídas com o intuito de causar uma reflexão através do riso.

Uma narrativa que tivesse como temática principal a viagem de D. Pedro II pela Europa traria intrinsecamente como personagem central o próprio Imperador. É sobre ele e os eventos relacionados à sua passagem que a estrutura do álbum fora construída. Mas para construir a obra em questão, Bordalo precisou elaborar um personagem de uma narrativa satírica a partir do Imperador e, portanto, torná-lo objeto de riso. Isso se deu a partir de um processo de dessacralização do governante, que buscou desconstruir qualquer esfera de distinção que os separaria dos demais indivíduos⁴. Logo, tratou-se de humanizar o monarca, focando no indivíduo por trás da figura de poder e atribuindo a ele costumes, erros e vícios de um “homem comum”, aproximando-o assim dos leitores da obra. O resultado deste processo foi a construção de uma personagem peculiar nesta narrativa, cujos comportamentos e aparência física ganharam ênfases distintas de acordo com a crítica tecida pelo autor.

O foco das considerações do autor sobre a figura de D. Pedro II recaiu sobre duas características específicas e intrinsecamente conectadas, constantemente vinculadas ainda hoje à imagem do Imperador brasileiro e que teriam sido evidenciadas durante sua viagem. A primeira delas era a suposta aversão que o Imperador teria da ritualística que envolveria a

⁴ As nuances do processo de dessacralização são analisados por Amadeu Carvalho Homem em breve estudo sobre as caricaturas políticas, realizado em *HOMEM*, Amadeu Carvalho. **Riso e poder: uma abordagem teórica da caricatura política**. IN: Revista de História das Ideias. Vol.28. 2007. pp. 739-763

monarquia, o que incluiria as vestes e símbolos monárquicos, assim como o cerimonial e os privilégios que adviriam de sua posição e o destacariam dos demais. A segunda era o notável interesse do monarca pelos assuntos concernentes às ciências, às artes e, de forma ampla, a aspectos culturais de diversos países. A partir de tais constatações, no entanto, emerge um questionamento que envolve a produção desta narrativa sobre a viagem imperial. Qual o objetivo do autor em conferir ênfase às características acima mencionadas e torná-las eixos na construção de sua personagem?

A presença das caracterizações citadas na aparência e nas atitudes do Imperador durante sua viagem está presente na obra de Bordalo Pinheiro desde seu título. O álbum de caricaturas produzido pelo autor é intitulado de *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Rasilb pela Europa*. Das palavras empregadas, dois termos se destacam. Ao final do título aparece a expressão “Rasilb”, anagrama que corresponde a Brasil. O uso de metáforas, analogias e jogos de palavras para se referir a pessoas e lugares era uma estratégia comum na caricatura de imprensa, como uma forma de não apenas evitar eventuais problemas relativos à citação não autorizada de pessoas públicas, mas para também constituir a própria comicidade, atribuindo, por exemplo, a um indivíduo o nome de uma das características que se pretendia ressaltar ou criticar. Além desta expressão, a terminologia usada para caracterizar a viagem também desempenha papel fundamental na atribuição dos sentidos conferidos à imagem do monarca nesta obra.

O adjetivo “picaresca”, atribuído à viagem, possui uma relação direta com o gênero narrativo das chamadas “novelas picarescas”. Esta forma de escrita literária, que se desenvolveu na Espanha e se espalhou por outros países europeus, consistia, em geral, em uma narrativa satírica que se opunha aos elementos tradicionalmente encontrados nas chamadas novelas de cavalaria. Tal gênero narrativo trazia como personagem principal um “pícaro”, indivíduo pertencente aos segmentos pouco abastados da sociedade que se utilizava da astúcia e enganação para transitar entre outros grupos, na intenção de ascender socialmente e escapar de delicadas situações⁵.

O protagonista da narrativa de Bordalo era, no entanto, o Imperador do Brasil, nascido herdeiro da coroa brasileira e governante de um Estado, encontrando-se na extremidade oposta ao qual o “pícaro” usualmente pertencia e, portanto, sem nenhum interesse de ascender socialmente. A aparente contradição entre o adjetivo “picaresca” e Bordalo conduziu sua

⁵ Estas características gerais acerca das novelas picarescas e da característica do pícaro são colocadas no primeiro segmento da análise tecida por Alonso Zamora Vicente em VICENTE, Alonso Zamora. **Qué es La novela picaresca**. Buenos Aires: Editorial Columba, 1962.

meio a propagandas de teatros e outras atrações artísticas, mas com dimensões que conferem grande destaque à viagem em relação às atrações ao lado. Desta forma, Bordalo apresenta a passagem do Imperador do Brasil pela Europa como um grande “espetáculo”, que teria atraído atenções por onde passou e que seria digno de obras como a própria narrativa produzida pelo autor. As referências ao teatro e à atuação não se deram por acaso. O texto que se segue introduz a obra e aponta para a forma como Bordalo conduziu a narrativa sobre a viagem de D. Pedro II nas páginas seguintes.

A primeira legenda da composição traz uma importante consideração sobre o Brasil e seu imperador. Ao brevemente apresentar o “Rasilb”, Bordalo ressalta o que seriam algumas de suas virtudes, destacando-o como uma nação independente e em ascensão. No entanto, logo aponta para o que seria uma problemática postura da população frente a um vício que, em sua concepção, existiria em direta relação ao seu sistema monárquico de governo. O povo brasileiro, passivamente, assistiria a um desvirtuamento dos recursos e da própria estrutura administrativa do país, que não estariam sendo empregados no desenvolvimento público e sim para que o homem à frente da nação exercesse atividades sem nenhuma relação com o bem-estar da sociedade, como o estudo de línguas em desuso.

Posteriormente, Bordalo apontou para o que seria um momento delicado na relação entre o povo brasileiro e o Imperador, quando o monarca pressentiria que seus súditos começariam a “desgostar-se” dele, sentimento que seria recíproco. Esse início de tensão entre governante e a sociedade é uma referência indireta do autor à intensificação das críticas sofridas pela instituição monárquica no Brasil. Notadamente, na transição das décadas de 1860 e 1870 se observou um desgaste da imagem da própria monarquia brasileira e instituições a ela ligadas. Dentre os golpes mais contundentes, ocorreu a ascensão das ideias republicanas, tendo como marco a publicação do Manifesto Republicano em 1870, e do movimento abolicionista, que associava a perpetuação do sistema de trabalho escravo à monarquia.

Frente a este quadro, um dos motivos que teriam impulsionado o Imperador construído por Bordalo a realizar sua primeira viagem ao exterior seria a necessidade de melhorar sua imagem pública frente às críticas sofridas, utilizando a sua ida à Europa como uma via de escape, ao mesmo tempo em que aumentaria sua popularidade no país e fora dele através dos eventos de sua estada. Tal razão decorreria, conforme a maneira como Bordalo deu a ver, apenas do interesse pessoal de D. Pedro II, se afastando de qualquer preocupação com a situação de seu povo ou país.

O outro ponto apontado pelo caricaturista como impulsionador da viagem do monarca seria um desejo pessoal de entrar em contato com a recente produção e principais autores de várias áreas de conhecimento, possibilidade que teria sido parcialmente limitada pela sua permanência em seu país natal até sua vida adulta. Ansioso para encontrar “sábios que o digam coisas”, D. Pedro II teria partido para a Europa, continente onde se encontravam as principais referências ocidentais em termos de produção filosófica, científica e artística. O segmento faz alusão ao conhecido interesse do Imperador, demonstrado em várias aparições públicas e registros pessoais, por inovações técnicas e produções intelectuais oriundas de diversos países estrangeiros.

Os dois motivos da viagem imperial, tal como fora construída na narrativa de Bordalo, delineiam as construções sobre a imagem de D. Pedro II ao longo de toda a obra. São estes interesses que teriam, no álbum de caricaturas, motivado todas as aparições públicas do monarca tanto em seus compromissos oficiais quanto em encontros pessoais, mas que também se tornavam de conhecimento público. No último trecho da legenda desta composição, ao afirmar que o Imperador partira “mascarado” de “imperador-democrata”, Bordalo começava a delimitar a primeira característica a ser analisada sobre a construção da imagem do monarca brasileiro durante sua passagem pela Europa.

1.1.1 “Monarca cidadão”: um imperial oxímoro

No ato da chegada do paquete Douro ao continente, um evento específico envolvendo o Imperador teria contribuído na delimitação de uma imagem que seria atrelada ao monarca durante toda sua viagem. Antes de aportar, os viajantes da embarcação foram obrigados a passar por uma quarentena de oito dias no Lazareto de Lisboa, edificação situada na costa da capital portuguesa e construída para abrigar provisoriamente indivíduos contaminados por alguma enfermidade contagiosa. Este procedimento era comum para todos os passageiros que vinham de países onde ocorresse algum surto endêmico, adotado a fim de evitar que uma doença pudesse se espalhar por Portugal.

Detentor de tratamento diferenciado devido à sua posição enquanto Imperador do Brasil e membro da família real portuguesa, D. Pedro II teria voluntariamente se submetido à quarentena, recusando a dispensa do procedimento proposta pelo próprio monarca português e declarando que gostaria de passar pelo mesmo processo aplicado a qualquer outro indivíduo

recém-chegado a Portugal⁶. O Imperador, que teria dito ser na Europa apenas “Pedro de Bragança”, teria aberto mão de seus privilégios como monarca e governante de um Estado para ser tratado como um homem entre outros, um simples particular, um “monarca-cidadão”.

Uma das principais características presentes na narrativa em questão se refere exatamente à maneira como o Imperador se apresentou durante suas aparições públicas no decorrer de sua viagem. Durante sua passagem pela Europa, o monarca teria se mostrado de forma distinta à ritualística que normalmente o envolveria em seu reino. Ao contrário das tradicionais vestes e símbolos monárquicos, D. Pedro II teria usado roupas comuns e evitado o cerimonial que normalmente circundaria a visita de um governante estrangeiro.

Tal afastamento pessoal da ritualística que envolvia o poder monárquico não seria uma exclusividade de sua passagem pelo continente europeu. Este processo já havia se iniciado em território brasileiro, tendo, apesar de já esboçado anteriormente, se intensificado na transição das décadas de 1860 e 1870. O monarca passou a gradativamente evitar as cerimônias oficiais e rituais como o “beija-mão”, adotando, em contraponto, costumes partilhados por parte da população, como passeios a locais públicos, se apresentando quase sempre com uma indumentária comum e confundindo-se com seus súditos⁷. Este comportamento apresentado publicamente pelo Imperador fez com que à sua pessoa fossem atribuídas as alcunhas de “imperador-democrata” ou “monarca cidadão”.

Esta característica ligada à imagem de D. Pedro II também teria marcado sua passagem pela Europa, onde teria evitado as grandes cerimônias de recepção a um monarca e chefe de Estado. Na narrativa em questão, este elemento tornou-se um eixo de reflexão sobre a viagem do Imperador, cujas distensões abrangeram questões de maior amplitude vinculadas às problematizações acerca dos poderes políticos e da organização social.

Bordalo aponta para esta característica na última afirmação da primeira composição, já indicando qual sua concepção acerca da imagem do “monarca-cidadão” brasileiro. A adoção dos costumes que levaram à denominação de “imperador-democrata” poderia representar, para alguns, o cansaço de um homem frente às obrigações e ritualísticas da monarquia. Para Bordalo Pinheiro, entretanto, esta noção, tão vinculada a D. Pedro II se tornou chave para sua interpretação acerca da viagem e a todos os questionamentos que se deram a partir dela em seu álbum de caricaturas.

⁶ Tal fato é referenciado em CASTRO, Augusto M.S de. REAL, José Alberto C. ROCHA, Manuel Antônio da S. **Viagem dos imperadores do Brasil em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1872. pp.10-11.

⁷ Uma análise da figura do monarca-cidadão e dos hábitos de D. Pedro II a ela relacionados, é realizada por Lilia Moritz Schwarcz em parte de sua obra SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2º Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

No decorrer de toda a narrativa, se fazem presentes fortes indícios de que, segundo o caricaturista, tal comportamento não passaria de uma mera e intencional aparência, uma estratégia de dissimulação em um momento no qual a imagem da monarquia demonstrava seu desgaste. Mais do que isso, a construção de tal imagem parece representar um grande oxímoro para o autor, uma conjunção de contradições que iam desde as palavras que compunham a expressão aos comportamentos e ideias a ela atrelados.

O termo “oxímoro” faz referência a uma figura de linguagem, recorrentemente empregada como um instrumento retórico em poesias e outras expressões literárias, que constitui expressões a partir de palavras que possuem um sentido contrário, oposto. Utilizada de forma consciente ou simplesmente devido a um “vício de linguagem”, o oxímoro parecia, para Bordalo, também ter sido empregado pelo imperador brasileiro na construção de suas aparições públicas, elaborando uma verdadeira personagem para seus observadores. Esta suposta intencionalidade na construção de uma “autoimagem” na concepção de Bordalo é demonstrada, por exemplo, pelo uso da expressão “mascarado”.

No desenho seguinte, é realizada a primeira ilustração de D. Pedro II, que aparece durante os preparativos de sua mala para a viagem. Os elementos que compõem esta caricatura reforçam a concepção anteriormente delineada e fornecem mais elementos que auxiliam na compreensão da dicotomia existente, para Bordalo, entre o discurso e as práticas do Imperador para o autor:

Figura 2 – Arrumando as malas imperiais



Mette então n'uma mala cosmeticos proprios para a caracterização de tal typo, algumas calças com fundilhos, pouca roupa branca, e guias que o ensinem a pedir os decilitros, as lencas e os sabões necessarios á sua democratica e encyclopedica alimentação. — Deverão tambem elles ensinar-lhe como em vario idioma e dá vivas á liberdade, á egualdade e á outra coisa: — porque elle intenta voltar á sua terra tão popular, que se lhe possa impingir como a melhor das republicas.

Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Brasil pela Europa*, p.2.

O primeiro e importante elemento a ser destacado nesta composição de Bordalo são os escravos que auxiliam o Imperador na preparação de sua mala. A existência do sistema de trabalho escravo vinha sendo criticada tanto pela perspectiva que o vinculava com o atraso da economia e do sistema produtivo como pelas críticas de caráter “humanístico”. Sendo colocada em oposição às noções de “liberdade”, “igualdade” e “progresso”, a escravidão havia sido abolida na grande maioria dos países ocidentais. A preocupação com a escravidão não ocupa lugar central na obra, mas a indicação de sua existência em um país cujo governante se pretendia “democrático” aponta para a concepção de Bordalo sobre tal imagem como mera caracterização.

Na preparação da mala, os escravos fornecem ao monarca alguns dos elementos que comporiam a imagem que este pretendia transmitir durante a sua viagem, simbolizados nesta composição por cosméticos. Dentre os itens existentes, estão um “elixir de popularidade”, que D. Pedro II já não encontraria em seu país e pretendia buscar em sua viagem, e “democracia”, ideia que o Imperador pretendia atrelar à sua imagem no Brasil e

na Europa a fim de atenuar o desgaste da instituição monárquica. Junto a estes itens, encontra-se também um “manual de civilidade”, que ensinariam o monarca a se comportar de acordo com os padrões esperados para um monarca na Europa.

O texto que integra a composição traz também uma importante função que os guias levados pelo Imperador teriam. Estas obras deveriam ensinar o monarca a exaltar em várias línguas o lema que guiou a revolução francesa no século anterior e que, por sua vez, se fazia presente nos discursos de inúmeros partidários do republicanismo no ocidente. A intenção do personagem central da narrativa de Bordalo seria a de apresentar uma imagem que agradasse a vários segmentos sociais, independentemente de sua posição política, e alcançar um alto nível de popularidade tanto entre seus súditos quanto fora do país, em uma tentativa de reverter o processo de desgaste da instituição monárquica ao retornar ao Brasil.

O que se esboça neste segmento inicial da obra é uma compreensão de distintos significados das expressões que seriam atribuídas a D. Pedro II durante sua viagem. “Monarca” e “Imperador”, assim como os sistemas políticos aos quais se referem, são ligados, na concepção de Bordalo e de muitos de seus contemporâneos, a um regime cujo poder encontrava-se por hereditariedade na mão de um mesmo indivíduo ou família, e cuja ritualística envolvida e a própria justificativa para sua existência os separaria imensamente dos simples cidadãos, seus súditos, assim como de qualquer possibilidade de existência de uma real democracia no país. Para o intelectual, a tentativa de construção de uma imagem ou da simples noção de algo como um “imperador-democrata” ou um “monarca-cidadão” neste período acaba tornando-se completamente contraditória e antagônica

É interessante notar que Bordalo Pinheiro não foi o único intelectual português a apontar para tal contradição. Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão também chamaram a atenção para este ponto em sua edição de fevereiro de 1872 de *As Farpas*, dedicada à passagem do monarca brasileiro por Portugal e referida anteriormente. Em um determinado segmento, escrito por Eça, era destacado o seguinte ponto sobre a imagem pública o Imperador:

Um momento de atenção. O Imperador do Brasil quando esteve entre nós e mesmo fora de nós - era alternadamente e contraditoriamente – Pedro de Alcântara e D. Pedro II. Quando as recepções, os hinos ou os banquetes se apresentavam a glorificar D. Pedro II – ele apressava-se a declarar que era apenas Pedro de Alcântara. Quando os horários de caminhos de ferro, os regulamentos de bibliotecas ou a familiaridade dos cidadãos o pretendiam tratar como Pedro de Alcântara, - ele rompia a fazer sentir que era D. Pedro II⁸.

⁸ **AS FARPAS: Crônica mensal da política, das letras e dos costumes.** Lisboa: Tipografia Universal, fev/1872. p.36

A imagem apresentada por Eça de Queiroz fora a de um indivíduo que, apesar de suas vestimentas e de seu discurso, teria demonstrado atitudes que oscilavam entre o Imperador e o simples cidadão viajante. Mais do que isso, tal alternância parecia ocorrer de acordo com a circunstância vivenciada pelo Imperador. Quando a situação com a qual o monarca se deparava o desagradava, a exemplo das longas cerimônias de recepção, este a recusaria alegando estar em uma viagem pessoal sem vínculos com sua posição enquanto chefe de Estado. Por outro lado, quando os protocolos de horários e instituições representassem um obstáculo para seus objetivos, este não hesitaria em se distinguir enquanto Imperador do Brasil. Este aspecto da imagem pública do monarca brasileiro era, portanto, também observado por intelectuais contemporâneos ao caricaturista, o que já aponta para a inserção de sua obra em um quadro de problematização mais amplo.

A alternância, supostamente intencional, entre a simplicidade de um particular e os privilégios enquanto Imperador assemelha o personagem de D. Pedro II, de forma inversa, ao personagem principal das novelas picarescas, às quais Bordalo faz referência no título de sua viagem. Enquanto o pícaro se utilizava da astúcia para ascender socialmente e se destacar, o Imperador do Brasil alteraria seu discurso para passar despercebido como um mero cidadão, mas sem abrir mão dos privilégios monárquicos. Esta imagem, no entanto, seria construída com o intuito de aumentar sua popularidade tanto no Brasil quanto na Europa, desvinculando de sua figura toda a pompa e privilégios monárquicos que passaram a ser criticados por muitos intelectuais e movimentos sociais. Parecer querer declinar de sua posição para ascender ainda mais.

No quadro seguinte, Bordalo apresentou o Imperador ainda em território brasileiro, passeando pela corte antes de realizar sua viagem. D. Pedro II é apresentado utilizando trajes cerimoniais e alguns dos principais símbolos monárquicos, com a coroa em sua cabeça e o cetro sob o braço esquerdo. Esta é a única composição em que o monarca aparece claramente com todos os elementos que envolviam a ritualística da monarquia em território brasileiro.

Figura 3 – Uma Prudente lei



Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Rasilb pela Europa*. p.2.

O início da legenda desta composição faz referência à filha do Imperador, a Princesa Isabel de Bragança e Bourbon, que permaneceu como regente durante o período em que o monarca realizava sua viagem. Ao invés do nome oficial, no entanto, Bordalo escreve uma sequência de várias expressões sem sentido próprio, fazendo uma alusão à composição dos nomes dos membros da família real. Logo em seguida, menciona que a compreensão do nome construído podia ser feita a partir do conhecido Almanaque de Gotha, publicação alemã que circulou entre os séculos XVIII e XX e que trazia as nomenclaturas das famílias reais europeias e da alta nobreza do continente, com suas ramificações. O uso da nomenclatura fictícia e sem sentido constitui-se em uma sutil crítica satírica do caricaturista às monarquias europeias de uma forma ampla, assim como a brasileira que dela descende.

Logo em seguida, Bordalo afirma que o Imperador, antes de deixar o país, decretou uma “prudente lei sobre a escravidão” que é transcrita como: “ficam livres todos os que ainda não nasceram no Império de Rasilb”. A lei referenciada é, notadamente, a chamada “Lei do Ventre Livre” ou “Lei Rio Branco”, que declarava livres todos os filhos de mulheres escravas

nascidos após a data de sua promulgação. Contrariamente à informação fornecida pelo autor, esta foi promulgada em 28 de setembro de 1871 pela Princesa Isabel, e não D. Pedro II, em um momento quando este já se encontrava em viagem à Europa. O monarca, no entanto, teve participação no processo de negociação que levou à elaboração da legislação referida.

O interessante neste segmento é a maneira como o caricaturista utiliza esta lei para tecer uma crítica à instituição monárquica. No escrito, é afirmado de forma irônica que a lei libertaria todos os que estariam por nascer no Brasil, construção de cuja leitura depreende-se que todos os habitantes do Brasil fossem, de certa forma, privados de sua liberdade. Associado à figura do Imperador e à crítica tecida na caricatura anterior, infere-se que essa ausência se deve, na construção de Bordalo, à existência do próprio governo monárquico no país.

Na compreensão deste quadro, também é fundamental a maneira como Bordalo ilustra os entornos do Imperador. Em virtude da proclamação da lei, vários escravos aparecem rodeando o monarca, o observando com expressões de admiração. Alguns estereótipos são usados na composição. Crianças negras aparecem dançando próximos a D. Pedro II de mãos dadas com pequenos macacos⁹. Sobre a figura, vários papagaios sobrevoam a comemoração. Mais do que uma visão de Bordalo sobre o país, tal composição parece ser uma sátira à maneira estereotipada com que o Brasil é vista em alguns países estrangeiros, mesclando a natureza ao cotidiano urbano do país.

A postura do monarca também é ponto importante na composição. O rosto do imperador está levantado na direção contrária a toda a cena, como se não concedesse atenção ao próprio povo para quem a lei mencionada fora destinada e que o celebrava no momento.

A composição da imagem do monarca estava necessariamente ligada à sua aparência física, o que incluiria a vestimenta com a qual se apresentava. Uma vez assumindo o papel de monarca-cidadão, D. Pedro II precisaria deixar de lado os trajes oficiais e usar roupas que o aproximassem de seus súditos. Esta caracterização é apresentada visualmente pelas caricaturas de Bordalo:

⁹ A atenção para a maneira como os negros são apresentados nos dois quadros iniciais da obra se deu a partir da pesquisa de Aline Carvalho, presente em CARVALHO, Aline dell'Orto. **En Noir et Blanc: la représentation des noirs dans le dessin d'humour au xixe siècle. Brésil, France, Anglaterre et Portugal**. Dissertação de Mestrado em História e Civilizações apresentada à École des Hautes Études em Sciences Sociales. Paris, 2013.

Figura 4 – A indumentária do “monarca-cidadão”



Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Rasilb pela Europa*. p.3 e 8

Estas composições trazem distintas circunstâncias da viagem do Imperador, sendo os dois primeiros quadros correspondentes a momentos anteriores ao seu início, ainda em seu reino, e o último referente ao início de sua segunda passagem por Portugal, ao final de sua travessia no continente. Todos os quadros destacam elementos do vestuário utilizado pelo Imperador durante toda sua viagem. Se passando por um cidadão comum, D. Pedro II teria assumido semelhante aparência, encontrando governantes e atravessando toda a Europa trajando roupas comuns. Os trajes utilizados pelo Imperador são descritos visualmente e nos textos das caricaturas. As vestes oficiais deram lugar a um jaquetão, a um chapéu baixo e chinelas, com o uso de um chalé manta quando necessário e de acessórios como um guarda-chuva.

Tais itens do vestuário de D. Pedro II carregam vários sentidos e desempenham um central papel na narrativa. Seu uso, como apontado no último quadro ao conferir os adjetivos a itens da indumentária, teria como objetivo a construção de uma imagem favorável ao Imperador. Funcionaria como uma tentativa de desvinculá-lo de traços típicos dos regimes monárquicos que vinham sendo criticados e ligá-lo às noções de “democracia”, na medida em

que o aproximava de qualquer indivíduo, tornando-o apenas um homem dentre outros homens.

Em algumas das ilustrações de Bordalo, entretanto, um elemento destoia dos demais itens da indumentária do viajante. Pendurada na ponta do guarda-chuva que D. Pedro II teria carregado, se encontra a coroa, um dos símbolos máximos do sistema monárquico. A existência deste item nas composições significa a permanência do que seria a real postura do Imperador, simbolizando a própria contradição apontada pelo autor em relação à imagem que o monarca teria tentado transmitir durante sua passagem pela Europa. Apesar da “democracia” apresentada em suas roupas, os privilégios monárquicos jamais foram deixados, emergindo quando a situação tornava seu uso conveniente por parte do monarca.

Para além da questão do vestuário, estes segmentos da obra de Bordalo trazem também outros elementos relativos às contradições da imagem atribuída ao Imperador. No segundo quadro, D. Pedro II aparece rodeado de gotas que, segundo a legenda, simbolizariam concomitantemente as lágrimas e o suor de seus súditos, referidos pelo autor como “vassalos”, por entre as quais o monarca partira. A irônica explicação conferida para a transpiração, que aparece entre parênteses na legenda, é de que o Brasil seria um país com elevadas temperaturas. O significado intrínseco, entretanto, se refere ao que seria o sofrimento e o árduo trabalho da imensa maioria da população, cujo fruto sustentaria, dentre outras coisas, a manutenção das regalias usufruídas pelo monarca e sua família, o que incluía uma viagem de praticamente um ano ao exterior, financiada pelos cofres públicos. Tal crítica reforça o que é afirmado no início da obra de Bordalo, quando o autor criticou a figura imperial por, à custa do erário público, realizar atividades que em nada se relacionariam ao desenvolvimento do país ou ao bem estar da população.

No primeiro quadro, por sua vez, o Imperador é mostrado no que seria um ato de juramento da constituição antes da realização de sua viagem. A postura adotada pelo monarca nesta imagem também se destaca na construção da narrativa. Ao mesmo tempo em que D. Pedro II parece se submeter à constituição, ajoelhando-se durante o juramento, encontra-se olhando para o outro lado, como se a desprezasse. A composição dá indícios sobre a concepção acerca do monarca que, enquanto governante de uma monarquia constitucional, precisaria se submeter aos preceitos da carta constitucional, mas que não apreciaria tal condição, se subordinando apenas na medida em que fosse necessário para a manutenção de seu poder. Essa postura contraditória é reforçada pelo uso da coroa, ao mesmo tempo em que carrega em mãos um importante item que seria associado à imagem do monarca durante sua viagem e que ganhou vários sentidos na narrativa construída por Bordalo.

Em quase todas as composições caricaturais elaboradas pelo autor em sua obra, o Imperador aparece sempre com uma pequena mala em mãos. Este item é referido pelo autor em diversos momentos, quase ao nível de outro personagem, que sempre acompanha o Imperador durante a viagem. Os motivos para tal ênfase no uso de um objeto aparentemente simples nesta obra encontram-se nos vários significados atribuídos à mala no questionamento da imagem do Imperador durante sua viagem.

O primeiro quadro da sequência anterior, extraída da obra de Bordalo, traz como objeto o juramento do Imperador, que prometeria sobre a constituição “nunca deixar a mala, onde leva as piugas e as quinzenas democráticas”. “Piugas”, ou peúgas na grafia atual, é a denominação para meias em Portugal, enquanto quinzenas se refere a uma espécie de casaco. Se conectados aos preparativos para a viagem, ilustrados no segundo quadro da obra, o primeiro sentido da mala a emergir é o de símbolo da intencional construção da autoimagem do monarca em sua viagem, sendo o objeto onde o Imperador carregaria os elementos que comporiam a máscara de “Imperador-democrata” e, portanto, uma metáfora da própria construção desta imagem por parte de D. Pedro II.

Ao apresentar visualmente a mala, atrelada à figura do Imperador em quase todas as composições da obra, Bordalo reforça a concepção da intencional construção que existiria na imagem do monarca-cidadão e do que seriam suas reais intenções com seu uso. Os significados atribuídos por Bordalo Pinheiro à mala do Imperador, além de sua repercussão na construção do imaginário sobre a viagem de D. Pedro II, podem ser elucidados mediante a análise de parte da construção satírica elaborada por Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão na edição de fevereiro de 1872 de *As Farpas*. Em um segmento onde inicialmente abordou o modo como o Imperador deixou as formalidades da monarquia para viajar de forma simples como um particular, Ramalho Ortigão introduziu a mala na narrativa:

E ainda estranharam que Vossa Majestade a não largasse – a mala! Pudera largá-la!... Um homem como Vossa Majestade, quieto desde que nasceu em cima de um trono com um cetro em punho, que melhor, que mais regaladamente pode descansar a mão do que segurando nela uma mala! (...) O cetro quer dizer: ‘Diverti-vos, ó vós que passais; eu para aqui estou! A mala quer dizer: ‘arranjae-vos como puderdes, ó vós que permaneceis; eu cá vou-me embora. A mala é a antítese do cetro. Um escraviza, a outra liberta.¹⁰

¹⁰ **AS FARPAS: Crônica mensal da política, das letras e dos costumes.** Lisboa: Tipografia Universal, fev/1872. p.8.

Ao iniciar suas ponderações sobre a mala do Imperador, Ramalho a opôs ao cetro, um dos símbolos da ritualística da monarquia sob a qual D. Pedro II teria vivido até então. Esta oposição demarca inicialmente uma diferença entre o comportamento do Imperador no país que governava e o do indivíduo que viajou pela Europa como um particular, sem interesses oficiais. Em um segmento posterior da obra, foi Eça de Queiroz que iniciou sua análise sobre a mala:

Falemos da mala deste príncipe ilustre. Todos a conhecem. Ela deixa na Europa uma legenda perpétua. Durante meses, viu-o o Velho Mundo absorto – atravessar as capitais, estudar os monumentos, sulear os mares, costear os montes, visitar os Reis, olhar as paisagens, ensinar os sábios, - com a sua mala na mão! É uma mala pequena, de couro escuro, com duas asas que se unem. (...) Paris, Londres, Berlim, Viena, Florença, Roma, Madri, o Cairo, - conhecem-na(...). Mesmo a celebridade da mala encobre a glória do príncipe. (...).¹¹

Neste segmento da obra, a mala adquire o status de um personagem. Como tal, teria marcado cada lugar por onde passou, “vendo” monumentos, personalidades e sendo conhecida por toda a Europa. A mala confunde-se com a imagem do Imperador, chegando mesmo a sobrepô-la e tornando-se um símbolo da própria viagem do monarca pelo continente. Após brevemente falar das suposições acerca do conteúdo da mala, Eça chegou à seguinte conclusão:

Tal se nos afigura a verdade: a mala na continha nada! A Mala era uma insígnia: a insígnia do seu incógnito. S.M Trazia em wagon a mala, como usa no trono o cetro; como a coroa é o sinal da sua realeza no Brasil, a mala era o sinal da sua democracia na Europa. A mala é o seu cetro de viagem – como o perpétuo chapéu baixo é a sua coroa de caminho de ferro. Se S.M. trouxesse as mãos vazias, isso indicaria apenas que Sua Majestade não trouxera o cetro porque o incomodava para dormir, no beliche do paquete: mas não daria a ninguém o direito de afirmar que ele não era o Príncipe, o Imperante, o Soberano! Com a mala não: a mala significa que não só não tem na mão o cetro, mas traz na mão a bagagem; que não só deixou a realeza no Brasil – mas tomou a sem cerimônia na Europa! a mala é o sinal evidente do seu incógnito! A mala é o cartaz de sua familiaridade!¹²

Mala e cetro, assim como a coroa e o chapéu baixo, foram aproximados na narrativa, sendo usados em diferentes situações, mas empregados com a mesma finalidade: demarcar a imagem de D. Pedro II, seja enquanto Imperador do Brasil, seja como um simples viajante, sempre identificando o singular indivíduo que os utilizava. A “insígnia do incógnito”, se

¹¹ **AS FARPAS: Crônica mensal da política, das letras e dos costumes.** Lisboa: Tipografia Universal, fev/1872. pp.37-38.

¹²Idem. p.39.

articulada com as afirmações sobre as contraditórias ações do Imperador durante a viagem, estaria mais relacionada à exposição do desejo de ser tratado sem a ritualística, como um “homem comum”, do que uma intenção de realmente passar despercebido.

O uso da mala se tornaria, portanto, imprescindível na construção da imagem do “monarca-cidadão”, representando a postura “democrática” que o Imperador pretendia atrelar a si, em um momento no qual a monarquia brasileira passaria por uma instabilidade em relação à sua imagem. Ao fim, a mala emerge como símbolo da forma dual com que D. Pedro II teria se apresentado em sua viagem à Europa. Ainda no início da obra, Eça de Queiroz relacionou a mala com uma questão mais ampla relativa ao sistema monárquico como forma de governo:

O rei Leopoldo da Bélgica gostava tanto de malas até que as metia nos discursos: ‘Vejam lá, meus senhores’, dizia ele à assembleia de 48, ‘se não estão satisfeitos, eu tenho a minha mala feita!’ frase que hoje seria inútil, porque, como Vossa Majestade sabe, não há agora rei nenhum que não tenha preparada a mala. Vossa Majestade, percorrendo a Europa sem nunca se separar da sua mala, mostrou com grande tato que não precisa de que ninguém lhe ensine que este objeto de viagem não é já considerado pelos reis sábios, como em 1848, uma simples figura de retórica.¹³

Com a suposta citação de Leopoldo I em 1848, a mala surge como um símbolo para a percepção acerca das mudanças experimentadas no ocidente. Os autores apontam para a consciência dos próprios reis e imperadores de que as monarquias já não encontrariam tanta aceitação frente à ascensão de ideias e movimentos favoráveis a outros sistemas de governo, como o republicano. A mala representa, neste segmento, o conhecimento que D. Pedro II teria acerca de uma inescapável decadência de seu poder. Por isto, o Imperador, assim como outros monarcas europeus, já teria permanentemente suas “malas” preparadas, ou seja, estaria pronto para a real possibilidade da queda de seu regime.

A existência das monarquias, cujas características eram cada vez mais atreladas ao “atraso” e à estagnação do desenvolvimento das sociedades, parecia estar ameaçada pela veloz transformação que afetava todos os países do ocidente, representando para muitos um entrave ao “progresso” que acabaria, cedo ou tarde, por abrir espaço a outra forma de organização social. Metáfora de uma inevitável e iminente superação dos regimes monárquicos, a mala seguiu viagem, em seus múltiplos usos, nas mãos de D. Pedro II. Ao apresentar visualmente a mala, atrelada à figura do Imperador em quase todas as composições da obra, Bordalo reforça a concepção desta intencional construção que existiria na imagem do

¹³ **AS FARPAS: Crônica mensal da política, das letras e dos costumes.** Lisboa: Tipografia Universal, fev/1872. p.39.

monarca-cidadão e do que seriam suas reais intenções com seu uso, tal como fizeram Eça e Ramalho.

Apesar da narrativa de Bordalo ter a grande maioria de suas páginas dedicadas à estada do Imperador em Portugal, sua viagem não possuiu apenas este país como destino, tendo atravessado diversos territórios na Europa e além. As dualidades que o autor observou no comportamento do monarca, por sua vez, também teriam se manifestado em outras nações, aspecto que também foi explorado nas ilustrações do Imperador.

Figura 5 – Entre a Alemanha e França



Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Brasil pela Europa.* p.4

Dentre os países visitados por D. Pedro II, estavam a França e a recém-unificada Alemanha, onde o monarca se encontrou com os líderes nacionais em um momento de tensões diplomáticas. O conflito que envolveu os dois países, designado costumeiramente de guerra franco-prussiana, havia se encerrado com a assinatura do Tratado de Frankfurt e a derrota francesa, que culminou com a perda dos territórios da Alsácia e Lorena, o pagamento de pesadas indenizações e a queda do Segundo Império francês, seguida da ascensão da Terceira

República. A delicada estabilidade constituída entre os dois países foi usada por Bordalo Pinheiro na atribuição de um caráter dúbio ao Imperador (**Figura 5**).

No primeiro quadro, D. Pedro II é apresentado na Alemanha ao abraçar o imperador Guilherme I¹⁴, que se encontra ao lado do então chanceler Otto Von Bismarck¹⁵. Assistindo a cena, está Marianne, alegoria feminina representativa das ideias republicanas francesas, que se encontra assustada com a presença dos dois Imperadores, símbolos máximos dos regimes monárquicos aos quais se opunha. A maneira como foi recepcionado no país teria feito com que D. Pedro II demonstrasse em seu encontro com o monarca apoio a Alemanha e desprezo aos franceses.

O segundo quadro, por sua vez, mostra o Imperador em território francês, cumprimentando o presidente Adolph Thiers¹⁶ sob os olhares atentos de Bismarck ao fundo. O ministro francês se encontra sobre livros cujas laterais formam o título “história do império e do império”, simbolizando o passado das duas experiências imperiais na França, que o presente regime republicano acabara por sobrepor. Ao pé do primeiro ministro encontra-se um barrete frígio, um dos símbolos do republicanismo. Em território francês, D. Pedro II teria demonstrado apoio à França em detrimento da Alemanha.

A indagação sobre a dualidade atribuída ao Imperador durante a viagem deixa a elaboração da imagem de monarca-cidadão e se estende para os princípios morais do monarca. O questionamento na composição de Bordalo põe em cheque a conduta de D. Pedro II, cujo personagem correspondente, em busca da popularidade e da construção de uma autoimagem que o promovesse em seu reino e na Europa, teria apresentado um comportamento dúbio, se contradizendo de acordo com a situação enfrentada.

No entanto, a real predileção de D. Pedro II é demonstrada por Bordalo através da forma como o Imperador se dirige aos dois governantes. Em Guilherme I, Imperador, dá um efusivo abraço, enquanto Thiers, presidente republicano, recebe um respeitoso aperto de mãos. A atitude mostraria as reais aspirações do Imperador que estariam por trás da “máscara” de “monarca-cidadão”, respeitando a posição do regime republicano instaurado na França, mas alinhando-se realmente ao poder e ideais monárquicos.

¹⁴ Guilherme Frederico Luís de Hohenzoller (1787-1888), mais conhecido como Guilherme I, foi o rei da Prússia e, após a unificação alemã, o primeiro Imperador, ou *kaiser*, do país.

¹⁵ Otto Leopold Eduard Von Bismarck Schonhausen (1815-1898) foi uma das principais personalidades políticas da Alemanha no século XIX e um dos principais articuladores da unificação alemã. Seus principais cargos na administração estatal foram enquanto primeiro-ministro da Prússia e, após a unificação, chanceler do Império Alemão, onde ficou conhecido como “chanceler de ferro”.

¹⁶ Louis Adolph Thiers (1787-1877) foi um conhecido estadista francês, tendo ocupado o posto de primeiro-ministro francês e, após a derrota francesa na guerra franco-prussiana, foi eleito como Presidente do novo Governo Provisório de Defesa Nacional.

Posteriormente, a narrativa de Bordalo traria rapidamente a passagem de D. Pedro II pela Inglaterra. Após pedir “rost-beaf, pudim de cebo e um sábio arabista”, o Imperador teria se dirigido ao Royal Opera House, conhecido também como Covent Garden, onde teria se envolvido em um confuso episódio:

Figura 6 – Contradições na Inglaterra



Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Rasilb pela Europa*. p.5

Trajando suas simples vestes de “monarca-cidadão”, D. Pedro II teria sido impedido de adentrar a Casa de espetáculos, cuja presença exigiria trajes de cerimônia para a ocasião. Frente a este obstáculo, o monarca teria imediatamente alterado seu discurso, alegando se tratar do Imperador do Brasil. Tal posição, entretanto, o conduziria até o camarote real, que acabaria por conceder uma posição e visibilidade que não seria condizente com a imagem de simples “cidadão” que este tentaria demonstrar durante sua viagem, o que o teria feito rapidamente desdizer-se e se colocar novamente como mero particular. As rápidas alternâncias no discurso continuariam com a persistência da situação, até o ponto em que teria sido “expulso popularmente” do local.

Esta passagem reforça a intencionalidade na construção da imagem do “imperador-democrata” e as contradições existentes em tal característica. A rapidez com que a postura de D. Pedro II em sua auto identificação se modificaria frente a esta situação limite demonstraria a maleabilidade de seu discurso de acordo com seus interesses pessoais. O que seria a real face do Imperador, entretanto, apareceria na última página de sua “picaresca viagem”.

Figura 7 – Os dois Imperadores



Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Brasil pela Europa*. p.15

A última composição da obra de Bordalo (**Figura 7**) se inicia com um breve texto no qual o autor coloca a viagem do Imperador do Brasil pela Europa, por ele ilustrada nas

páginas anteriores, e a guerra franco-prussiana como os dois mais significativos eventos ocorridos no século XIX. Seguindo tal afirmação, apresenta os dois protagonistas destes eventos, D. Pedro II, Imperador do Brasil, e Guilherme I, Imperador alemão, designado “o outro”, como os dois indivíduos que “o mundo mais admiraria”.

A caricatura traz a ilustração dos dois Imperadores de braços dados. Na composição da imagem de D. Pedro II, itens como a mala, o guarda chuva e as chinelas ainda se fazem presentes, mas o chapéu deixa a cabeça do monarca para ser substituído pela coroa, um dos principais símbolos do sistema político que este representava. O uso da coroa pelo monarca na última composição da obra indica ao que seria sua real postura na concepção de Bordalo. Por mais que as vestes e o comportamento adotado pelo monarca pretendessem apontar o contrário, este seria um Imperador, um monarca nascido com o direito de governar e que se valeria inteiramente de seus privilégios enquanto tal.

Os elementos que se encontram em torno dos Imperadores são essenciais na construção da “superioridade” na qual estes homens se colocariam. Todos os outros indivíduos, em sua grande maioria sem identificação, são colocados como insetos, aracnídeos e minhocas. As formigas simbolizariam os súditos, que trabalham arduamente e seriam ínfimos perante a “grandiosidade” dos Imperadores. Abelhas e aranhas com cartolas e capacetes seriam políticos, empresários e militares. Os outros seres aos pés de D. Pedro II e Guilherme I, no entanto, encontram-se em uma posição diferenciada.

As minhocas com coroas, em dimensões superiores aos demais, mas ainda arrastando-se aos pés dos Imperadores, simbolizam os demais monarcas europeus. Dentre estas, obtêm destaque a que se encontra combatida sendo pisada por Guilherme I, única que aparece com uma cabeça, identificando Napoleão III¹⁷, derrotado pelo Imperador alemão na guerra franco-prussiana e deposto do trono Imperial na França. Sobre parte de Napoleão III e servindo como apoio para a base do cetro de Guilherme I, está um caracol com a face de Otto Von Bismarck, então chanceler alemão e figura fundamental na unificação do país.

A posição em que se encontram os Imperadores também carrega importante significado. Apesar de estarem de braços dados, D. Pedro II e Guilherme I apresentam posturas diferentes. Enquanto o Imperador alemão encontra-se altivo, com cabeça erguida e trajando vestes cerimoniais, o monarca brasileiro parece estar sem equilíbrio, cambaleando

¹⁷ Charles Louis Napoléon Bonaparte (1808-1873), conhecido como Napoleão III, foi sucessivamente presidente da segunda república francesa, primeiro eleito por sufrágio universal, e Imperador da França após um golpe de Estado. Seu governo foi das eleições de 1848 à derrota para a Alemanha durante a guerra franco-prussiana, quando foi deposto pela Assembléia Nacional, na qual foi proclamada a terceira república francesa.

enquanto apoia-se em apenas uma perna. Estas posições e caracterizações correspondem ao momento em que as duas monarquias se encontravam. Guilherme I, rei prussiano, ascendera recentemente a Imperador da Alemanha e saíra vitorioso de um conflito contra a França. A monarquia brasileira, por outro lado, passava por um atribulado momento, com manifestações de determinados segmentos da sociedade brasileira e ascensão de ideias que punham em cheque a solidez do regime monárquico. Olhando para o lado e equilibrando ao mesmo tempo a coroa na cabeça e a mala apoiada no guarda-chuva, a imagem mostra um Imperador que parece confuso em relação à própria posição e sem segurança em relação ao destino de seu país.

Apesar das diferentes posturas dos Imperadores e dos diferentes momentos de seus regimes, a construção sobre os monarcas traz a mesma crítica. Após o desenho que destaca o que seria a pretensa grandiosidade dos Imperadores, Bordalo afirmou de forma irônica que eles seriam “imensos”, “os maiores homens da história”, para indagar, como última sentença de sua obra, qual dos dois seria o “maiorzinho”. Neste último segmento, torna-se notório que os questionamentos de Bordalo não focam no indivíduo, mas passam por ele para pôr em cheque o que este representaria. No caso de D. Pedro II, Imperador do Brasil, a manutenção dos sistemas monárquicos.

A imagem que D. Pedro II teria apresentado durante sua viagem pela Europa seria uma intencional construção, realizada com o objetivo de se auto promover e elevar sua popularidade tanto na Europa quanto no Brasil, garantindo assim a manutenção de seu poder em seu reino. Percebendo a crescente atribuição ao sistema monárquico de muitos dos problemas que afligiam a sociedade e a ascensão em seu país de movimentos que abertamente se opunham ao seu governo, como o republicanismo, o monarca teria tratado de associar sua imagem a elementos que o pudessem relacionar exatamente às ideias que influenciavam tal oposição. Quanto menos o Imperador fosse vinculado a símbolos e práticas clássicas das monarquias, melhor seria sua visibilidade em um momento de aparente declínio dos sistemas monárquicos, criando então a figura de um Imperador que pudesse satisfazer aos anseios dos críticos, mas sem abrir mão de seu real poder.

Desta caracterização, surgiram as alcunhas de “Imperador-democrata” e “monarca-cidadão”, terminologias que, para intelectuais como Bordalo, apresentariam imensas contradições. Para o intelectual, as noções de democracia e a posição de um cidadão comum na sociedade seriam completamente opostas às relações de poder e aos privilégios existentes em uma monarquia, mesmo que pautadas em uma constituição como nos casos português e brasileiro. As supostas reais intenções do Imperador foram demonstradas na narrativa sobre

eventos específicos de sua viagem, onde ora diria serem desnecessárias cerimônias de recepção, ora se valeria de sua real posição enquanto monarca para evitar os protocolos de instituições. Um monarca cujo discurso tornava-se maleável de acordo com seus interesses. Um verdadeiro oxímoro imperial em plena viagem pela Europa.

A fim de expor tais contradições, o autor se valeu dos itens que teriam sido utilizados pelo Imperador na composição de sua imagem. A mala, que teria sido carregada pelo monarca durante toda sua viagem, seria, por exemplo, um símbolo da autoimagem que o Imperador teria tentado expor, usada como uma demarcação da diferença que existia entre um monarca tradicional e um “Imperador-democrata”, que carregaria sua própria e pequena bagagem. A ideia da falsa aparência é reforçada na coexistência com a coroa na composição de Bordalo. No entanto, o questionamento da imagem de D. Pedro II durante sua viagem na narrativa não se restringiu à figura do monarca-cidadão, estendendo-se para outra característica vinculada ao monarca brasileiro. Para Bordalo seria D. Pedro II um sábio monarca?

1.1.2 Um “sábio” monarca?

Dentre os elementos constantemente associados à imagem de D. Pedro II, um dos que mais se destacavam e que se encontrava em direta relação com a noção de monarca-cidadão era seu apreço pelas ciências, artes e avanços técnicos. Desde o início de seu governo, foi vinculado ao Imperador um aberto interesse no contato e estudo de inovações técnicas, obras literárias e de outros aspectos culturais oriundos de outros países. Tendo aprendido línguas estrangeiras e traduzido obras em vários idiomas, seu interesse por assuntos concernentes a diversas áreas do conhecimento o levaram a trocar correspondências com intelectuais e a receber costumeiramente viajantes estrangeiros, além de adquirir livros de diversas nacionalidades, dedicando grande parte de seu tempo à leitura.

Esta associação do Imperador às ciências e às artes não se limitava a demonstrações pessoais, estando presente em suas apresentações oficiais e nos atos administrativos de seu governo¹⁸. Em diversas ocasiões, o Imperador era fotografado rodeado por livros em seu

¹⁸ José Murilo de Carvalho afirma que “O Imperador queria que sua imagem pública fosse a de um amigo dos livros. Seus educadores valorizavam esse lado da personalidade dele, e já o faziam retratar como leitor e estudioso. Ao longo do reinado, buscou consolidar essa imagem”. CARVALHO, José Murilo de. **D. Pedro II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp.226-227

gabinete de estudos.¹⁹ Frequentava sessões e concursos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e nas escolas Militar e de Medicina. Além disso, financiou em algumas ocasiões a criação de espaços de pesquisa e produção artística, ligando a si a imagem de patrono ou mecenas das artes e das ciências.

Com sua imagem conectada diretamente ao conhecimento e visto como um sábio monarca, a primeira viagem de D. Pedro II à Europa, cuja trajetória envolvia países com algumas das mais antigas instituições de produção e divulgação artística e científica, assim como alguns dos mais influentes autores em várias áreas do conhecimento, envolveu também a visita a academias e sociedades científicas, a monumentos e o encontro com intelectuais admirados pelo Imperador. Tal aspecto da viagem do monarca e da constituição de sua imagem pública constituiu um dos pontos centrais da narrativa elaborada por Rafael Bordalo Pinheiro.

A primeira composição da obra de Bordalo já conferia à relação entre o Imperador e o conhecimento um local de destaque em sua narrativa. Em sua introdução, o autor apontou como um dos principais motivos que teriam motivado a viagem do Imperador uma necessidade pessoal de encontrar intelectuais, ou “sábios que o dissessem coisas”, e visitar instituições vinculadas ao desenvolvimento e divulgação científica, saciando então sua “sede de conhecimento”. Esta motivação, juntamente ao desejo de obter popularidade, reforça a vinculação da viagem, financiada pelo erário público, apenas à vontade pessoal do monarca, sem qualquer relação com a administração ou desenvolvimento do país.

A relação entre o Imperador e o conhecimento se perpetua no segmento inicial, aparecendo no momento em que o autor apontou uma obra específica que teria instruído D. Pedro II desde sua infância. A publicação em questão é um manual enciclopédico, de autoria do português Emílio Aquiles Monteverde²⁰, produzido para uso em instituições de instrução primária em Portugal e uma das obras mais utilizadas no ensino deste país neste período²¹.

¹⁹ Lília Schwarcz afirma que D. Pedro II se apresentaria “com o traje de pequena gala, cercado de símbolos de erudição, entre muitos livros, globos, penas de escrever e balaustradas onde se apoiava para aguentar o longo tempo da foto e fazer pose de pensador. Lília Moritz S em parte de sua obra SCHWARCZ, Lília Moritz. **As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2º Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.325.

²⁰ Emílio Aquiles Monteverde (1803-1881) atuou como escritor e diplomata. Foi autor de várias obras voltadas para a instrução primária em Portugal, como *Método facilimo para aprender a ler*, *Manual enciclopédico para Portugal e Brasil* e o *Manual Enciclopédico para uso nas escolas de instrução primária*.

²¹ Em sua dissertação, Maria Alves realizou um levantamento sobre as obras utilizadas na instrução primária do município de Mafra, próximo a Lisboa, que aponta o Manual Enciclopédico de Monteverde como uma das principais obras empregadas no país. ALVES, Maria do Céu Garcia dos Reis Loureiro. **Um tempo sobre outros tempos: o processo de escolarização no Concelho de Mafra – Anos de 1772 a 1896**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Educação e Psicologia da Universidade do Minho. Braga: outubro de 2003. p.107.

A obra de Monteverde incluía uma ampla gama de assuntos que eram considerados pelas autoridades portuguesas como pertinentes à educação primária. Era composta por capítulos dedicados à moral e à religião, com segmentos de história da religião, gramática portuguesa, noções de “civilidade”, aritmética, geometria, geografia, belas artes, história de Portugal, física, química e mesmo mitologia²².

O Imperador composto por Bordalo, considerado como detentor de variados conhecimentos, obteria sua sabedoria a partir de uma obra enciclopédica e dedicada à instrução de crianças. Além disso, a obra tratava-se de uma das principais referências em um sistema de ensino considerado, pelos intelectuais ligados à “geração de 70”, como ultrapassado e um dos grandes responsáveis pela situação em que Portugal se encontrava. Esta e outras leituras teriam feito com que o Imperador desenvolvesse o hábito de falar “de tudo ao mesmo tempo” e seu gosto por assuntos concernentes ao conhecimento técnico-científico e pelas artes.

O Imperador não conseguiria encontrar em seu país conhecimentos que o satisfizessem, uma vez que seus súditos, “pessoas acanhadas e magras”, só fariam “das coisas que sabem”. Com tal afirmação, Bordalo coloca a imagem de um monarca que demonstraria o conhecimento de questões que, na realidade, não conhecia.

Retomando a obra de Aquiles Monteverde, o Imperador encontraria em seu país com um grau de educação semelhante ao observado em Portugal, que seria instruído, contraditoriamente, pelo mesma obra que nutriria os “vastos conhecimentos” do monarca. Nestes pontos residem os primeiros questionamentos à imagem do sábio monarca e o apontamento de que, na narrativa de Bordalo, esta não seria condizente com a realidade.

Em seguida, o Imperador, que teria desejado saciar sua “fome pelo conhecimento” no continente europeu, é mostrado em sua preparação para a viagem. Se o ato de arrumar a mala constituía a preparação da imagem do “monarca-cidadão”, a sabedoria que o monarca pretendia demonstrar e adquirir na Europa também necessitava de preparativos. Tal ação é ilustrada no quadro posterior.

²² ALVES, Maria do Céu Garcia dos Reis Loureiro. **Um tempo sobre outros tempos: o processo de escolarização no Concelho de Mafra – Anos de 1772 a 1896**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Educação e Psicologia da Universidade do Minho. Braga: outubro de 2003. pp.108-113

Figura 8 – Leituras preparatórias



Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Brasil pela Europa* p.3

D. Pedro II é apresentado sobre inúmeros livros em uma leitura intensiva, cujo uso de uma touca para dormir e o ambiente escuro no que se encontra sugere uma ação que adentraria noites a fio. As obras citadas se referem a catálogos de conhecidas casas editoriais francesas e alemãs de então, que juntamente a outras, seriam lidas e relidas pelo Imperador a fim de atualizá-lo sobre os títulos e autores das mais recentes obras produzidas na Europa.

A expressão “decorar” utilizada por Bordalo para se referir a esta preparação também desempenha um importante papel, ao apontar para uma fixação apressada do conteúdo destas obras, que por sua vez apenas indicariam outras publicações. Nesta narrativa, grande parte do conhecimento que o Imperador pretendia expor em sua visita a instituições e diálogos com intelectuais não viria de um estudo profundo acerca de temas específicos, mas de uma memorização apressada com o fim de reproduzi-lo e apenas aparentar tal conhecimento²³.

²³ Retomando novamente aos escritos de *As Farpas* na edição de fevereiro de 1872 como um auxílio para a presente análise, Ramalho Ortigão afirma em determinado ponto que o Imperador adotara em sua viagem a “representação de sábio” e ironicamente de que a sabedoria seria cômoda de “transportar” em uma viagem, podendo ser levada a qualquer lugar, já que “não faz bolha, não tem cheiro, não aperta os pés, não obriga a despesas de representação, inspira os gostos simples e os desejos moderados”. **AS FARPAS: Crônica mensal da política, das letras e dos costumes**. Lisboa: Tipografia Universal, fev/1872. p.14. Essas afirmações apontam para uma noção sobre a sabedoria do Imperador como uma imagem a ser escolhida e da intencionalidade do

Desta forma, a viagem de D. Pedro II incluiu em sua trajetória locais onde se situavam algumas das mais antigas e respeitadas academias de ciência e arte da Europa, as quais serviam de modelo para a construção de congêneres em países como o Brasil. Freqüentador de sessões em instituições de seu país, o Imperador se fez presente em alguns destes espaços, visando participar de discussões e conhecer os indivíduos a eles vinculados. A presença do Imperador em alguns destes institutos é assim mostrada na narrativa de Bordalo:

Figura 9 – O sábio e o papagaio



Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Brasil pela Europa*. pp.4-5

O Imperador é apresentado enquanto assistiria a apresentações em institutos relacionados às ciências e às artes plásticas, como o Instituto da França e sociedades científicas de geologia e belas-artes. O monarca aparece sempre sentado em primeiro plano, o

Imperador em assumir tal posição, o que a alinha, de certa forma, à noção de “monarca-cidadão” anteriormente abordada por Bordalo.

que não apenas destaca sua figura na composição, mas visa demonstrar a demarcação de sua presença e de sua posição enquanto governante, que merece um local privilegiado nas sessões e faz com que os preletores se dirijam diretamente a ele durante suas apresentações.

Nas paredes ao fundo encontra-se uma referência à imagem do “monarca-cidadão”. Nela estão penduradas as cartolas dos demais presentes, mas o item do vestuário pertencente ao monarca, apesar de suas vestes comuns, é a coroa, presente como uma forma de demonstrar que este, apesar de apresentar-se como um “simples cidadão”, não abriu mão dos poderes e privilégios concedidos aos governantes. Tal postura é reforçada pelo último quadro da sequência, quando D. Pedro II faz questão de sentar-se em uma posição de destaque dentre os outros, considerando a si mesmo como um sábio e, somado a sua posição de monarca, obtendo o direito de estar “o mais no meio possível dos sábios”.

Dentre os elementos da composição, no entanto, são as temáticas que teriam sido tratadas na presença e pelo próprio D. Pedro II que se destacam no questionamento da imagem do Imperador vinculada ao conhecimento. Na geologia, o assunto teria sido o “papagaio pré-histórico”, enquanto o papagaio desasado de Milo, em referência à conhecida Vênus de Milo, fora o tema nas belas-artes e no Instituto de França, instituição que engloba academias de ciência, letras, artes e ciências políticas, o assunto orbitou sobre diversos aspectos do papagaio.

O papagaio é um símbolo costumeiramente associado ao Brasil desde o início de sua colonização. Outrora, uma das alcunhas dada ao território era “terra dos papagaios” devido à quantidade e variedade deste animal aqui encontrada. No entanto, seus sentidos não se esgotam em definições positivas. O papagaio também simboliza a repetição desvinculada de raciocínio ou ponderação, uma característica biológica do animal. Se articulada com apontamentos anteriores da obra, como o ato de “decorar” o conteúdo de alguns manuais enciclopédicos, o papagaio presente nesta composição surge como símbolo utilizado por Bordalo para atribuir ao Imperador um saber meramente repetitivo e superficial de informações, uma reprodução acrítica de conhecimento por parte do monarca.

A penúltima legenda desta composição afirma de forma irônica que D. Pedro II, chamado de “o Grande Pedro”, teria demonstrado diversos conhecimentos sobre variados temas. O que o desenho traz, no entanto, é a fala do Imperador sendo simbolizada por diversos papagaios sendo lançados, reforçando a ideia da repetição, juntamente com diversos “etc” que se encontram no ar, simbolizando a ausência de conhecimentos para continuar sua argumentação, englobando muito sem dizer realmente nada.

Neste segmento, subjaz uma crítica presente em muitos dos textos produzidos pelos intelectuais da “geração de 70” até então. Um dos pontos considerados como críticos em Portugal, e cuja mudança se fazia necessária para a superação da decadência do país, era a quase inércia da produção do conhecimento, que nas artes e nas ciências vinham sendo pautados pela reprodução acrítica. Tal ponto foi temática de vários textos produzidos por estes indivíduos, como os escritos envolvidos na ocasião da “Questão Coimbrã” e as palestras proferidas nas “Conferências do Casino”.

O conhecimento do Imperador, além de ser manifestado em instituições científicas, no diálogo com intelectuais e nas buscas pelo hebraico, também teria sido demonstrado na resolução de questões complexas de forma prática. Um quadro específico da obra de Bordalo traz o que seria uma breve intervenção do Imperador durante sua passagem pela Itália:

Figura 10 – O monarca e a “questão religiosa”



Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Brasil pela Europa*. p.5

Nesta composição, o Imperador é mostrado em Roma ao tentar conciliar com um abraço o Papa Pio IX²⁴ e o rei da Itália, Vitor Emanuel I²⁵, que se encontravam de costas um

²⁴ Giovanni Maria Mastai-Ferretti, conhecido por Pio IX (1792-1878), foi o papa da Igreja Católica entre 1846 e 1878. Durante seu pontificado, esteve envolvido em importantes momentos da história da Itália e da Igreja, como a unificação italiana e o Concílio Vaticano I, além de sua relação com a chamada “Questão Religiosa” no Brasil.

para o outro e parecem surpresos com a atitude do monarca brasileiro. A posição oposta em que estavam o Papa e o rei italiano se refere à chamada “Questão Romana”, disputa que ocorria entre a Igreja Católica e o Estado italiano sobre a posse dos chamados Estados Pontifícios ao final do processo de unificação italiana, mas que representava, em última instância, o conflito entre os limites dos poderes do Estado e da Igreja.

O adjetivo “familiarmente” conferido à forma como D. Pedro II teria lidado com tal problemática diz respeito ao modo informal e pessoal com o qual teria tentado aproximar Estado e Igreja na Itália. Esta atitude é corroborada pela tentativa de envolver em um abraço tanto o Papa quanto o monarca. O questionamento de Bordalo recai sobre a tentativa de conciliação do poder temporal com o poder secular, que estava na base da própria monarquia estabelecida no Brasil desde sua constituição.

Uma das críticas realizadas por muitos dos intelectuais portugueses ligados à “geração de 70” era a interferência do poder e das doutrinas da Igreja Católica em inúmeros assuntos concernentes ao Estado, das decisões administrativas dos monarcas à prática do ensino. Esta ingerência do poder temporal era considerada por indivíduos como Antero de Quental como uma das principais causas da decadência portuguesa. Tal perspectiva destes intelectuais foi acentuada quando da ocorrência do Concílio Vaticano I entre 1869 e 1870 que, dentre outras decisões, reafirmou o dogma da infalibilidade papal. Além de intensificar os questionamentos sobre a Igreja, tais deliberações acirraram as disputas entre Estado e Igreja em algumas localidades, referenciadas na composição como as “desinteligências sobre o dogma”.

Sobre esta complexa questão, que envolvia várias esferas da sociedade e era considerado por muitos intelectuais como um dos principais entraves para o desenvolvimento de um país, o sábio monarca brasileiro da narrativa de Bordalo teria simplesmente afirmado ser uma teimosia sem fundamento de ambas as partes, uma “caturrice”. Notadamente, o Imperador viria a lidar com o agravamento da “Questão Religiosa” em seu próprio país alguns anos depois, tornando-se também uma constante temática abordada por Bordalo Pinheiro.

²⁵ Vittorio Emanuele di Savoia (1820-1878), mais conhecido como Vitor Emanuel I da Itália ou Vitor Emanuel II da Sardenha, foi sucessivamente o rei da Sardenha e o primeiro rei italiano após a unificação do país.

Figura 11 – O “diário” do Imperador



Fonte: Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Brasil pela Europa. p.14

Após atravessar a Europa em sua trajetória por países, academias científicas e encontro com chefes de Estado e intelectuais, o Imperador encerrou sua viagem, mas não sem

registrar algumas das suas experiências no continente. A penúltima composição da obra de Bordalo coloca alguns elementos do que seriam as impressões de viagem de D. Pedro II. O monarca era conhecido por manter registros frequentes de sua vida pública e privada em diários desde sua juventude. Na narrativa de Bordalo, tal costume foi utilizado para colocar novamente em cheque a sabedoria do Imperador, especificamente na penúltima composição de sua obra (**Figura 11**), que traria as impressões do Imperador no que seria um fac-símile de uma folha da carteira do Imperador.

Substituindo os organizados diários de viagem que seriam esperados de um sábio e prudente Imperador, encontram-se pedaços de folhas amassadas e parcialmente rasgadas onde teriam sido anotadas as recordações. As longas descrições escritas de um homem com domínio das letras dão lugar a desenhos feitos de forma apressada e, principalmente, com traços que se assemelham aos produzidos por uma criança.

No canto superior esquerdo, as várias aves europeias que o Imperador teria observado são desenhadas de forma semelhante como pássaros feitos com dobraduras em papel. À esquerda destes, a esquadra de Portugal²⁶ é simbolizada por barcos também feitos de papéis dobrados. Neste desenho, é possível perceber também uma referência indireta ao que seria o presente português, cujo império marítimo estaria aquém daquele de séculos atrás, quando o país estava à frente das chamadas “grandes navegações”.

O Imperador, apreciador da antiguidade oriental, não poderia deixar de registrar algum aspecto de sua passagem pelo Egito. Na ilustração em questão, o monarca tentou desenhar os hieróglifos egípcios, mas também os assemelhando a desenhos infantis e tentando, sem sucesso, escrever a própria palavra “hieróglifo”, desistindo ao final. À esquerda destes, também se encontram algumas inscrições em árabe.

Por fim, no canto inferior esquerdo da folha, se encontram escritos precedidos pelo título de “Charadas”. O que se segue, na verdade, é parte de um poema que Antônio Feliciano de Castilho²⁷, amigo de D. Pedro II, escrevera em homenagem ao Imperador brasileiro e que fora publicado na Imprensa Nacional²⁸. A figura de Castilho ocupava um local central na crítica dos intelectuais da “geração”, por ser um dos principais escritores portugueses e

²⁶ Os motivos pelos quais Portugal é chamado de “Vale de Andorra Junior” neste e em outros segmentos da obra de Bordalo serão examinados no próximo segmento deste capítulo.

²⁷ Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875) foi um dos mais importantes escritores portugueses do século XIX, ligado principalmente às manifestações literárias do Romantismo no país. O autor foi uma figura central na polêmica literária conhecida como “Questão Coimbrã”.

²⁸ O Poema, publicado sob o título de *Homenagem da Imprensa Nacional de Lisboa* tem sua versão integral reproduzida ao final da obra *Viagem dos Imperadores do Brasil em Portugal*, já mencionada anteriormente. CASTRO, Augusto Mendes Simões de. REAL, José Alberto Corte. ROCHA, Manuel Antônio da Silva. **Viagem dos Imperadores do Brasil em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1872. pp.340-341.

representar, para alguns membros da chamada “geração de 70”, alguns dos principais problemas existentes na literatura do país²⁹. A titulação atribuída ao texto se refere à crítica ao excesso de preocupação com a forma e à “escola de elogios mútuos” que haveria tomado a produção literária portuguesa. Este excesso de preocupação com a forma na composição dos versos tornaria sua interpretação tão complexa quanto uma charada. O poema é interrompido por “não haver suficiente papel” para reproduzi-lo na íntegra, constatação acompanhada por uma lamentação, uma vez que os versos estariam “tão lindos”. Trechos do poema ainda são encontrados ao final da composição acompanhados de suas ilustrações, como o “céu a rir no atlântico”, desenhado como um rosto no céu sobre as águas do oceano, e “a épica, a vingadora espada” que o monarca teria deixado “pendurada em uma palmeira” em seu país ao iniciar sua viagem pela Europa. A aproximação dos registros de viagem de D. Pedro II aos de uma criança constituiu o último elemento do questionamento de Bordalo à associação entre o monarca e o conhecimento na elaboração de sua imagem.

Com a imagem de um sábio monarca e profundo conhecedor de diversos assuntos, o Imperador brasileiro foi apresentado de forma contrária nas narrativas em questão. D. Pedro II, durante sua viagem e nos momentos que a precederam, sintetizaria muitos dos aspectos relativos à produção intelectual que eram criticados pelos intelectuais ligados à “geração de 70”.

Um dos elementos apontados por Bordalo foi a superficialidade do conhecimento que o monarca demonstraria, oriundo em grande parte de leituras enciclopédicas que abrangeriam uma ampla gama de informações, mas sem aprofundá-las. O resultado de apenas tais leituras se refletiria no discurso do Imperador, que se interessaria e falaria sobre muitos assuntos, mas sem nenhum saber efetivo sobre os mesmos, chegando mesmo a tratar questões como o conflito entre poder temporal e poder secular como uma “caturrice”. Uma destas obras seria um manual utilizado na instrução primária de Portugal, uma das esferas da sociedade portuguesa amplamente criticada por alguns intelectuais e apontada como uma das principais causas da decadência do país.

O saber demonstrado pelo Imperador, resultado deste contato, traria outro elemento criticado pelo autor. O conhecimento que o monarca expusera em suas visitas a

²⁹ Durante a chamada “Questão Coimbrã”, os textos publicados opuseram dois grupos. Um encabeçado por Antônio Feliciano de Castilho e jovens autores sobre sua influência a outro dos quais os principais nomes eram Antero de Quental e Teófilo Braga. Para estes últimos, a forma de escrita literária apresentada pelos primeiros representava um atraso na produção intelectual portuguesa, que, segundo suas visões, não teria conseguido acompanhar os principais movimentos estético-literários europeus e as demandas da sociedade contemporânea. O que se apresentaria seria, segundo alegado, uma escrita que privilegiava a forma em detrimento do conteúdo e a reprodução de fórmulas ultrapassadas. Castilho fora, além disso, o autor do texto que deflagrou de vez a contenda, sendo portando figura central na querela literária.

instituições e encontro com literatos seria meramente repetitivo, fruto de uma reprodução acrítica a partir de uma leitura superficial. Uma vez delineando uma autoimagem que permitisse a manutenção de seu governo e elevação de popularidade, o monarca teria se preocupado apenas em aparentar intimidade com as mais recentes inovações técnicas e produções em diversas áreas do conhecimento, sem realizar qualquer estudo profundo sobre o conteúdo do qual falava. Para simbolizar esta reprodução, Bordalo se valeu da figura do papagaio, símbolo de vários sentidos que, apesar de sua associação ao Brasil, foi destacado em sua conexão com a repetição. Estes e outros elementos constituem a imagem de um Imperador que, apesar de ser considerado sábio, nada mais demonstra do que um saber sem aplicação prática na resolução dos problemas da sociedade e utilizado como forma de elevação individual.

A imagem que se construiu em torno do personagem principal de ambas as narrativas é a de um monarca que, apesar de alegar realizar sua primeira viagem à Europa por motivos estritamente pessoais e desvinculados de qualquer intenção política, a teria pensado como uma forma de promover e melhorar sua imagem. Tal decisão se deu em um momento no qual, em âmbito interno, a monarquia brasileira enfrentava obstáculos na manutenção de seu regime e, em muitos países ocidentais, os regimes monárquicos enfrentavam grande resistência com a ascensão de movimentos como os republicanismos e da vinculação de características atreladas a monarquias a obstáculos para o progresso das nações.

Ciente de tal situação, o Imperador apresentado nas narrativas teria iniciado anos antes, ainda em solo brasileiro, a construção de uma autoimagem que tentaria mesclar a monarquia a práticas que então seriam bem vistas frente ao avanço de ideias opostas aos regimes monárquicos e pudessem ser associadas a concepções de “progresso”. Daí surgiu a gradativa substituição dos hábitos do monarca por outros mais próximos aos seus súditos e a paixão pelas ciências e artes que era exposta em atos públicos. Durante sua viagem à Europa, momento em que não só seu povo, mas indivíduos de outros países também atentavam para D. Pedro II, os traços desta caracterização teriam sido maximizados, constituindo as situações-limite ilustradas pelo autor e que expressariam todas as contradições e exageros existentes na produção desta autoimagem.

Apesar do questionamento de muitas características vinculadas à pessoa de D. Pedro II, dessacralizando-o para torná-lo objeto da crítica e do riso presente nestas narrativas satíricas, estava em questão o que se encontrava por trás do indivíduo, o que seria maior que o homem e o que este representava. Logo, punha-se em cheque não Pedro de Alcântara, mas o sistema monárquico e questões que a este pudessem ser vinculados. Figura central nas

narrativas acerca de sua viagem, D. Pedro II não se constituiu em um fim, mas um caminho para a problematização de questões mais amplas através das sátiras sobre sua passagem pelo continente.

A oposição entre as noções de monarquia e democracia nas concepções de Bordalo, apresentadas através da contraditória figura do “monarca-cidadão”, assim como as ideias acerca da produção e aplicação do conhecimento, eram algumas das questões que se encontravam no centro de discussões acerca das instituições públicas e de movimentos político-sociais em vários países da Europa. A construção do Imperador brasileiro durante sua viagem, somada aos encontros com governantes e intelectuais juntamente à visita a instituições científicas, condensariam diversas problemáticas que poderiam chamar a atenção, através do riso, a pontos nevrálgicos de discussões então contemporâneas em diversas esferas da sociedade.

Além destas questões mais abrangentes, as críticas colocadas a partir da imagem de D. Pedro II nas narrativas não podem ser desvinculadas das problemáticas que, naquele momento, eram discutidas no país onde Bordalo habitava, onde fora publicada sua narrativa e com o qual o monarca brasileiro possuía mais laços. D. Pedro II era um Bragança, casa dinástica que governava Portugal desde meados do séc. XVII, período que alguns intelectuais consideravam como início da evidência do declínio português³⁰. Também encabeçava uma monarquia constitucional, mesmo sistema de governo implantado em Portugal praticamente no mesmo período em que no Brasil. Não obstante, a monarquia brasileira, com suas inúmeras especificidades, teve sua origem a partir da monarquia portuguesa.

No momento da viagem de D. Pedro II e dos questionamentos que vinham sendo feitos, problematizar questões vinculadas ao monarca brasileiro era pôr em cheque a própria monarquia portuguesa, considerada por alguns dos intelectuais portugueses como um dos responsáveis pelo estado em que o país se encontraria frente a outras nações, e cujo trono era então ocupado por Luís I, sobrinho do Imperador brasileiro. Observar a figura de D. Pedro II durante a viagem e tudo que representaria significava, para o autor, ver uma criação portuguesa, que apresentaria muitos dos mesmos problemas observados e criticados por estes intelectuais em Portugal.

Os questionamentos realizados pelo intelectual recaíram sobre a figura de D. Pedro II, mas foram muito além dele. Estes intelectuais encontraram na passagem do monarca uma

³⁰ Antero de Quental coloca tal questão em seu segundo discurso nas Conferências dos Casino, intitulado *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, que pode ser observado em QUENTAL, Antero de. **Causas da decadência dos povos peninsulares**. 8º Ed. Lisboa: Ulmeiro, 2001

oportunidade de, através dele, problematizar a própria realidade em que viviam. Um personagem criado sobre um personagem e uma janela para observar problemáticas mais amplas que envolviam Portugal. Um espelho, no qual se observa o outro para analisar a si mesmo. Este é o Imperador do Brasil da narrativa de Rafael Bordalo Pinheiro.

1.2 – EM PORTUGAL, ENTRE PORTUGUESES

Durante sua viagem pela Europa, o Imperador esteve em Portugal em duas oportunidades. A primeira foi logo em seu desembarque no continente, onde permaneceu a maior parte do tempo em voluntária quarentena no Lazareto e, após uma visita de menos de dois dias a Lisboa, rumou para a Espanha e outros países. A segunda, mais demorada, foi realizada ao final da viagem, quando o monarca passou por algumas das principais cidades portuguesas. Nestes dois momentos, D. Pedro II foi recepcionado com festas e orquestras, visitou instituições e encontrou políticos, artistas e literatos portugueses. Muitas destas experiências do monarca envolveram elementos considerados pelos intelectuais ligados à “geração de 70” como responsáveis ou produtos do estado decadente em que Portugal se encontraria.

Nas reflexões presentes em *Apontamentos sobre a picaresca viagem*, sabe-se que as composições acerca de D. Pedro II, abordando predominantemente a imagem do “sábio” ou de “monarca-cidadão”, foram produzidas e empregadas no questionamento de temáticas relativas à organização social, à produção e emprego do conhecimento científico. Resta, no entanto, analisar as concepções de Bordalo, acerca da situação destes aspectos e outros questionamentos sobre a realidade específica que vivenciava em Portugal.

A maior parte das descrições realizadas pelo autor acerca da viagem de D. Pedro II foi dedicada à sua passagem por Portugal em seus diversos aspectos, o que se deveu a dois fatores. Em primeiro lugar, os eventos que envolveram a estada do Imperador no país puderam ser acompanhados de perto por Bordalo, que assistiu aos preparativos para a recepção e o trânsito do monarca nas diferentes publicações periódicas, nas conversas do cotidiano e mesmo como espectador direto dos acontecimentos. Além deste aspecto, no

entanto, está a fundamental ocorrência dos questionamentos realizados sobre a sociedade portuguesa, que haviam sido demarcados através das Conferências do Casino, recém-encerradas pela portaria do governo, e que tornariam a realidade portuguesa, especialmente quando confrontada com a vinda do Imperador brasileiro, o eixo central na reflexão do autor.

Os segmentos dedicados à reflexão sobre aspectos da sociedade portuguesa em relação à viagem de D. Pedro II orbitaram essencialmente em torno dos preparativos realizados por Portugal para a recepção ao Imperador, assim como sua passagem por algumas instituições e encontro com alguns intelectuais. A partir destes pontos, vários elementos que integravam a concepção de Bordalo sobre a situação do país naquele momento são expostos.

O levantamento de tais pontos, presentes na narrativa analisada, conduz a outras indagações que se encontram no centro das problematizações sobre Portugal por parte dos intelectuais ligados à “geração de 70”. Quais eram as características do povo português na visão do autor? Como um país que enfrentaria tantos problemas teria, no entendimento de Bordalo, se preparado para receber um chefe de Estado como D. Pedro II? Em que estado se encontrava Portugal e quem eram os portugueses na concepção de Bordalo Pinheiro? Estas questões se conectam ao principal problema que conduz a análise a seguir

Figura 12 – Em “Vale de Andorra Junior”



A primeira terra onde aportam, —
ella e a mala — é o *Valle de Andorra*
Junior, paiz onde a democracia e as
laranjas são originarias da China.

Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Brasil pela Europa*. pág.3

A primeira constatação nesta interpretação é importante característica da obra de Bordalo é a maneira como o autor se referiu a Portugal. Durante toda a narrativa caricatural, o país foi chamado de Vale de Andorra Junior, como na caricatura que ilustra a chegada da embarcação Douro ao continente (**Figura 12**). O uso de tal alcunha para designar seu país está diretamente relacionado ao principado de Andorra, também chamado de Vale de Andorra, situado nos montes Pirineus entre Espanha e França. O motivo para esta denominação pode parecer inicialmente confuso mas, se articulado com os questionamentos realizados pelos intelectuais ligados à “geração de 70” e com uma característica específica dessa região, pode ter um seus possíveis sentidos elucidado.

Andorra estava sob uma situação peculiar em relação à sua administração desde o século XIII. O principado era governado sob uma diarquia, possuindo dois chefes de Estado que, por sua vez, eram relacionados a dois países distintos. O governo era exercido, concomitantemente, pelo Bispo de Urgel, chefe da demarcação eclesiástica de mesmo nome situada na Espanha, e pelo governante da França, monarca ou presidente. O principado encontrava-se, portanto, sob um governo temporal e secular, exercido por um membro da Igreja Católica e por um governante laico.

Em Portugal, o governo era exercido pelo Monarca com a ajuda de seus ministros e conselheiros, mas ainda haveria uma grande influência da Igreja Católica nas decisões sobre o país. Tal ingerência do poder temporal nesta e em várias esferas da sociedade portuguesa, como a educação, era um dos pontos amplamente criticados por muitos intelectuais, sendo inclusive apontada como uma das causas da decadência do país. A denominação “Vale do Andorra Jr”, utilizada em referência ao país, simbolizaria esta coexistência entre o secular e o temporal, mas de forma não oficial, que existiria em diversas áreas da sociedade portuguesa.

A legenda é complementada com a caracterização de Portugal enquanto país onde “as laranjas e a democracia” seriam “originadas da China”. A referência inicial de Bordalo é à laranja doce, fruta que os navegadores portugueses trouxeram à Europa de suas expedições à China no século XVI. No entanto, a irônica referência a uma democracia de origem chinesa pode se referenciar a duas possibilidades distintas.

A primeira diria respeito ao próprio Império chinês, cujo poder se encontrava de forma fechada e centralizada na figura do Imperador, estando, portanto, aquém de qualquer participação democrática. A segunda hipótese poderia se referir à Macau, território português na China. A administração de Macau foi realizada por dois órgãos ao longo de sua história: o Leal Senado e a figura do Governador. O equilíbrio de poder entre ambos foi alterado ao longo do tempo. O Leal Senado, denominação da câmara municipal de Macau, era composto

por cidadãos escolhidos dentre os moradores locais e possuía inicialmente a gestão administrativa da colônia. O Governador, cuja instituição se deu em 1623, era enviado pela metrópole e passou a ser o responsável pelo governo de Macau. Seu poder foi gradativamente aumentado pela coroa portuguesa, como forma de garantir a submissão do território a Portugal e ao monarca, enquanto o poder do Leal Senado foi, em contraparte, se reduzindo. Em qualquer um dos casos, a crítica de Bordalo reside na ausência da possibilidade de participação do povo nos rumos de Portugal, que apesar de ser uma monarquia constitucional, ainda concentraria o poder na figura do rei português, tal qual o Imperador chinês ou o Governador português em Macau. Independentemente do significado, a alcunha carrega uma grande crítica à organização política e social do país que se preparou para a chegada do Imperador brasileiro.

A importância conferida à chegada de D. Pedro II a Portugal foi muito expressiva. Não se tratava apenas de receber um o governante de sua outrora colônia³¹, tio do rei Luís I e membro da casa monárquica dos Bragança. A visita se daria em um momento de questionamentos às estruturas sociopolíticas portuguesas, representados pela ocorrência das Conferências do Casino, e a maior parte da estada do Imperador se daria após sua passagem por vários outros países europeus, como França e Inglaterra. Tais elementos determinavam, para as autoridades do país, uma relevância ainda maior à elaboração dos preparativos para a recepção do Imperador brasileiro.

Conhecido como um apreciador da ciência e das artes, a organização para a recepção ao Imperador também se estendeu a exposições artísticas e sessões em instituições relacionadas ao ensino e desenvolvimento científico sobre as quais o monarca demonstraria interesse, especialmente após ter visitado estabelecimentos congêneres em outros países da Europa. Entretanto, estas mesmas instituições seriam a clara exposição do estado de estagnação que Portugal apresentaria na produção científica, artística e literária para os intelectuais ligados à “geração de 70”. Tomada como temática nas duas narrativas sob análise, como um país cuja decadência se demonstraria em várias áreas teria, na concepção do autor, recebido o Imperador?

Bordalo Pinheiro dedicou um grande espaço aos arranjos para a chegada do Imperador em sua obra. Após narrar a segunda chegada do monarca a Portugal, na etapa final de sua viagem, o autor reservou uma página e meia de sua narrativa para falar sobre a forma como

³¹ Quando D. Pedro I do Brasil, chamado Pedro IV em Portugal, retornou ao seu país de nascimento, já havia abdicado do trono brasileiro em função do filho.

Portugal teria se preparado para a recepção de D. Pedro II. O segmento é iniciado por um parêntese, que demarca o espaço das considerações sobre os preparativos. As composições a seguir trazem fundamentais elementos para a compreensão do que seria, na concepção do autor, o estado de Portugal ao final do século XIX e, mais ainda, a atitude de seus governantes e muitos de seus intelectuais sobre tal situação.

Figura 13 – Mudanças para a recepção



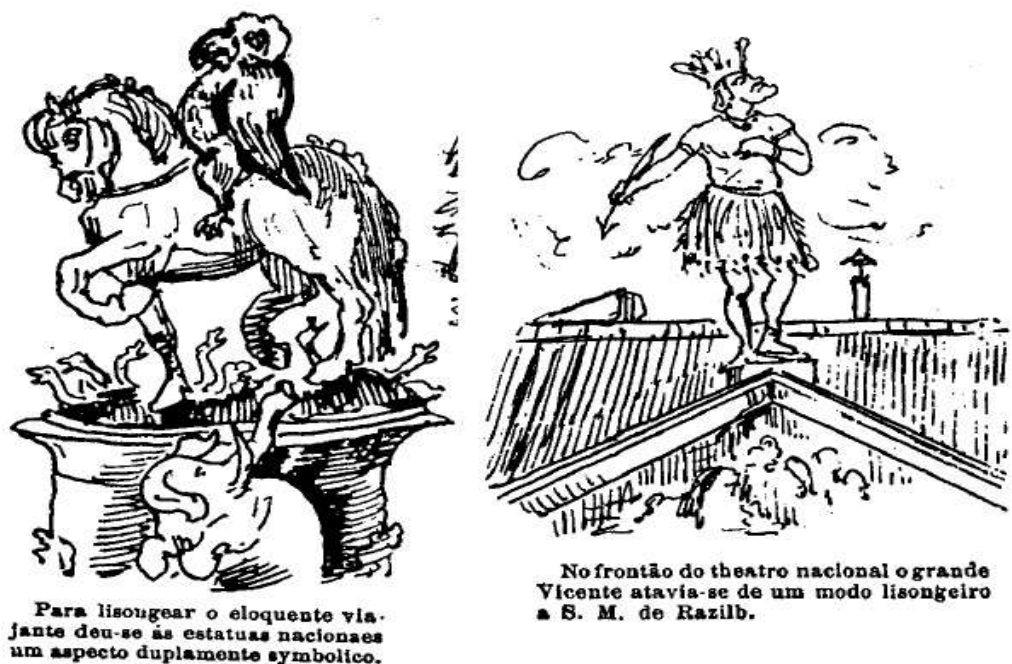
Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Brasil pela Europa*. p.6

A constatação a que Bordalo chega na legenda inicial sintetiza sua concepção acerca da decadência portuguesa e da percepção desta por parte de seus habitantes e governantes. Políticos, artistas e literatos portugueses estariam conscientes da situação em que o país se encontrava. A fim de receber o Imperador brasileiro, Portugal teria se “mascarado”, criado uma imagem que pudesse esconder a real condição em que o país se encontrava. A mudança, maximizada para a construção do riso na obra satírica, é inicialmente simbolizada por indivíduos carregando apressadamente algumas construções portuguesas.

O que se segue são aspectos desta caracterização, realizada a fim de agradar D. Pedro II, um monarca membro da casa real dos Bragança e que seria grande conhecedor e apreciador das artes, da ciência e da literatura. Um dos primeiros elementos apresentados pelo

autor foi o que seria a adaptação de dois monumentos portugueses aos gostos do imperial viajante.

Figura 14 – Estátuas portuguesas, símbolos brasileiros



Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Rasilb pela Europa*. pp.6-7

A primeira ilustração corresponde à estátua equestre de D. José I, situada na Praça do Comércio em Lisboa, enquanto a segunda se refere a parte da fachada do Teatro Nacional D. Maria II, com a estátua de Gil Vicente. Entretanto, no lugar do outrora monarca português está um papagaio, e o conhecido dramaturgo aparece trajado com vestes indígenas. Esta sobreposição de elementos ligados à identidade brasileira a monumentos portugueses é chamada por Bordalo, na legenda do primeiro quadro, de caráter “duplamente simbólico”, constituído com o intuito de “lisonjear” o Imperador.

A duplicidade da imagem do papagaio e seus sentidos já haviam sido explorados por Bordalo em segmento anterior³². Seu uso nesta composição poderia se referenciar não apenas a uma tentativa de agradar o Imperador e de reforçar os vínculos existentes entre as duas monarquias durante as comemorações, mas à existência, na concepção do autor, do que seria

³² Refere-se aqui ao trecho em que o Imperador visitaria várias instituições científicas, analisado no segundo capítulo.

uma retórica no discurso da monarquia portuguesa anterior ao século XIX, da qual se originou a família real brasileira. Desta forma, os discursos e atitudes de ambas as monarquias constituiriam em um vínculo entre elas.

O segundo símbolo utilizado é a figura do indígena, incorporada pela estátua de Gil Vicente. A imagem do índio passou a ser atrelada à identidade brasileira após o processo de emancipação política de Portugal e da demarcação cultural que se estabeleceu na diferenciação entre a identidade do recém independente país e sua outrora metrópole. A partir deste processo, a produção artística e literária brasileira, notadamente as ligadas ao “romantismo” no país, estabeleceram a figura arquetípica do indígena como o “herói” nacional, um indivíduo que sintetizaria alguns dos elementos que se supunham intrínsecos ao brasileiro e representaria, portanto, uma “brasilidade original”³³, diferenciando-o de outras nações.

Dando sequência à sua narrativa, Bordalo apresenta aspectos dos preparativos portugueses para atender ao conhecido gosto do Imperador pelas artes. A sequência seguinte se refere a tal preparação, apresentando a concepção do autor sobre o real quadro em que a produção artística portuguesa se encontraria.

No primeiro quadro, o indivíduo ilustrado por Bordalo parece ser Francisco Sousa Holstein³⁴, Inspetor da Academia de Belas Artes e historiador da arte portuguesa, ao projetar o que seria uma exposição de quadros para o Imperador. A consciência que artistas em Portugal teriam do estado da produção artística no país, na concepção do autor, é demonstrada pelo ato do vice inspetor de incluir na mostra pintores e obras que “nunca existiram”, no que seria uma tentativa de encobrir uma ausência de produções relevantes no país e, em suma, a situação da arte em Portugal.

No quadro posterior, são apresentadas diversas obras, artistas e pintores ligados a Portugal, que saem de um túmulo para participar das exposições comemorativas à estada do Imperador. Neste segmento se faz presente a crítica a uma situação que, antes detectada em relação à produção literária, agora se estende às artes plásticas em Portugal. A tumba de onde se originam as figuras apresentadas simboliza o passado ao qual tais artistas e obras pertencem. Apresentando uma cena artística que seria incapaz de construir obras realmente

³³ Uma análise sobre o processo de demarcação cultural a partir da figura do indígena está presente em vários segmentos na tese de doutoramento de Éder Silveira, posteriormente publicada como SILVEIRA, Éder. **Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade**. Porto Alegre: EdPUCRS, 2009.

³⁴ Francisco de Borja Pedro Maria Antônio de Sousa Holstein (1838-1878), o 1º marquês de Sousa Holstein, foi um diplomata, político e historiador da arte português. Formado em direito pela Universidade de Coimbra, Sousa Holstein ocupou o cargo de deputado e par do reino, além de desempenhar funções diplomáticas em Roma e Florença. Foi nomeado Inspetor da Academia de Belas Artes de Lisboa, como referido no texto, e era também sócio da Academia Real das Ciências de Lisboa.

inovadoras e original referências em suas áreas de atuação, o país permaneceria preso em um culto ao seu passado, glorificando as produções da literatura e das artes plásticas que outrora foram consideradas grandiosas dentre suas contemporâneas.

Figura 15 – A arte portuguesa deixa seu túmulo



Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Brasil pela Europa*. p.6

Tal atitude frente à história era amplamente criticada pelos intelectuais ligados à “geração de 70”, para quem as produções artísticas e, de forma geral, as conquistas relativas ao passado português deveriam ser lembradas e respeitadas, mas sem jamais servir de refúgio frente a uma incapacidade presente de superar modelos estéticos ou igualar a grandiosidade de alguma produção ou feito anterior. Este excesso de “culto ao passado” que permeava a literatura, as ciências e as artes em Portugal seria uma das principais atitudes a serem desconstruídas no país, com o fim de reverter a decadência em que a sociedade se encontraria.

Saindo do túmulo em fila, aparecem personagens como um velho Camões, auxiliado por seu escravo javanês Jaú, e a escultura Eneas e Anquises³⁵, localizada no Palácio Real de Queluz em Lisboa, exemplos de artistas e obras que viveram ou foram produzidas em um

³⁵ Curioso e representativo da decadência da produção artística portuguesa na concepção de Bordalo é o fato desta obra, apesar de se localizar em solo português, ter sido produzida no ano de 1756 em Londres pelo escultor inglês John Cheere. Uma escultura em um palácio português, mas criada por um estrangeiro.

passado já distante, entre os séculos XVI e XVIII, em um momento onde Portugal ainda experimentaria uma capacidade de inovação. Todos os artistas e personificações das obras aparecem portando um guarda-chuva, se protegendo de uma forte chuva que cairia sobre o país. Bordalo afirma na legenda que devido ao fato da arte portuguesa viver “à custa de cuidados e estufas”, ou seja, pela grande produção artística do país estar limitada ao passado, a precipitação impediria a exposição dos grandes vultos da expressão artística portuguesa.

Figura 16 – Sessões em “instituições científicas” de Portugal



Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Rasilb pela Europa.* p.7

Dando continuidade à narrativa, um dos objetivos do Imperador era visitar instituições europeias relacionadas à produção e divulgação do conhecimento científico. Tendo isto em vista, Portugal também teria se preparado para demonstrar o que o país produzira em seus estabelecimentos congêneres. A preparação de algumas destas instituições na obra de Bordalo, no entanto, é mostrada de forma particular (**Figura 16**), expondo o que seria sua concepção acerca da produção do conhecimento científico no país.

A primeira instituição apresentada é a Real Associação Central de Agricultura Portuguesa. Longe de finalidades práticas relacionadas ao desenvolvimento da produção agrícola portuguesa, Bordalo afirmou na legenda que a instituição teria sido criada com a finalidade de seus diretores jogarem uíste, um jogo de cartas inglês. O autor apontou para a inércia que a instituição apresentaria, ocupando recursos públicos, mas sem obter nenhuma produção concreta sobre o conhecimento na esfera agrícola que pudesse ser revertido no desenvolvimento da economia e da sociedade portuguesa. A caricatura traz a ilustração de sócios em preparação para a recepção do Imperador. Ao chão, encontram-se miniaturas e brinquedos de animais, árvores e o que parece ser uma fábrica, desenhados no reforço à ideia de que o estudo para o desenvolvimento da agricultura, função principal do estabelecimento, era tomado pela instituição como uma mera brincadeira.

O segundo quadro traz a ilustração da Academia de Ciências de Lisboa, também em preparação para a passagem de D. Pedro II. A crítica tecida por Bordalo é ainda mais direta na referência a esta instituição. A primeira linha da extensa legenda traz a afirmação de que na Academia, nem mesmo a fútil de atividade de jogar uíste apontada na Associação de Agricultura é realizada. Na narrativa, a sessão preparatória para a visita do monarca envolveria a distribuição de material para que os membros da instituição pudessem “fingir que trabalhavam”. O questionamento recaiu novamente sobre o desenvolvimento das funções básicas para as quais estas instituições foram criadas. A ideia do abandono da real função de uma instituição, que deveria desempenhar um papel central na produção do conhecimento em Portugal, é reforçada pelo desenho de ratos no chão durante a sessão preparatória, o que indicaria a ausência de atividades na instituição por longos períodos.

Na caricatura, Antônio José de Ávila³⁶, presidente do Conselho de Ministros de Portugal e então vice-presidente da Academia de Ciências, é apresentado em uma bancada

³⁶ Antônio José de Ávila (1807-1881), sucessivamente conde, marquês e duque de Ávila e Bolama, foi um notório estadista português ao final século XIX. Presidiu durante três ocasiões a Presidência do Conselho de

com uma palmatória à mão, enquanto realiza uma sabatina sobre Antônio Feliciano de Castilho. Na composição de Bordalo, o político indaga Castilho sobre quem seriam Shakespeare e Virgílio, conhecidos nomes da literatura. Chorando e balbuciando sob pressão, o escritor português não saberia responder às questões. Ao lado da bancada onde está Ávila, encontra-se Antônio José Viale³⁷, literato, tradutor e conselheiro do reino, colocado sob castigo com uma carapuça porque não saberia falar Brasil em grego, uma das línguas apreciadas por D. Pedro II.

À porta da Academia, uma multidão de correspondentes da instituição se amontoa e tenta forçar sua entrada a fim de serem admitidos na sessão preparatória para a recepção do monarca brasileiro. A cena apresenta outro importante ponto de crítica em relação às instituições portuguesas que seriam destinadas ao desenvolvimento científico. A procura de indivíduos pela associação a estas academias e sociedades se daria principalmente pela busca do prestígio que tal vínculo poderia trazer, e não por um desejo de aperfeiçoar e divulgar a produção científica portuguesa. Tal entrada, ainda, se daria mais pelas posições políticas e pelas indicações em meio à “escola de elogios mútuos”, constituída no meio literário português, do que por uma real contribuição para o desenvolvimento científico e artístico do país. Este quadro iria contra o ideal de progresso e a valorização do mérito individual prezado pelos intelectuais da “geração de 70”. Em meio a tal problematização, estaria uma importante figura da literatura portuguesa, que estava no centro dos questionamentos realizados acerca da produção do conhecimento em Portugal e que se encontrou em duas oportunidades com o monarca brasileiro durante sua passagem no país.

Os principais encontros do Imperador ilustrados por Bordalo foram visitas realizadas por e a Antônio Feliciano de Castilho (**Figura 17**), escritor com quem o governante brasileiro se correspondia há alguns anos. Castilho teria estado com o monarca em duas oportunidades durante sua estada, sendo a primeira em uma visita do literato enquanto D. Pedro II estava em quarentena no Lazareto de Lisboa e a segunda uma retribuição desta, indo desta vez o Imperador ao encontro do escritor.

Ministros (1868, 1870-1871 e 1877-1878). Durante seu governo ocorreu as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, em 1871.

³⁷ Antônio José Viale (1806-1889) foi professor da cadeira de literatura antiga do Curso Superior de Letras e conhecido estudioso e tradutor de latim e grego. Foi membro do Conselho Superior de Instrução Pública e sócio da Academia de Ciências de Lisboa

Figura 17 - Encontros com Antônio Feliciano de Castilho



As 10 horas o dito da sobredita, dá um bocado aos sábios, recebendo o grande poeta Echo de Ovidio e o menino Juju: Lóas.



As 3 horas, é novamente recebido o grande Echo de Anacreonte e Juju menino: trovas e maledicência.



E depois, lembrando as noites em que á sombra dos coqueiros patrios elle recitára lyrico a «Joven Lília abandonada» (pelos leitores ha muitos annos) leva chelo de melgoz sentimentos ao doce Echo uma folha e uma madeixa (Lembre-mos que S. M. tem só dezeseis mil e duzentos réis para ver o mundo).

Fonte: *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Brasil pela Europa*. p.3,12

Nas duas ilustrações, Castilho aparece acompanhado de seu filho, o também escritor Júlio de Castilhos, chamado de “Juju menino”. A denominação dada a Júlio alude ao que seria uma posição de segundo plano em relação a seu pai, sob a sombra de quem ficaria e cuja associação seria constante. A forma utilizada pelo autor para se referir a Feliciano de Castilho,

entretanto, carrega um significado mais profundo na crítica a uma situação que seria observada em Portugal.

Castilho foi chamado por Bordalo de “Echo de Ovídio”. A referência imediata a tal denominação é a obra “Cartas de Eco a Narciso”, escrita por Castilho em 1821 a partir da obra do poeta grego Ovídio, mas os sentidos da analogia se encontram para além deste escrito. Eco era o nome de uma ninfa da mitologia grega que, segundo a obra de Ovídio, adorava se expressar através da fala. O deus Zeus, que seria afeito a adultérios e visitante costumeiro das ninfas, teria se valido desta característica de Eco para dissuadir sua esposa, Hera, de uma tentativa de descobrir sua traição. A ninfa teria falado ininterruptamente com a deusa, possibilitando que Zeus e as outras ninfas escapassem, mas quando Hera percebera que fora enganada, condenou Eco a uma perpétua maldição: ela só poderia se comunicar através da repetição, apenas reproduzindo tudo o que ouvisse.

Uma das principais críticas realizadas pelos contemporâneos de Bordalo em relação à produção literária portuguesa era a de que os indivíduos então considerados como os principais escritores portugueses não acrescentariam nada à literatura do país com suas obras, uma vez que apenas repetiriam modelos estéticos ultrapassados. Na concepção de Bordalo, Antônio Feliciano de Castilho, então grande nome da literatura portuguesa e referência a outros jovens escritores, seria exemplar deste problema, não produzindo nenhum escrito realmente inovador e buscando na antiguidade Greco-romana a inspiração para seus trabalhos, tanto em relação às temáticas quanto ao estilo de escrita. Tal prática seria o símbolo da estagnação que a literatura portuguesa estaria experimentando no século XIX, o que fez com que o escritor figurasse no centro dos questionamentos realizados por Antero de Quental, Teófilo Braga e outros na “Questão Coimbrã”, anteriormente analisada. Daí a alcunha que Bordalo confere a Castilho, comparado com a ninfa da obra de Ovídio, que só saberia falar através da repetição.

Abaixo na composição, D. Pedro II é mostrado em um terceiro encontro com Castilho, dessa vez durante sua segunda e mais duradoura passagem por Portugal. Se antes o escritor se dirigira ao Imperador no Lazareto, agora é o monarca que o visita. Novamente, Júlio de Castilhos é colocado ao lado do pai, reforçando ainda mais a ideia de dependência entre a posição alcançada pelo autor com o prestígio de seu pai. Como forma de demarcar tal noção, Bordalo o desenhou com a cabeça de adulto e o corpo de uma criança.

Ao indicar o motivo que teria levado D. Pedro II a essa nova visita, Bordalo fala da recordação que o monarca teria de recitar “Jovem Lília abandonada” no Brasil. O título em questão se refere a um poema escrito por Antônio Feliciano de Castilho, publicado na obra

Cartas de Eco a Narciso, de 1821, e posteriormente musicado em forma de “modinha”³⁸. A obsolência da poesia de Castilho e, em sentido amplo, da produção literária em Portugal é apontada nos parênteses logo após o título, quando o adjetivo “abandonada” deixa de se referir apenas ao personagem do poema para se referir à obra como um todo, cuja leitura já teria sido deixada há anos. Na folha de hera, abraçada por Castilho na sequência, se encontra escrito Lapa dos Poetas. Este era o nome também conferido à Lapa dos Esteios, local situado às margens do Rio Mondego, em Coimbra, onde estudantes da Universidade e poetas costumavam frequentar para escrever e se reunir.

Estas e outras composições sobre a preparação portuguesa para a chegada do Imperador e alguns dos eventos envolvendo sua passagem por Portugal foram elementos centrais na construção da narrativa de Bordalo. A situação se constituiu em uma oportunidade para abordar aspectos específicos da sociedade portuguesa que o caricaturista relacionava ao que seria a decadência de seu país. Como exemplo, a forma como Bordalo abordou a recepção de D. Pedro II aponta para um elemento fundamental na interpretação acerca da situação portuguesa: os políticos, artistas e literatos de Portugal teriam plena consciência dos problemas do país. Frente a tal constatação, mais significativo é a afirmação de que não apenas deixaram de agir frente a tal estagnação, mas buscariam encobri-la, em uma clara tentativa de construir uma falsa aparência que escondesse o real estado das coisas. A preparação para a chegada do monarca brasileiro seria a perfeita exemplificação desta atitude, e foi utilizada por Bordalo para lançar suas críticas em pontos específicos do que seria a decadência portuguesa nas artes e nas ciências.

A viagem do Imperador ganhou tamanho significado a ponto de se constituir como temática central da narrativa de Bordalo na medida em que o permitiu questionar a própria realidade portuguesa. A elaboração de tal funcionalidade se deu não apenas pelo momento em que o monarca chegou ao continente, um mês após o encerramento das Conferências do Casino, mas por possibilitar a abordagem de questões que, para o caricaturista, eram centrais em relação à problematização da situação em que Portugal se encontraria. Antes e durante sua estada, D. Pedro II mobilizou membros da administração pública, artistas e literatos portugueses na preparação de sua recepção, além de passar por algumas das principais instituições portuguesas dedicadas ao ensino, exposição e desenvolvimento das ciências e das

³⁸ As “modinhas” eram um gênero musical luso-brasileiro, muito popularizada em Portugal e Brasil na transição do século XVIII para o século XIX. Possuíam um caráter acentuadamente melancólico ou amoroso em suas letras e melodias, enquadrando-se no excesso de preocupação com a forma e sentimentalismo que alguns intelectuais da “geração de 70” viriam a questionar na produção literária portuguesa durante as décadas seguintes.

artes. Tais eventos se constituíram em uma oportunidade para expor o que seriam as contradições entre o país que as festividades pretenderam apresentar e o estado de decadência que se abateria sobre a nação.

Muitos dos eventos envolvidos na passagem do Imperador por Portugal e demais países da Europa tornaram-se a base sobre as quais Bordalo questionou a condição de seu país. Os encontros do monarca com personalidades da literatura portuguesa, como Antônio Feliciano de Castilho, assim como governantes de sistemas monárquicos e republicanos, foram caminhos encontrados pelo intelectual para problematizar a forma como a política, a educação, a literatura, as relações entre Estado e Igreja, a produção do conhecimento científico, dentre tantos outros aspectos, eram conduzidos em Portugal.

As composições sobre D. Pedro II foram uma chave na construção da reflexão pretendida pelo autor. A análise sobre os sentidos da imagem do “monarca-cidadão” permitiu a Bordalo refletir sobre o poder, a moral dos governantes, da construção de suas imagens e a forma como se relacionavam com a sociedade, colocando em pauta pontos centrais das organizações sociais contemporâneas. Questionar as possíveis contradições existentes em tal composição era questionar as práticas da própria monarquia constitucional portuguesa e apontar as incoerências que, em suas concepções, ela apresentaria. Da mesma forma, pensar a relação entre o Imperador e o conhecimento era problematizar a maneira como a produção do saber científico e literário vinha sendo realizada em Portugal. A figura do Imperador brasileiro, personagem principal da narrativa, foi, portanto, um caminho, e não um fim, para pôr em pauta questões que Bordalo considerava nevrálgicas no ato de pensar Portugal.

A constatação dos usos da viagem do Imperador na problematização sobre Portugal está, entretanto, conectada diretamente a um aspecto basilar na produção deste álbum de caricaturas e, de forma ampla, às interpretações acerca da identidade portuguesa. Empregar a viagem de um monarca brasileiro na reflexão sobre a sociedade portuguesa pressupõe a existência, na interpretação do autor, de uma relação entre os dois países que se daria em vários níveis. Por mais clara que tal conclusão possa parecer devido às inerentes conexões entre as histórias de ambas as nações, a compreensão dos níveis em que se estabeleceram estas conexões tornou-se fundamental para a elucidação dos sentidos da narrativa e da cosmovisão em que se dava a leitura sobre o Brasil, assim como Portugal, por parte deste intelectual.

Dessa forma, a primeira vez que o Brasil apareceu na obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro se insere diretamente na reflexão e problematização sobre Portugal ao final do século XIX. A viagem do Imperador pela Europa foi empregada pelo caricaturista como

um evento limite, no qual a sociedade portuguesa poderia observar vários dos problemas de seu cotidiano. *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador de Rasilb a Europa* foi produzido pelo autor como um “espelho” para Portugal, expondo sua face através da visita do monarca brasileiro.

A produção deste complexo álbum de caricaturas, no entanto, foi apenas a primeira das composições elaboradas por Rafael Bordalo Pinheiro sobre o Brasil. Três anos depois de sua publicação, o caricaturista recebera uma proposta profissional que colocaria definitivamente as terras do outro lado do Atlântico em seu caminho.

CAPÍTULO 2 - DIALOGIAS SOBRE A SOCIEDADE BRASILEIRA

Após seus apontamentos sobre a “picaresca viagem” do Imperador brasileiro, não houve, nos três anos posteriores, qualquer menção a algum aspecto da sociedade brasileira nas composições caricaturais de Rafael Bordalo Pinheiro. Seus subsequentes trabalhos, especialmente a publicação *Lanterna Mágica*, circulante entre maio e julho de 1875, focaram especificamente no cotidiano português, sem a presença de qualquer evento que trouxesse o Brasil como eixo temático ou instrumento para reflexão sobre Portugal. Tal quadro foi modificado quando o caricaturista recebeu uma proposta profissional que iria marcar profundamente a relação do caricaturista com a nação do outro lado do Atlântico.

O então proprietário do periódico *O Mosquito*, Manuel Rodrigues Carneiro, realizou um convite a Bordalo para que este viesse ao Brasil se tornar um dos ilustradores da publicação semanal¹, ocupando o lugar que antes pertencera a Angelo Agostini. A oferta profissional veio a consolidar uma ideia de vinda que, aparentemente, já havia sido cogitada anteriormente pelo autor², mas que agora encontrava destino específico na capital do Império e uma oportunidade concreta de desenvolver o mesmo trabalho que já iniciara em seu país.

Bordalo deixou Portugal em 19 de agosto de 1875 na embarcação Potosi rumo ao Brasil, dando início a uma experiência profissional que perduraria até 1879 e que, além do trabalho no supracitado periódico entre sua chegada e 1877, também contou com a criação de duas publicações: *Psit!!*, que possuiu apenas nove edições em 1877, e *O Besouro*, que perdurou de 1878 até o ano seguinte com seu retorno a Portugal.

O cenário que o caricaturista encontrara no Brasil em termos de produção satírica na imprensa era profícuo, com um grande número de periódicos ilustrados existentes no momento de sua chegada. Para citar apenas os mais conhecidos produzidos no Rio de Janeiro, então capital do império, havia a *Semana Ilustrada* (1860-1876), *Vida Fluminense* (1868-1875), *O Mequetrefe* (1875-1893), além do próprio *O Mosquito* (1869-1877), no qual Bordalo viria a trabalhar, e da inserção posterior da *Revista Ilustrada* (1876-1898).

Com sua vinda para o país, ocorre uma diferença nevrálgica sobre as composições produzidas por Bordalo em relação ao Brasil. Uma vez atuando em território brasílico,

¹ Uma transcrição da carta enviada por Manuel Carneiro a Bordalo, cujo documento encontra-se no acervo do Museu Rafael Bordalo Pinheiro, está presente no **Apêndice II** desta tese.

² Segundo José Augusto França, Bordalo havia proposto a seu colega, Júlio César Machado, uma ida de ambos para o Brasil. FRANÇA, José Augusto. **Rafael Bordalo Pinheiro: o português tal e qual**. 2ª Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982. p.123.

especificamente na capital Rio de Janeiro, o intelectual passava a destinar suas caricaturas massivamente ao público brasileiro. Apesar da presença de imigrantes e da possível circulação de exemplares em outros países, eram os indivíduos nascidos no Brasil a principal audiência de seu trabalho. Logo, os acontecimentos ocorridos aqui ocupavam a esmagadora maioria das temáticas ilustradas pelo autor.

Desta forma, a função do Brasil na construção de Bordalo passa a ter um caráter distinto do que houve em território luso no caso da *Picaresca viagem* em 1872. De um espelho para o povo português observar alguns problemas de seu país a partir de um evento limite, o país se tornou o centro das reflexões do caricaturista, que passava a abordar semanalmente vários aspectos da sociedade brasileira. Bordalo passara a observar e interpretar as nuances de vários segmentos sociais, com práticas e costumes específicos que apontavam para a existência de complexas matizes culturais. O autor “dava a ver” o Brasil para os próprios brasileiros a partir de suas composições caricaturais, produzidas sob seu escopo enquanto português. O olhar alóctone representa, aliás, importante aspecto em sua produção na imprensa brasileira.

Tratava-se de um intelectual estrangeiro, que já havia iniciado sua carreira em Portugal e desembarcava no país aos 29 anos de idade. Bordalo não fora o primeiro caricaturista vindo do velho continente para o Brasil. Muitos dos caricaturistas que aqui fizeram sucesso na segunda metade do século XIX eram originários de outros países. O prussiano Henrique Fleiuss³, o francês Joseph Mill⁴ e os italianos Luigi Borgomainerio⁵ e Angelo Agostini⁶ foram alguns dos principais nomes a se estabelecer no país, apresentando periodicamente suas interpretações sobre o Brasil através de suas publicações. Os brasileiros se viam através do traço estrangeiro. Bordalo foi, no entanto, o primeiro caricaturista vindo de Portugal, nação europeia que possuía mais relações culturais com o país. Tal dado é significativo na medida em que seu olhar se situa entre países cujas relações identitárias passavam por um constante

³ Henrique Fleiuss (1824-1882) foi um conhecido pintor e caricaturista de origem prussiana, que teve uma notável atuação em território brasileiro, para onde veio em 1858. Aqui, foi o criador, em 1860, da *Semana Ilustrada*, um dos mais conhecidos periódicos satíricos do período, que contou com a colaboração de autores como Machado de Assis e Quintino Bocaiúva.

⁴ O ilustrador e caricaturista francês Joseph Mill teve uma considerável atuação em território brasileiro, ilustrando periódicos como *Bazar Volante*, *A Vida Fluminense*, *O Fígaro* e *Ba-ta-clan*.

⁵ Luigi Borgomainerio (1834-1876) foi um pintor e caricaturista italiano, que já havia iniciado uma conhecida atuação em periódicos de seu país, tal como *Spirito Folleto* e *Mefistofole*, antes de vir para o Brasil. Aqui, atuou em publicações como *O Fígaro*.

⁶ Mais informações sobre o italiano Angelo Agostini (1843-1910) e sua atuação como caricaturista no Brasil serão fornecidas em um segmento posterior deste capítulo, no qual será analisada a polêmica na qual estavam envolvidos ele e Bordalo Pinheiro.

processo de redefinição de seus limites, sendo mobilizados pela intelectualidade de ambos os lados do Atlântico nas leituras sobre suas sociedades⁷.

Portugal não deixou de se fazer presente na obra de Bordalo. Como temática direta, apareceu em escassos, mas significativos momentos durante os quatro anos no Brasil, especialmente a partir de suas relações com o país onde agora residia. Além disso, permaneceu no traço do autor como uma inegável referência de interpretação social, que de alguma forma norteava o olhar do caricaturista sobre vários dos problemas sociais brasileiros que abordava em seus periódicos.

O caricaturista vinha de um país cuja situação interna e em relação a outros países estava sendo problematizada por uma intelectualidade portuguesa, notadamente os membros da chamada “geração de 70”. O questionamento que se dava sobre aspectos como a educação, pobreza, produção intelectual e o que seria culturalmente o próprio “ser português” naquele momento conduzia à conclusão de uma decadência em todas estas esferas da vida pública⁸. O diagnóstico traçado pelo próprio Bordalo, que se alinhava aos dos seus contemporâneos, o levou à construção de um personagem-tipo que se tornou um símbolo do povo português, perpetuando-se na imprensa e no imaginário social português: o Zé-Povinho.

Ao desembarcar no Brasil, Bordalo se deparou com problemas sociais que se alastravam por áreas afins às acima citadas, e que em vários pontos se assemelhavam aos experimentados pela população portuguesa, mas cujas especificidades locais acabavam constituindo nuances que os distinguiam dos observados em além-mar. Tais questões eram, de forma análoga, problematizadas por intelectuais brasileiros, cujas críticas eram propagadas na mesma imprensa na qual o caricaturista viria a atuar.

Pensar a presença de Bordalo Pinheiro no país e sua atuação profissional na imprensa brasileira conduz a questionamentos que norteiam a análise sobre suas composições. Como Bordalo percebeu a sociedade brasileira nos quatro anos em que permaneceu no país? Quais as contribuições de suas caricaturas na imprensa satírica e interpretação social no período? Quais elementos destacou sobre as problemáticas sociais que abordou? Que tipologia social

⁷ As nuances deste processo de delimitação cultural-identitária são analisadas por Marçal Paredes em PAREDES, Marçal de Menezes. A assunção escalar da nação: historicidade e fronteiras culturais no percurso luso-brasileiro. In: PAREDES, Marçal de Menezes. **Portugal, Brasil, África: história, identidades e fronteiras**. São Leopoldo: Ed. Oikos, 2012, assim como em PAREDES, Marçal de Menezes. **Configurações luso-brasileiras. Fronteiras culturais, demarcações da história e escalas identitárias (1870-1910)**. [Saarbrücken]: Novas Edições Acadêmicas, 2013.

⁸ Sobre a forma como se dava esta problematização e como a noção de decadência se perpetua na obra de alguns autores da “geração de 70”, algumas obras que podem ser tomadas como ponto de partida para a compreensão deste processo são PIRES, Antônio Machado. **A ideia de decadência na Geração de 70**. 2º Ed. Lisboa: Vega, 1992. e MACHADO, Álvaro Manuel. **A geração de 70: uma revolução cultural e literária**. 2º Ed. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura, 1981.

estabeleceu em suas construções caricaturais? Em suma, como o intelectual deu a ver a sociedade brasileira para si mesma?

A fim de tentar responder tais questionamentos, o presente capítulo se debruçará sobre dois grandes pontos da produção de Bordalo no país. O primeiro será a participação direta do autor na imprensa ilustrada e suas concepções sobre alguns elementos da imprensa brasileira, abordando as contribuições do caricaturista para a da imprensa brasileira, sua visão acerca de polêmicas nela presentes e noções sobre o que deveria ser a produção intelectual no país. O segundo pensará a construção dos personagens-tipo que foram empregados pelo autor em suas composições durante os quatro anos de atuação no país, elucidando quais os segmentos sociais por ele destacados e os motivos de suas escolhas como objeto de reflexão. A soma destes dois pontos permite um escopo mais amplo sobre as concepções do autor acerca da sociedade brasileira. Logo, visando a abordagem dessas problemáticas, o presente capítulo será estruturado em dois segmentos correspondentes aos eixos acima elencados.

Em um primeiro momento, serão estdadas algumas questões envolvendo a passagem de Bordalo Pinheiro na imprensa do Rio de Janeiro. Inicialmente, será brevemente analisada a primeira colaboração de Bordalo em *O Mosquito*, na qual o autor teceu uma rápida crônica sobre sua viagem ao Brasil. Colocando-se como personagem principal da narrativa, o caricaturista apresenta as distinções entre as suas expectativas e a experiência na chegada ao país. Uma concisa análise sobre esta primeira contribuição do autor permite a elucidação de algumas concepções do intelectual acerca do Brasil antes de sua chegada e as influências na construção das mesmas, assim como noções presentes no imaginário português acerca do território brasileiro e alguns mecanismos de sua inserção na imprensa brasileira.

Posteriormente, se destacará a participação do caricaturista em algumas polêmicas ocorridas no período, tanto como observador e comentador, quanto como figura central de uma querela. Esta última situação se refere à contenda que opôs Bordalo Pinheiro ao mais conhecido caricaturista do século XIX no Brasil: Angelo Agostini. Tomando as polêmicas como segmento privilegiado para a observação de concepções acerca da produção intelectual, um estudo de algumas composições de Bordalo sobre este tema possibilita a compreensão de sua visão sobre como a atividade intelectual brasileira se dava nas páginas da imprensa.

Em seguida, será analisada uma contribuição dada por Bordalo por ocasião da seca no Ceará, publicada em 20 de julho de 1878 em *O Besouro*. A composição possui um peso significativo devido à sobreposição de linguagens imagéticas que o autor utiliza em sua construção. Considerada por alguns como uma das primeiras “fotorreportagens” na imprensa brasileira, esta apresenta a ilustração de duas crianças vítimas da seca, elaboradas a partir de

fotografias encaminhadas pelo colaborador da publicação, José do Patrocínio. Atrelando a linguagem fotográfica ao traço caricatural, esta foi uma das mais marcantes colaborações do caricaturista na imprensa ilustrada brasileira.

No segundo momento deste capítulo, passa-se a realizar um estudo sobre os personagens-tipo construídos por Bordalo em sua estadia no Brasil. Tratam-se de Manoel Trinta botões, que fez sua aparição nas páginas de *O Mosquito*, *Psit* e *Arola*, dupla que se fez presente no breve *Psit!*, e de Fagundes, que se manifestou em *O Besouro*. Além destes, outra importante figura, apesar de não criada em uma publicação brasileira, também se fez presente no decorrer dos três periódicos. O Zé-povinho, conhecida figura que se tornou símbolo do que seria o povo português na concepção do autor, também fora empregado pelo caricaturista aqui.

Um estudo sobre os personagens criados por Bordalo permite a compreensão de sua concepção acerca de segmentos específicos da sociedade brasileira, tais como os imigrantes portugueses e os políticos, além de uma percepção acerca da oposição entre a “elite” e as camadas menos abastadas. Mais do que isso, possibilita um entendimento sobre uma visão geral acerca do “povo” brasileiro e suas possíveis relações com a situação experimentada no país de origem do autor, a partir dos usos do personagem Zé-Povinho em solo brasileiro.

Somar os estudos sobre aspectos de sua atuação e contribuições na imprensa ilustrada com os dos usos de seus personagens-tipo constitui um profícuo quadro acerca das concepções de Bordalo Pinheiro sobre a sociedade brasileira e de como o caricaturista a mostrou para os próprios brasileiros.

2.1 BORDALO E A IMPRENSA: IMPRESSÕES, POLÊMICAS E CONTRIBUIÇÕES

Ao chegar no Brasil, Rafael Bordalo Pinheiro passou a integrar um campo de atuação em contínuo crescimento e de grande importância na vida pública do país. Na segunda metade do século XIX, a imprensa periódica não apenas apresentou um crescimento numérico em todas as regiões, com o surgimento de inúmeras publicações, mas ampliou suas áreas de interesse e temáticas abordadas. Os impressos traziam em suas páginas informações e análises sobre várias esferas do cotidiano, segmentando seu conteúdo de acordo com o seu público-alvo. Além disto, continuaram sendo uma arena para a disputa de projetos políticos e

interpretações sociais. Acompanhavam, assim, a própria construção do Estado e complexidade da sociedade brasileira.

Desta forma, a imprensa periódica também se constituía, por excelência, no grande veículo de divulgação da produção intelectual brasileira e estrangeira no país. Romances, obras científicas, peças teatrais, exposições de artes plásticas, dentre outros, tinham seus surgimentos e exibições noticiados nas páginas das publicações. Escritos literários eram muitas vezes publicados em partes ao longo de várias edições. Além disso, o surgimento de tais produções era quase sempre acompanhado por avaliações realizadas por outros intelectuais, nas quais eram tecidas considerações que orbitavam do enaltecimento pessoal sobre o autor às críticas pessoais. Sendo assim, a imprensa possuía inegável influência na maneira como uma obra circulava e era apreciada pelo público leitor.

Neste quadro, as publicações ilustradas tiveram um importante papel ao inserir o componente da visualidade na divulgação e circulação da produção intelectual, aliando imagens e texto na construção de suas composições. A inserção das ilustrações possibilitava a elaboração de análises que transcendiam a descrição e opinião textual, permitindo ao leitor o conhecimento visual de obras públicas, obras de arte, paisagens, personalidades da vida pública e contribuindo mesmo na elaboração da publicidade nos periódicos. Estas publicações iniciaram a consolidação das ilustrações na narrativa jornalística

Neste segmento da imprensa, os periódicos satíricos se destacaram, consolidando-se especialmente na segunda metade do século XIX. Utilizando o humor como forma de crítica sócio-política através dos eventos do cotidiano, as construções caricaturais dialogavam com os relatos existentes na imprensa escrita e ressignificavam imagens de conhecimento corrente, contribuindo decisivamente para o desenvolvimento da imprensa ilustrada no país e a consolidação das imagens na narrativa jornalística⁹.

Durante os quatro anos que permaneceu no Brasil, Bordalo realizou algumas contribuições neste segmento da imprensa. De forma mais ampla, o autor trouxe ao quadro de publicações os periódicos *Psit!!* e *O Besouro*. Ambos tiveram vida curta, algo comum a muitas publicações semelhantes surgidas no período, contando a primeira com apenas nove edições e a segunda com quarenta e nove números.

Ao criar estas publicações, o caricaturista se inseriu em um empreendimento que apresentava a criação de vários periódicos anualmente, apesar da breve continuidade da

⁹ KNAUS, Paulo. Introdução. IN: KNAUSS, Paulo; MALTA, Mariz; OLIVEIRA, Cláudia de & VELLOSO, Mônica Pimenta. **Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no segundo reinado**. Rio de Janeiro: Mauá, 2011 p.11.

grande maioria deles. Um dos motivos para o crescimento do número de periódicos ilustrados naquele período se encontrava na técnica empregada na produção das ilustrações da grande maioria desses periódicos. A litografia, método de impressão desenvolvido por Alois Senefelder no final do séc. XVIII, propiciava uma grande semelhança entre o desenho original e sua impressão¹⁰. Seu uso requeria equipamentos de baixo custo e não necessitava de uma grande equipe em sua produção, o que permitia a um único indivíduo habilidoso assumir, de forma centralizada, a confecção das ilustrações¹¹. Tal ponto explica não apenas a profusão de periódicos ilustrados no período, mas o caráter extremamente autoral das composições caricaturais, sendo os nomes de suas publicações geralmente associados aos seus próprios caricaturistas.

No aspecto gráfico das publicações de Bordalo, para além das características específicas de seu traço, o autor estabeleceu algumas nuances que as distinguiam dos demais periódicos ilustrados. Como exemplo, suas capas traziam títulos e contornos fluidos, que ultrapassavam os limites das páginas e eram utilizados na própria construção caricatural, em contraposição ao enquadramento retangular, cuja parte superior trazia o título e abaixo uma composição caricatural, tido como padrão por publicações como a *Semana Ilustrada* e *Revista Ilustrada*. Além da página frontal, muitas das composições do autor empregavam as margens de suas páginas na construção da crítica estabelecida.

As mais significativas colaborações de Bordalo, no entanto, se encontram além destes aspectos mais imediatamente detectáveis. Como intelectual ativo na imprensa ilustrada do Rio de Janeiro, o autor passava a também tecer suas opiniões sobre os acontecimentos do cotidiano e sobre a produção intelectual do período, influenciando na recepção e circulação de tais obras.

Tanto quanto as obras literárias, espetáculos e textos científicos, Bordalo analisava a própria atuação da imprensa em relação à sociedade, observando e ilustrando a maneira como o cotidiano era narrado e analisado nos periódicos, com grande ênfase no dia-a-dia do Rio de Janeiro. Em algumas ocasiões, empregava em suas composições uma autorrepresentação, se inserindo de alguma forma na temática observada e colocando-se como ator das mesmas situações que caricaturava.

¹⁰ Em uma breve explanação, a técnica consistiria em desenhos sobre uma matriz de pedra calcária (que pode ser reutilizada várias vezes) feitos com o uso de lápis gorduroso. O papel é colocado sobre a pedra e prensado com uma máquina manual, recebendo o desenho de forma espelhada. A litografia permitia a impressão de várias cópias de uma mesma matriz, o que reduzia os custos da produção.

¹¹ CARDOSO, Rafael. Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas no Segundo Reinado IN: KNAUSS, Paulo; MALTA, Mariz; OLIVEIRA, Cláudia de & VELLOSO, Mônica Pimenta. **Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no segundo reinado**. Rio de Janeiro: Mauá, 2011. p.28.

Desta forma, Bordalo trouxe nas páginas das três publicações em que atuou no Brasil, além dos problemas sócio-políticos que observava no país, uma narrativa sobre a própria imprensa brasileira, dialogando e criticando determinados periódicos, analisando críticas artístico-literárias e ilustrando algumas polêmicas entre intelectuais travadas em suas páginas.

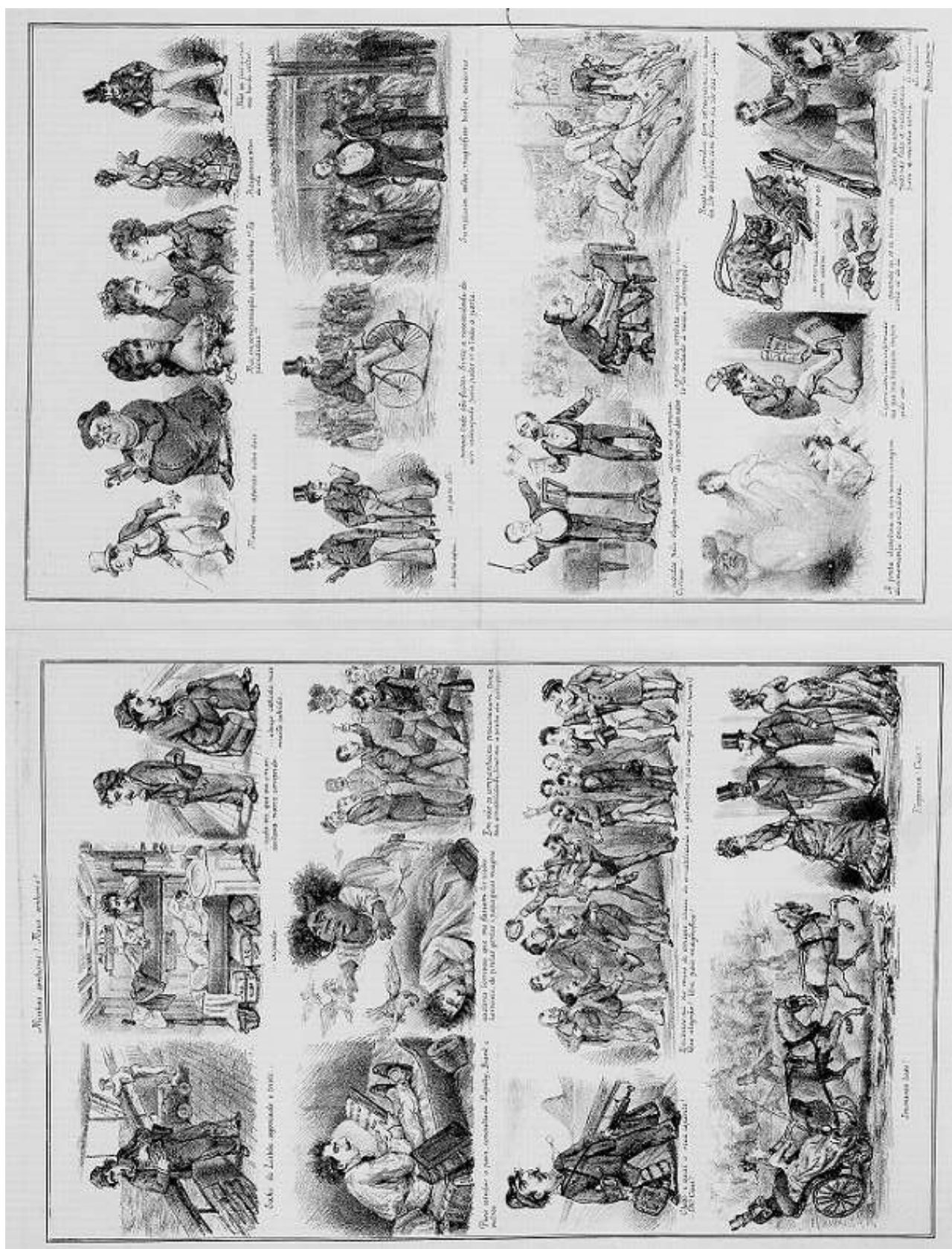
Colocando em perspectiva a atuação do autor na imprensa ilustrada, especificamente satírica, e tendo em vista a constituição e desenvolvimento deste segmento da imprensa, alguns questionamentos emergem na pesquisa. Como o autor percebia alguns aspectos da produção intelectual e sua crítica, cuja publicação se dava através da imprensa? De que forma o autor se inseriu e contribuiu na expansão da imprensa ilustrada?

2.1.1 Breves impressões de chegada

Rafael Bordalo Pinheiro desembarcou no Brasil com a função de se tornar ilustrador de um periódico consolidado na imprensa caricatural do Rio de Janeiro. Apesar de seu nome já ser reputado dentre os caricaturistas atuantes no país, o intelectual ainda era desconhecido por grande parte de seus futuros leitores e jamais havia ilustrado uma temática que abordasse diretamente o cotidiano local. Para a sociedade brasileira, era chegado o momento, portanto, de sua estreia.

Sua primeira contribuição se deu na edição de 11 de setembro de 1875. Sendo sua participação inicial na imprensa brasileira, tratava-se de seu primeiro contato com o público leitor que já acompanhava *O Mosquito* e, por sua vez, na primeira ocasião em que suas composições acerca do cotidiano brasileiro seriam vistas pela maioria dos jornalistas e caricaturistas brasileiros, assim como as figuras da política brasileira que o autor viria a ilustrar. Logo, a temática escolhida seria em sua primeira colaboração deveria ser estrategicamente pensada. Tendo isto em vista, Bordalo optou por tratar de sua vinda para o Brasil, apresentando-se aos brasileiros por meio de um relato caricatural de sua viagem, suas expectativas e impressões ao chegar, em uma autorrepresentação que seria ponto comum em sua obra.

Figura 18 – Impressões de chegada



A composição, iniciada com a expressão “Minhas senhoras, meus senhores” acima da margem superior, traz em suas primeiras ilustrações, o que seria o desconforto de Bordalo com a vinda para o Brasil. Tal incômodo se daria tanto pelo enjoo físico da viagem oceânica quanto pelo que supostamente seria o imaginário do caricaturista em relação ao país de destino, que já o abateria desde a saída de Lisboa.

O quarto e quinto quadro da composição trazem um elemento importante nesta expressão sobre as pré concepções acerca da sociedade brasileira. Buscando estudar o país onde residiria e trabalharia, o autor teria procurado obras produzidas na Europa acerca do território de além-mar, da qual elenca duas. Os autores em questão são Charles Expilly e François-Auguste Biard. O primeiro escreveu *O Brasil tal como é* (1862), obra que aparece ilustrada na mão de Bordalo, e *Mulheres e Costumes do Brasil* (1863), enquanto o segundo publicou *Dois anos no Brasil* (1862). Ambos franceses, os autores viajaram pelo país anos antes da vinda do caricaturista, realizando observações sobre a sociedade e natureza que desembocaram em suas obras.

Posteriormente, o autor afirma que estes escritores teriam gerado pesadelos a partir de duas imagens importantes na maneira como o Brasil era observado no exterior. A primeira se refere a “papagaios magros”, animal associado à ideia de natureza que era costumeiramente ligado ao imaginário sobre o Brasil, visto como uma terra de plantas e animais exóticos. Um destes aparece em uma postura de ataque em relação à Bordalo, como se fosse atacá-lo em seu tormento. As obras anteriores teriam, na narrativa, aumentado os temores do caricaturista sobre os perigos que poderiam existir em uma terra, segundo eles, de natureza selvagem.

A segunda imagem desta linha traz um importante elemento referente às concepções do autor sobre o Brasil. Trata-se de uma mulher negra e de formas rotundas, referida como “preta gorda”. À primeira vista, a expressão de caráter depreciativo pode ser observada como uma atitude preconceituosa em relação aos indivíduos de origem africana que residiam no país. Entretanto, a construção imagética diz respeito às expectativas criadas a partir da leitura das obras anteriores. Desta forma, aparenta ser mais uma crítica à própria visão preconceituosa dos referidos autores, que representariam uma significativa parcela da opinião dos europeus acerca dos negros, do que uma corroboração desta concepção. Além disso, o uso de tal imagem se configura também como um recurso narrativo para ressaltar o contraste entre os anseios do autor e o que fora observado ao desembarcar no país.

A partir do sétimo quadro se inicia a composição entre a expectativa e a realidade encontrada. A autorrepresentação de Bordalo, com a imagem do Pão-de-Açúcar ao fundo, se surpreende ao se deparar com um cenário bem distinto daquele com o qual fora alimentado através de suas leituras. O primeiro ponto destacado é o da recepção, com o autor sendo saudado por vários indivíduos a quem chama de amigos. Os biógrafos de Bordalo geralmente ressaltam a maneira como o autor se adaptou à cena cultural local, fazendo amizade com alguns intelectuais e residindo na chamada “República das laranjeiras”. Na imprensa também obteve boas-vindas, sendo saudado, por exemplo, por Luigi Borgomainerio em *A Vida Fluminense* (09.10.1875) Tal receptividade fez com que o Brasil seja chamado pelo autor de um “país magnífico”. Em seguida, para corroborar tal espanto, o aspecto realçado seria a da luxuosidade que teria encontrado em solo brasileiro. Em um quadro, uma mulher conduz uma charrete, enquanto no posterior são mostrados dois homens e duas mulheres, ambos trajados com elegantes roupas.

Passando para a segunda página, o autor afirma que os únicos “monstros” observados em sua chegada seriam duas figuras. O segundo deles é o cônego José Gonçalves Ferreira, redator do periódico católico *O Apóstolo* e contra quem Bordalo se colocaria várias vezes por ocasião da chamada “questão religiosa”. Bordalo contrapõe suas “monstruosidades” à beleza das mulheres, um dos elementos que o atordoaria em meio ao encanto inicial com o Rio de Janeiro. São apresentadas três damas, sendo que uma delas possui um tom de pele levemente mais escuro que as outras, além de um vestido que deixa seu colo mais exposto que as demais.

Perdido em meio a tantas atividades, a autorrepresentação do autor utiliza um velocípede para poder frequentar todos os eventos, em um lugar onde “tudo são festas” Em um quadro, fala dos salões e bailes que neles ocorriam, destacando depois a figura do maestro português Ciríaco de Cardoso¹², que identifica através da legenda, assim como o pianista e compositor Arthur Napoleão¹³.

Logo após, um quadro mostra uma corrida de cavalos de características que teriam chamado a atenção do autor. Os jóqueis seriam da cor das roupas, ou “fatos”, e vice-versa. A

¹² Domingos Ciríaco Cardoso (1846-1890) foi um maestro e músico português, nascido em Porto. Mudando-se para o Brasil durante um período, conduziu a orquestra no Teatro Lírico do Rio de Janeiro. Foi amigo de Bordalo, com quem conviveu na chamada “república das laranjeiras”.

¹³ Arthur Napoleão dos Santos (1843-1925) foi um músico e compositor português, também nascido no Porto. Se mudou para o Brasil em 1866, onde viveu o resto de sua vida. Aqui, também foi comerciante de instrumentos musicais e partituras, assim como professor de piano. Assim como Ciríaco Cardoso, também foi próximo a Bordalo e membro da “república das laranjeiras”.

ilustração mostra um jóquei de pele branca utilizando vestes negras, e um de pele escura utilizando roupas claras.

Os últimos quadros reforçam novamente a contradição que Bordalo pretendia estabelecer na composição. A imagem da “preta” se desfaz para dar lugar ao de uma figura feminina esbelta e desnuda. Em seguida, chuta os manuais de Expilly e Biard que teriam passado a este uma visão “equivocada” sobre o Brasil. Dentre estas pré concepções, aparecem as imagens de uma onça e um jacaré com dentes afiados e olhos arregalados, que aparecem em proporção bem maior a uma diminuta figura humana ao lado. Ao contrário destes, os animais encontrados pelo autor seriam ratos “como os de lá”, além de uma pequena mosca. A breve crítica recai sobre a forma “exótica” com a qual o país seria visto em outras localidades. No imaginário europeu, esta ainda estaria muito atrelada à imagem de uma terra selvagem, com animais peculiares e na qual a natureza se misturaria com os ambientes urbanos.

Por fim, Bordalo pede “licença” para iniciar seus trabalhos na próxima edição, se despedindo de seus leitores. Sua narrativa inicial teve notáveis funções no que tange a sua inserção na imprensa brasileira. Ao elaborá-la, o autor almejou, dentre outras coisas, mostrar que a impressão do autor sobre o país diferia da de autores estrangeiros cujas obras haviam sido criticadas no país. Visão esta que buscou apresentar como amplamente favorável à sociedade brasileira, contrapondo à sua expectativa gerada pelas generalizações destes escritores. Para além desta questão, a narrativa forneceu alguns sutis indícios das críticas que seriam tecidas pelo autor posteriormente, especialmente ao citar o cônego integrante da redação de *O Apóstolo*.

Como era de praxe nas colaborações iniciais de um autor em um periódico ou por ocasião do surgimento de uma publicação, o caricaturista não abordou nenhuma questão mais profunda sobre a sociedade brasileira, quase se limitando à sua apresentação pessoal no processo de viagem e chegada. No entanto, tal aspecto não impede a possibilidade de que alguns vestígios de suas concepções mais amplas sejam extraídos. Escolha estrategicamente realizada, o relato de viagem foi pensado como tema para incluir seu trabalho em meio às publicações ilustradas satíricas. Desta forma, se iniciou a atividade de Bordalo na imprensa brasileira.

2.1.2 Polêmicas no traço caricatural de Bordalo

As polêmicas observadas na imprensa entre escritores foram, conhecidamente, um dos principais instrumentos empregados na produção intelectual no século XIX. Orbitando geralmente sobre as divergências em torno de algum manifesto político, escrito de cunho científico ou obra artística, os textos que as incorporavam traziam, para além das referências diretas ao objeto da contenda, ataques pessoais entre os envolvidos, que variavam de finas ironias a agressivos insultos, personalizando a disputa. A própria etimologia da expressão, que advém do grego “polemikós”, cujo significado corresponde a “guerreiro” ou “relativo à guerra”, já aponta para a tônica discursiva empregada pelos indivíduos que nelas se envolviam.

Fora as críticas específicas e disputas pessoais, as polêmicas se constituíam em uma poderosa ferramenta de promoção de uma obra, de divulgação de ideias e defesa de posicionamentos políticos. Além disso, representavam um choque entre visões sobre um determinado aspecto da sociedade. Neste sentido, uma disputa escrita pode tornar-se um interessante recorte para se pensar, dentre outras coisas, as distintas formas de se conceber a escrita literária, o processo de produção do conhecimento ou interpretar a situação de uma nação em determinado período.

A imprensa brasileira foi palco de inúmeras polêmicas ao final do século XIX, envolvendo alguns dos mais conhecidos intelectuais do período. Machado de Assis, Silvio Romero, Joaquim Nabuco, dentre outros, foram nomes recorrentes em querelas na imprensa brasileira. Em questão, encontravam-se distintas formas de escrita literária, teorias científicas e interpretações socioculturais que advinham de suas matrizes europeias e eram ressignificadas e problematizadas em território brasileiro, como o chamado “bando de ideias novas” colocado por Romero. Sob sua influência, os literatos se digladiavam em defesa de suas interpretações, obras e grupos, lutando, de certa forma, pela sua “sobrevivência” ou “morte” na cena da literatura, ciência e imprensa¹⁴.

Como elemento integrante da atividade intelectual no Brasil, as polêmicas não passaram despercebidas ao traço caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro, cujo escopo se debruçava sobre as atividades políticas, científicas e artísticas no país. O caricaturista vinha de um país que observara diversas contendas entre seus intelectuais através da imprensa,

¹⁴ VENTURA, Roberto. **Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1991. p.13

expondo as contradições na forma de se pensar a sociedade portuguesa em várias esferas. Uma das mais conhecidas fora a “Questão Coimbrã” (1865-1866) ocorrida antes da atividade profissional do autor. Eram observadas divergências públicas mesmo entre os escritores ligados à própria “geração de 70” portuguesa, grupo que, apesar de seus pontos comuns, era extremamente heterogêneo em relação às suas influências teóricas e convicções políticas¹⁵.

Logo, o autor ilustrou em suas composições algumas divergências envolvendo críticas literárias e teatrais, além de questionar a atividade de alguns indivíduos e periódicos específicos através de suas caricaturas, como foi em breves momentos o caso de editores do *Jornal do Comércio* e de *O Apóstolo*, este último envolvido nas composições sobre a “Questão religiosa” e que será, portanto, analisada em capítulo seguinte. O intelectual inclusive foi parte ativa de uma grande polêmica contra outro conhecido caricaturista, com argumentos que destoavam da característica ironia de seus traços e originaram agressivos ataques.

As composições do caricaturista sobre polêmicas não tardaram a acontecer. Logo no início de sua atuação no Brasil, Bordalo ilustrou nas páginas de *O Mosquito* uma polêmica envolvendo dois dos mais conhecidos intelectuais brasileiros do período, José de Alencar e Joaquim Nabuco. Ambos, dentre outras atividades, eram colaboradores da publicação *O Globo*. A querela entre os dois se iniciara a partir de uma crítica tecida por Nabuco à peça *o Jesuíta* (1875) de José de Alencar. Algumas considerações também foram estendidas às suas peças *O Demônio Familiar* (1857) e *Mãe* (1860). Na edição de 10 de outubro de 1875, o Bordalo Pinheiro trouxe em metade de uma página a composição sobre a discussão.

¹⁵ A própria “Questão Coimbrã” apresentou uma divergência entre Antero de Quental e Ramalho Ortigão. Para ver muitos dos textos envolvidos na grande querela, ver FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. **A questão coimbrã (Bom senso e Bom gosto)**. Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988. Posteriormente, se identificou divergências entre outros membros da “geração de 70” como, por exemplo, Oliveira Martins e Teófilo Braga.

Figura 19 – Alencar x Nabuco



Fonte: O Mosquito 10.10.1875 p.2

A primeira linha da composição se inicia com a figura de um Jesuíta, título da peça que desencadeou a contenda, o que é corroborado pela legenda. Logo em seguida, estão as ilustrações dos dois polemistas, Nabuco e Alencar, trajados como gladiadores prontos a se enfrentarem. No lugar das armas, estão duas canetas tinteiro. Sob eles, o texto traz a importante informação de que os “lutadores” teriam se enfrentado de “cara descoberta”, sem o auxílio dos elementos que viriam expostos no quadro a seguir. Neste, encontram-se três indivíduos, personificações de instrumentos comuns nas polêmicas literárias de então. Destaca-se aqui o anonimato através de pseudônimos ou o uso de terceiros para a publicação de críticas e ataques.

Bordalo louva a atitude de ambos, que realizaram suas mútuas críticas de forma aberta, o que constitui, ao mesmo tempo, em uma crítica do autor à prática dos indivíduos que costumavam realizar críticas mais diretas às obras ou comportamento pessoal de intelectuais escondendo-se e impossibilitando, dessa forma, uma réplica do criticado. De certa forma, subjaz aqui uma defesa à liberdade da expressão e ao debate aberto entre os intelectuais através da imprensa.

Na transição entre a primeira e segunda linha, inicia-se a crítica central da composição sobre a polêmica. A legenda afirma que, ao invés de analisarem as obras um do outro, os intelectuais teriam observado apenas para a pessoa do “adversário” e tecido críticas mútuas às suas imagens, e não aos escritos em questão. As ilustrações desenvolvem essa ideia, sendo que na primeira Nabuco e Alencar observam as obras através do monóculo, e no segundo apenas se observam. Posteriormente, segue-se a materialização imagética dos insultos como “Apolo de Gesso” e “Sátiro da terra coita”, para no último quadro, levantarem as mangas e partirem para o confronto físico.

Na terceira linha, Bordalo elabora uma sugestão aos polemistas, na qual indaga se não seria mais profícuo que os intelectuais “devorassem” suas obras e se tratassem de forma cordial, ao invés de se atacarem sem um aprofundamento da análise de seus respectivos escritos. A expressão “devorar” faz referência a uma profunda crítica sobre os escritos, que passa por uma leitura detalhada da mesma. Por último, há uma breve crítica à Nabuco e Alencar para além da polêmica. Na mesma tônica anterior, é colocado, em tom de questionamento, que o primeiro não leria as obras que costumava criticar na imprensa, enquanto o segundo ficaria muitas vezes “cego” durante suas análises em função da fama que possuía em decorrência de sua conhecida carreira literária e política.

Através da breve análise de Bordalo sobre a polêmica envolvendo dois dos mais conhecidos intelectuais brasileiros ao final do século XIX, se extraem algumas concepções do autor acerca das relações entre intelectuais e da crítica literária na imprensa. Sob a abordagem da querela, o caricaturista expôs noções como a valorização do debate aberto sobre a produção intelectual, com a identificação dos interlocutores que nele se insiram, e a crítica baseada na análise do objeto em questão, e não em assuntos pessoais ou temas superficiais. Questões distintas seriam abordadas pelo intelectual a partir das construções sobre outras polêmicas, incluindo uma que pôs em choque as produções literárias de brasileiros e portugueses.

Tal polêmica trazida por Bordalo Pinheiro em suas composições se deu a partir da recepção por parte da imprensa e críticos brasileiros sobre um romance produzido por um

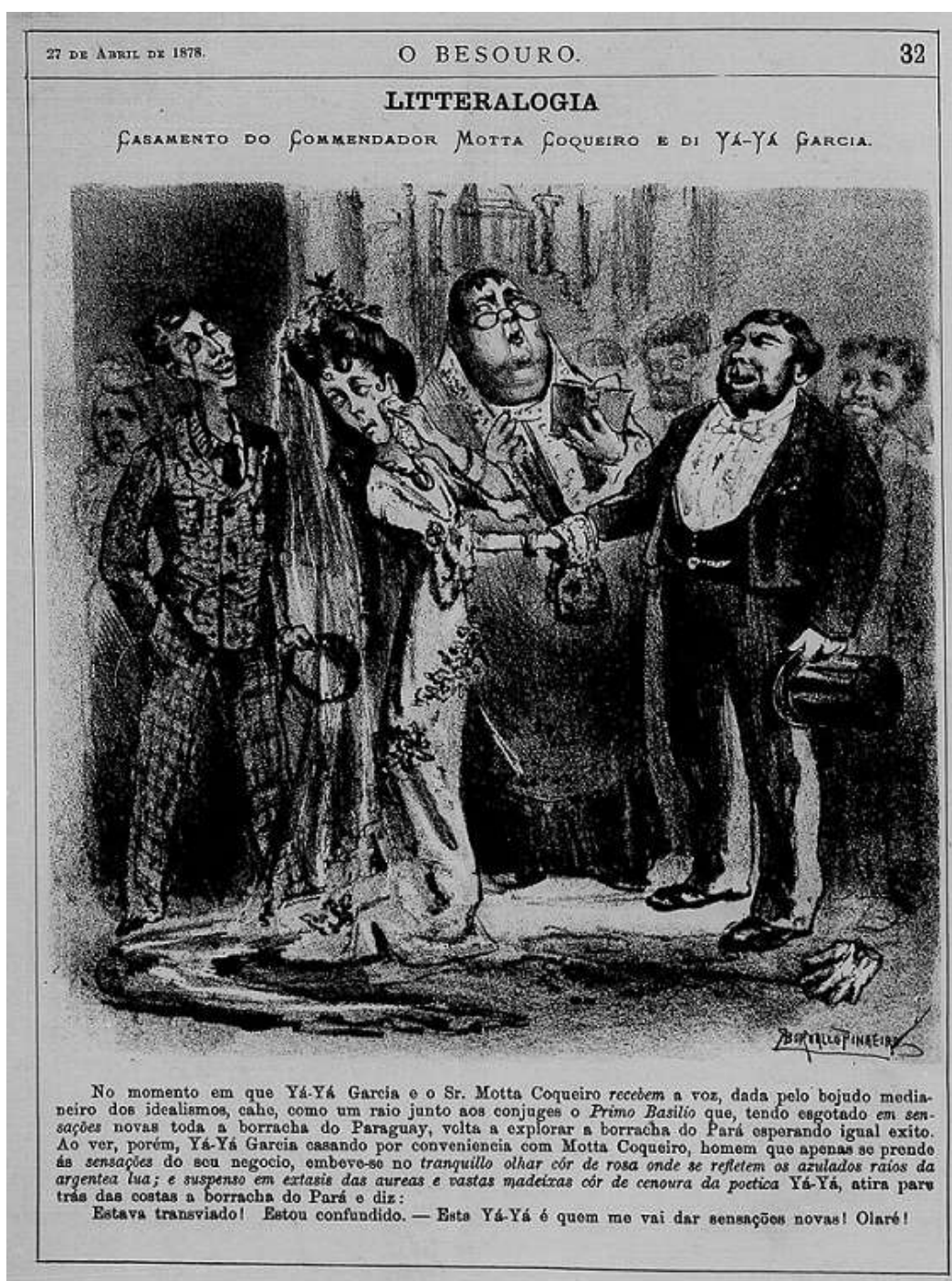
intelectual português ligado à “geração de 70” e que viria a se tornar um dos mais conhecidos escritores lusos em terras brasileiras. Tratou-se da obra *O Primo Basílio*, publicada por Eça de Queiroz em 1878. Com a grande circulação de impressos entre os dois países, a produção chegara rapidamente ao Brasil após seu lançamento em Portugal e, como de costume no período, passou a receber considerações publicadas em vários periódicos brasileiros.

Na imprensa, o romance passou a receber várias críticas. Um dos principais pontos questionados no escrito de Eça se dava sobre a “moralidade” da narrativa. De forma resumida, a obra trazia a história de uma personagem, Luísa, então casada com Jorge. Mediante uma viagem a trabalho do marido, esta acabou sendo conquistada por seu primo, Basílio, recém-chegado de Paris e seu antigo namorado, cometendo adultério. O romance dos dois, no entanto, não passa de uma efeméride para Basílio, enquanto Luísa se envolve em uma série de situações decorrentes de seu envolvimento e acaba, ao final, falecendo.

Em meio às críticas recebidas pela narrativa queirosiana, Bordalo decidiu trazer a temática em seu traço caricatural. Três foram as composições publicadas pelo autor em *O Besouro* sobre a questão. A primeira delas foi publicada em 18 de abril de 1878. A ilustração trazia uma jovem madame que apresentava ao seu marido, o “Comendador”, o seu primo Quincas que havia recentemente chegado de Paris, em uma clara alusão ao enredo da obra de Eça de Queiroz.

A segunda construção do autor sobre o tema (**Figura 20**) é especialmente interessante nesta abordagem por ampliar o escopo sobre a produção literária. Trata-se de uma composição publicada em 24 de julho, na qual não apenas *O Primo Basílio* esteve em pauta, mas também outros personagens de romances brasileiros. Em suma, Bordalo colocou em choque, através de seu traço, duas formas de escrita literária:

Figura 20 – Um casamento literário



Fonte: *O Besouro* - 24.07.1878 p.10

A situação ilustrada a composição é um casamento. Os noivos seriam Iáíá Garcia, personagem principal do romance homônimo de Machado de Assis, publicado também em

1878 no periódico *O Cruzeiro*, e Mota Coqueiro, figura central do romance *Mota Coqueiro ou a Pena de morte*, romance escrito por José do Patrocínio em 1877, no qual contava uma estória ficcional a partir do caso real de Manuel da Mota Coqueiro¹⁶. Os paralelos traçados entre as duas obras teriam sido uma constante nas apreciações críticas da obra machadiana tecidas na imprensa à época¹⁷. A cena de um alegórico casamento entre os dois personagens fora, inclusive, esboçada em um texto publicado na *Revista Ilustrada* de 18 de fevereiro de 1878, e assinada pelo pseudônimo “Fr.Fidélis, o casamenteiro”. Bordalo, no entanto, confere visualidade à ideia e acrescenta vários elementos à composição, alternando o sentido da crítica e trazendo à baila a obra portuguesa cuja recepção está em questionamento.

O terceiro personagem em cena é fundamental na construção do caricaturista. Trata-se do próprio Basílio, personagem que dá título à obra de Eça de Queiroz. Sua presença em cena faz com que Iaiá vire seu rosto e passe a observá-lo, alusão à capacidade de sedução do primo na narrativa queiroziana, que retribui o olhar com um malicioso sorriso. O indivíduo também é observado, mas com preocupação, pelo celebrador da cerimônia, o cônego José Gonçalves Ferreira, que viria, tal como anteriormente mencionado, a ser uma figura central nas críticas realizadas por Bordalo em ocasião da “Questão religiosa” e cuja presença na obra do autor será vista no seguinte capítulo.

O desenvolvimento da cena é dado pela legenda. Quando os dois personagens brasileiros recebem as palavras finais do matrimônio, surge abruptamente Basílio, que acabaria por causar conflitos no casamento ao se envolver com Iaiá. Ao observá-la e perceber que se casaria “por conveniência”, se encanta por sua beleza e decide que seria ela que lhe proporcionaria “sensações novas”, sendo o caráter malandro e conquistador do português enfatizado pela expressão “olerê”.

Ao colocar tais personagens nessa situação, Bordalo visou à contraposição dos estilos de escrita a partir da ironia sobre o principal ponto de crítica realizada na imprensa brasileira sobre o romance de Eça. Basílio traria toda sua “imoralidade” a uma cena literária onde ainda predominaria uma perspectiva fortemente moralizante, cuja expressão se dá a partir da ilustração do casamento católico entre os dois personagens brasileiros.

Bordalo ainda viria tocar em tal questão na edição de 04 de maio de 1878, quando homenageou Eça de Queiroz, ao reproduzir um retrato do autor e escrever abaixo “Eça de

¹⁶ Manuel da Mota Coqueiro foi um fazendeiro fluminense que fora condenado à pena de enforcamento, em 1852, por ter alegadamente, matado uma família de colonos que residia em suas terras. José do Patrocínio construiu sua obra ficcional a partir dos eventos envolvendo o caso.

¹⁷ CRESTANI, Jaison Luís. A materialidade da literatura: a inscrição do romance “Iaiá Garcia” no “folhetim do Cruzeiro”. **Machado de Assis em Linha**. Rio de Janeiro. V.6. n.12, pp-46-65. Dezembro 2013.

Queiroz, autor do célebre e belíssimo livro *O Primo Basílio*”. Desta forma, o autor encerrou suas considerações sobre o tema, mas ainda abordou e se envolveu em outros questionamentos sobre críticas e posições adotadas na imprensa brasileira. No entanto, a querela que mais se destacou nas páginas do intelectual português contou com ele próprio enquanto parte ativa, contrapondo-o a outro conhecido caricaturista em atuação no país.

2.1.2.1 Bordalo x Agostini: intrigas no bairro da caricatura

De todas as polêmicas existentes na imprensa brasileira que foram ilustradas no traço caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro, nenhuma recebeu tanta atenção e ganhou comentários tão pessoais quanto àquela na qual o próprio intelectual foi parte ativa, opondo-se a um dos principais caricaturistas no Brasil à época. Nas páginas de *Psit!!* e *O Besouro*, se desenvolveu a querela entre o português e Angelo Agostini.

Agostini, lembrado hoje como o maior caricaturista em atuação no Brasil oitocentista, era italiano, nascido na cidade de Vercelli, e emigrou para o território brasileiro em 1859, aos 16 anos. Iniciando sua atividade como caricaturista em São Paulo, fundou os periódicos *Diabo Coxo* e *O Cabrião*. Mudando-se para o Rio de Janeiro, atuou na *Vida Fluminense* e em *O Mosquito*. Deixando este último, no qual foi substituído por Bordalo, o intelectual fundou em 1876 a *Revista Ilustrada*¹⁸.

Bordalo e Agostini possuíam alguns pontos em comum. Ambos viriam a ser conhecidos como os principais caricaturistas de Portugal e Brasil, respectivamente, durante o século XIX, além de serem estrangeiros trabalhando no país naquele momento. Os dois também se tornaram célebres por suas críticas às práticas e personalidades da política imperial, incluindo o próprio monarca D. Pedro II.

O relacionamento entre Bordalo e Agostini na imprensa era, a princípio, notadamente e mutualmente cordial. Quando da criação da *Revista Ilustrada*, Bordalo saudara a chegada da nova publicação com uma composição nas páginas de *O Mosquito* em 12 de janeiro de 1876, a qual Agostini agradecera com outra caricatura, sobre uma legenda que se encerrava com

¹⁸ Para uma visão sobre a obra caricatural de Ângelo Agostini, ver BALABAN, Marcelo. **Poeta do Lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2009.

“havemos de ser muito bons amiguinhos, não é?”¹⁹ na capa da edição de 15 de janeiro de seu novo jornal. Esta relação foi se modificando ao longo de composições publicadas na *Revista Ilustrada* por Agostini e em *Psit!!* e *O Besouro* por Bordalo. O escalonamento das tensões entre ambos foi de irônicas e sutis trocas de farpas a ofensas abertas, em uma querela que durou pouco mais de um ano²⁰.

Se questões pessoais, desencadeadas no convívio cotidiano, estiveram envolvidas na explosão da contenda, não é possível inferir a partir de suas publicações. Além de colocar dois dos mais conhecidos caricaturistas do século XIX em colisão, a reflexão sobre a polêmica torna-se interessante por alguns dos temas considerados como causas mais imediatas, que perpassam elementos das relações identitárias entre Portugal e Brasil, e pela exposição de aspectos relevantes sobre as concepções de ambos os intelectuais acerca da atuação profissional na imprensa.

Devido à extensão das composições envolvidas na querela, serão elencados apenas alguns segmentos que destaquem os principais pontos da contenda dentro da reflexão aqui pretendida, tais como os temas mais específicos a desencadearam, algumas das argumentações dos autores no ataque ao opositor e, principalmente, os aspectos relativos às concepções sobre a produção intelectual que perpassaram a polêmica.

O início da troca de composições se deu na ocasião da criação de *Psit!!*, primeiro periódico fundado por Bordalo no Brasil. Com a chegada da publicação, Angelo Agostini resolveu saudar a empreitada nas páginas da *Revista Ilustrada*. Além das boas vindas, o caricaturista italiano aproveitou para brincar com o português em relação a um negócio paralelo que este desenvolvia, como representante no país de uma companhia de chouriços portuguesa, a Valle e Silva. Isto se deu na edição de 22 de setembro de 1877.

¹⁹ **Revista Ilustrada** 15.01.1876. p.1

²⁰ Para a identificação das etapas da polêmica entre Bordalo e Agostini, foi de fundamental importância a descrição feita por Antônio Cagnin no ensaio CAGNIN, Antônio Luiz. Bordalo x Agostini: “nestas mal tratadas intrigas” IN: ARAÚJO, Emanuel (org.). **Rafael Bordalo Pinheiro: o português tal e qual**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

O questionamento de Agostini se dava sobre a dupla atividade de Bordalo como caricaturista na imprensa e empreendedor, considerando que o envolvimento com a segunda poderia afastá-lo da primeira. O italiano satiriza o português ao apontar para o que seria uma aproximação entre este e o periódico *O Apóstolo*, personificado pela figura de seu redator, o cônego José Gonçalves Ferreira, tão criticado em *O Mosquito* por ocasião da “Questão Religiosa” desde a chegada de Bordalo ao país, como se verá em capítulo seguinte.

Em 29 de setembro, Bordalo dedicou uma caricatura a saudar a receptividade do amigo. No número seguinte, em 6 de outubro, o autor aproveitou para responder à questão do chouriço à Agostini. Na resposta, é afirmado que o Dr. Oliveira Vale e Alfredo Tinoco da Silva, proprietários da empresa em questão, eram companheiros de boemia e que se sentia honrado em representar tal empresa em solo brasileiro. Sua breve explanação se estendeu a uma colocação sobre a representatividade do porco, do qual se produzia o chouriço, na economia e “modo de ser” português, o que teria tornado a participação na empresa inegável.

Na edição de 13 de outubro, Agostini novamente trouxe a questão do chouriço como pano de fundo para o questionamento sobre as atividades de Bordalo. A composição reforça o questionamento de Agostini sobre a possibilidade de distanciamento da crítica de Bordalo em função de sua atividade enquanto representante. O criador da Revista Ilustrada tece uma longa narrativa visual na qual descreve a crítica situação do país a partir de várias instituições, indo do governo de forma ampla, passando pelas câmaras, partidos, judiciários e chegando mesmo à atividade policial. Ao final, atribui de forma satírica todos esses males ao Diabo, que teria tomado conta do país e contra o qual clama pela ajuda de Bordalo para combater. A imagem deste aparece contra a parede pressionada por duas canetas, uma das quais empurrada por Agostini e seus “mariolas”, enquanto a outra por Bordalo, Psit e Arola.

Na edição de 20 de dezembro em *Psit!!*, Bordalo respondeu à conclamação do colega, em uma sequência narrativa na qual falava sobre sua opinião em relação ao combate através da caricatura contra o “diabo” que assolava o Brasil:

Figura 23 – Amolar o “diabo”?



Fonte: *Psit !!* - 20.10.1877 p.8

Na narrativa visual, Bordalo afirmou que os caricaturistas de forma geral, e Agostini em particular, deveriam abandonar causas específicas e determinadas formas de engajamento político, que considerava matéria para “declamadores políticos e panfletários”, e se focarem na crítica aos costumes, cuja essência estaria sintetizada na máxima latina “ridendo castigat mores”, frase que encabeçava as capas da publicação *A Semana Ilustrada*, de Henrique Fleiuss.

Abaixo, segue a colocação de ao criticar costumes sem personificar, os caricaturistas teriam “alcançado tudo: alegria”, que seria “a base dos saos e moraes principios”. Dois pontos

se inferem deste segmento. O primeiro é de que Bordalo realiza aqui a defesa de uma crítica por parte dos caricaturistas acerca das práticas e costumes que seriam consideradas prejudiciais à sociedade, sem realizar ataques pessoais ou um engajamento particular sobre uma causa. O segundo é de que o humor deveria ser a chave para tal crítica, utilizando o riso como um caminho para a reflexão sobre a sociedade. Somada ao segmento anterior, daqui se infere também que a prática aguerrida na defesa às ideias e projetos políticos específicos deveria ser deixada a outros setores da vida pública e mesmo outros segmentos da imprensa, mas não aos caricaturistas.

O quadro final traz outro ponto sobre a posição específica de Bordalo e Agostini, assim como de outros caricaturistas, na imprensa. Ao pedido do segundo de que estes deveriam “amolar o diabo”, o primeiro responde de que tal prática até poderia ser realizada, mas que tal atitude acabaria apenas por incomodar o próprio público leitor que seus periódicos pretendiam alcançar. Apesar desta aparente oposição na maneira que ambos pensariam a forma de se conduzir a crítica realizada pelos caricaturistas na imprensa, os autores demonstraram ao longo de suas atuações formas não tão distintas na maneira de realizar suas reflexões sobre os problemas sociais de seus países. A divergência sobre esse ponto parece estar predominantemente no âmbito destes discursos proferidos no início da polêmica, como uma forma de demarcação de suas posições na imprensa, e não nas suas práticas cotidianas enquanto caricaturistas.

Este segmento da contenda se encerrava com a resposta de Bordalo. Como visto, não foi além desta troca de provocações e leves indiretas, que ajudam a elucidar a posição de ambos os intelectuais acerca da atuação na imprensa periódica. Como exemplo da aparente tranquilidade entre os dois, Agostini fez uma saudação na capa da edição de 13 de abril de 1878 da Revista Ilustrada, ao surgimento da publicação *O Besouro*, na qual desenhou um grande besouro alado montado por Bordalo e outros colaboradores. As relações teoricamente amistosas entre ambos viriam, no entanto, a se desfazer posteriormente.

A outra etapa da contenda teve sua deflagração iniciada a partir de uma temática que tocava determinados aspectos das relações culturais luso-brasileiras e da presença de imigrantes portugueses no país. Tratava-se da exibição da ópera Eurico, composta pelo artista português Miguel Ângelo Pereira com base na obra de Alexandre Herculano. A obra recebeu algumas considerações negativas no país, dentre as quais se encontrava as de Angelo Agostini, presentes não apenas uma vez em sua publicação.

As críticas tecidas por Agostini em sua publicação teriam gradativamente acirrado os ânimos da comunidade portuguesa no Rio de Janeiro. A avaliação negativa da peça teria

passado a ser considerada, mais do que um questionamento a uma obra específica, como um ataque a uma produção artística portuguesa. A ópera acabou por tornar-se um centro de conflito e mútuas acusações entre o caricaturista ítalo-brasileiro e parte da comunidade portuguesa. Surgiram, por exemplo, rumores de que críticas feitas durante uma apresentação no Imperial Teatro teriam sido obra da redação da *Revista Ilustrada*. A publicação passou, segundo o próprio Agostini, a ser alvo de ameaças e boicotes, contando mesmo com uma suposta lista para boicotar as assinaturas do periódico.

Outro ponto envolvido na polêmica se deu a partir de uma questão envolvendo um indivíduo notório nas ruas do Rio de Janeiro naquele período. Conhecido como Irmão Inácio, o religioso era conhecido por realizar obras de caridade, enviando o dinheiro recebido em doações para abrigos e asilos. Em *O Besouro* de 21 de setembro de 1878, Bordalo destacou uma página a ressaltar a filantropia de tal figura, cuja imagem é ilustrada em um grande desenho feito a partir de um croqui cedido por um membro da publicação *O Apóstolo*. Ao final da edição, foi aberta uma subscrição no escritório do periódico do português, para que os interessados em realizar doações pudessem deixar quantias que seriam repassadas ao religioso.

Agostini lançou irônicas indiretas das quais se inferiam duas acusações sobre Bordalo Pinheiro e *O Besouro*. O primeiro é de que parte dos questionamentos feitos pela comunidade portuguesa no país contra a *Revista Ilustrada* havia sido incitado, dentre outros, pelo caricaturista português, com a intenção de atacar a “concorrência” de alguma forma. O segundo é, mediante as notícias de possíveis fraudes sendo realizadas em nome do Irmão Inácio, de que a publicação poderia ter aberto as subscrições para arrecadar fundos para si própria. Uma das mais fortes acusações se deu na edição de 07 de dezembro de 1878, na qual Agostini trouxe uma caricatura do próprio intelectual português trajado como Irmão Inácio e pedindo doações logo na capa da publicação:

A posição da provocativa ilustração de Bordalo na capa aponta a importância que tal conflito havia alcançado, naquele momento, para os autores. Trajado como o próprio Irmão Inácio e chamado de “Irmão Bordalo”, o caricaturista português aparece com um caixote, no qual se lê “O Besouro”, a tiracolo, acompanhado por um gato preto, um macaco que auxilia nos pedidos. A última página da publicação trouxe uma sequência narrativa que questionava a postura do oponente, colocando, dentre outras coisas, que este teria levado a discussão para um terreno sujo como um chiqueiro.

A resposta de Bordalo veio de forma incisiva e peculiar. Foi publicada em 12 de dezembro de 1878, em uma quinta-feira, uma edição especial de *O Besouro*, na forma de apêndice para a edição que se seguiria no dia 14. Diferentemente do formato cotidiano, esta trazia seis páginas apenas com caricaturas inteiramente dedicadas à polêmica, sem contar com a participação textual de nenhum colaborador. Todas possuíam na parte superior o título “O besouro de chicote”, que apontava para o (contra) ataque que o autor passaria a desferir na publicação. Em cada uma delas, o autor realizou duros ataques a Agostini, deixando as ironias e indiretas típicas de suas composições para realizar investidas diretas ao opositor. Tudo se iniciava com um pequeno texto acima de uma grande caricatura de Agostini, na qual o autor justificava o motivo de tal postura agora adotada.

Para que os assinantes não se aborreçam com uma questão pura e perfeitamente pessoal, e percebendo que a intenção desse Machiavel do Becco do Fisco é chamar leitores para os acervos de injúrias que publica, leitores levados pela curiosidade, faço estes rabiscos em folha separada, para o escorraçar – e concluir. O Besouro pertence aos assinantes e ao público, o qual precisa que o ponhamos ao fato dos acontecimentos gerais e não das intrigas e mexericos dos jornalistas²¹.

Como razão para a dedicação de um número para falar unicamente da querela com Agostini, Bordalo aponta a sua necessidade de pôr um fim à questão para poder dedicar as páginas de sua publicação à função original de noticiar e questionar os acontecimentos. Além de reforçar a ideia de que se tratavam de problemas pessoais com o italiano, afirma que o motivo que teria levado este a abertamente questionar o português seria a tentativa de atrair leitores e possíveis assinantes para a *Revista Ilustrada*. Os trechos que se seguem foram escolhidos a fim de destacar a tônica das considerações feitas pelo autor.

Inicialmente, se percebe a afirmação de que Agostini atiraria “pedras enlameadas” há três anos, que até então não teria caído nas provocações que agora passaria a responder “à altura”, sempre replicando de forma amena. Com exceção do caso dos chouriços, não fora encontrada nenhuma referência a tais provocações nas páginas das publicações de Bordalo e Agostini, o que corrobora a ideia de que o conflito entre ambos já se iniciara fora da imprensa.

Outro interessante ponto colocado é do fato de ambas as publicações, *O Besouro* e a *Revista Ilustrada*, eram impressas na mesma casa litográfica, a Angelo & Robin, empreendimento do qual Agostini era um dos proprietários. Desta forma, as matrizes das ilustrações dos periódicos, publicados no mesmo dia da semana, ficavam expostos ao acesso

²¹ *O Besouro*. 12.12.1878. p.1

ressaltam a atuação de Agostini na imprensa e sua postura enquanto caricaturista na concepção de Bordalo.

A composição final, que trazia uma grande ilustração de Bordalo enquanto buscava em um lixão um “gato morto para atirar-lhe à cara”, deveria encerrar toda a polêmica. Nela, estava escrita logo na parte superior e em grandes letras “AMÉM!” seguido por uma nota, na qual o autor afirmava que “Não respondo mais ao Sr. Agostini pela imprensa”. A querela, no entanto, contou com mais duas pequenas provocações entre os intelectuais.

A última troca de farpas se deu nas edições de 14 de dezembro em *O Besouro* e de 21 de dezembro da *Revista Ilustrada*. Na primeira, em uma coluna que tratava sobre alguns eventos ocorridos durante a semana e sem nenhuma relação com a polêmica, Bordalo trouxe ao final uma ilustração de um besouro chutando Agostini para fora da margem da página, sobre a legenda que dizia “à margem o colega da Revista por incapaz e má figura”. Agostini, por sua vez, respondera em sua publicação na semana seguinte, reproduzindo a composição anterior e adicionando outro desenho, no qual um dos meninos repórteres da Revista Ilustrada empurra Bordalo também para fora da margem desta página. Nas suas legendas, o autor agradece pelo chute do besouro, afirmando que as margens da publicação seriam seu lugar mais limpo. Em seguida, diz que gosta de “ter toda a folha asseada”, jogando o “Sr” para fora por ser “indecente e sujo”.

Figura 26 – Última troca de farpas



Fonte: *O Besouro* - 14.12.1878 p.8 e *Revista Ilustrada* - 21.12.1878 p.2

A polêmica, como outras ocorridas no período, foi encerrada sem grandes consequências. O mais sério resultado talvez tenha sido a saída de José do Patrocínio e Demerval da Fonseca do quadro de colaboradores de *O Besouro*, incomodados com os rumos que a querela tomara. Na edição de 21 de dezembro de 1878, Bordalo publicou um pequeno texto de doze linhas na seção “expediente” do seu periódico. Neste, afirmou que em suas composições não houve nenhuma intervenção dos demais membros da redação do periódico, atribuindo às suas criações uma “questão puramente pessoal” entre ele e Agostini, ao qual se refere como “pessoa de que tratei”. Em seguida, lamentou a saída dos dois colaboradores em função do ocorrido.

A afirmação realizada ao final não só reitera o envolvimento particular de Bordalo na polêmica, mas também reforça um aspecto importante da produção caricatural na imprensa do período. O autor afirmou que uma vez que “os desenhos que faço são publicados com a minha assinatura, a responsabilidade é minha e só minha”. Ao atestar tal postura perante o ocorrido, Bordalo confirma que as composições por ele assinadas, tanto neste quanto em outros periódicos que criou ao longo de sua carreira, eram de inteira responsabilidade do caricaturista que as produzia, apresentando suas concepções particulares acerca das temáticas abordadas.

A querela envolvendo os mais conhecidos caricaturistas de Portugal e Brasil ao final do século XIX se tornou uma das mais conhecidas polêmicas do período. Notadamente, as publicações de ambos em seus periódicos não permitem a extração de questões pessoais que, muito provavelmente, estiveram envolvidas no acirramento dos ânimos entre ambos. Suas composições foram, para além dos ataques e defesas pessoais, uma forma de demarcar suas posições profissionais e atuações na imprensa brasileira, uma vez que se davam em uma “arena” pública e periódica. As caricaturas produzidas no âmbito da polêmica eram tão destinadas ao público leitor quanto ao opositor, estando diretamente envolvidas na construção de uma imagem pública enquanto caricaturistas. Desta forma, tornam-se, como exposto, um profícuo escopo para a interpretação de suas concepções, com ênfase em Bordalo, acerca da função do caricaturista na sociedade, assim como dos mecanismos peculiares que tal forma de expressão artística possibilita na contenda entre intelectuais. A polêmica entre Angelo Agostini e Rafael Bordalo Pinheiro representa, portanto, um interessante capítulo no desenvolvimento da imprensa ilustrada e da produção intelectual no Brasil oitocentista, assim como importante ponto na produção do português acerca do país.

2.1.3 Um retrato sobre a seca no Ceará

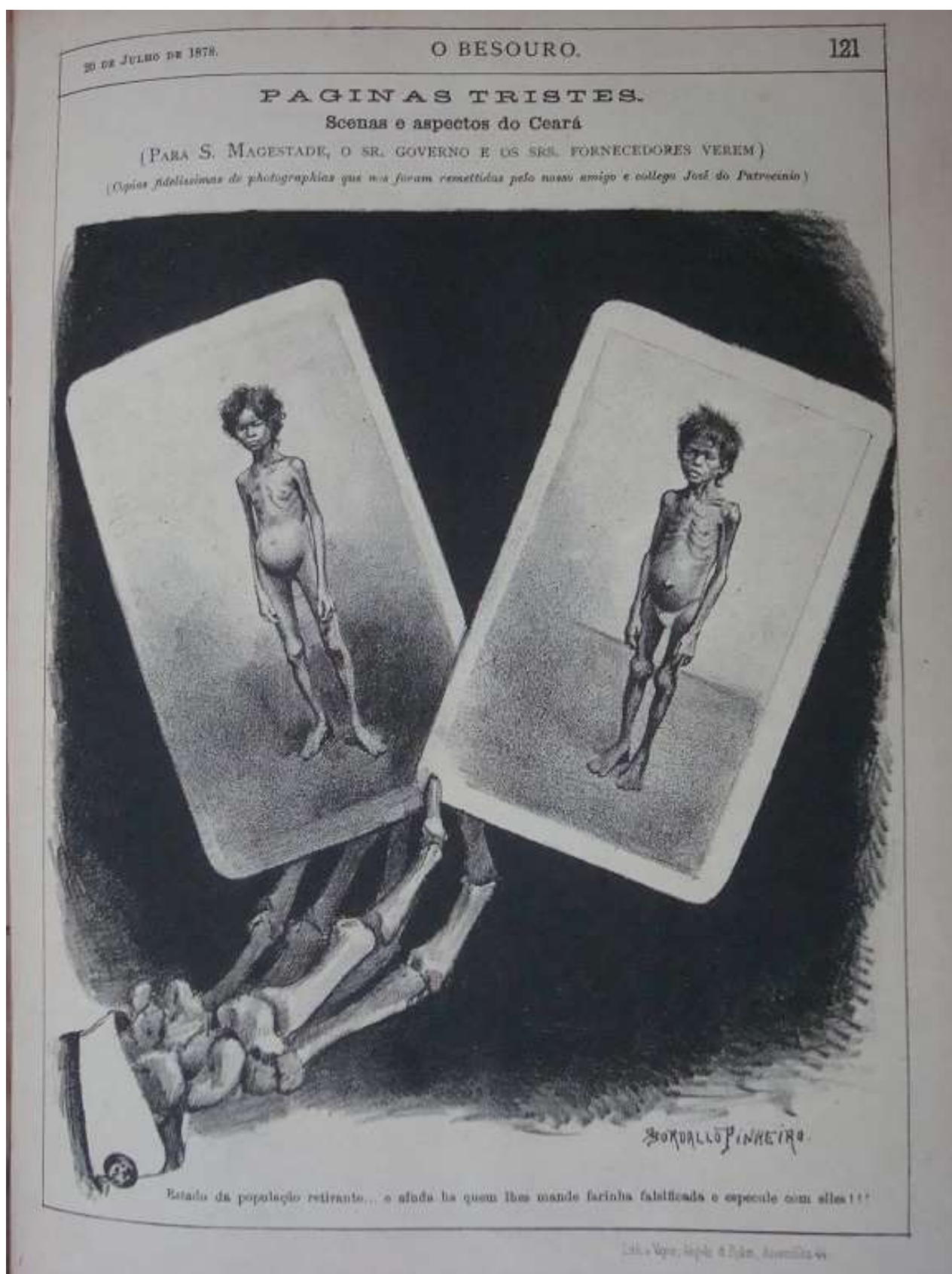
A crítica a vários dos problemas sociais que eram observados no Brasil, cuja reponsabilidade era geralmente atribuída à incompetência ou descaso das autoridades imperiais, foi, ao lado das composições de cunho político, um dos principais temas da obra caricatural de Bordalo em território brasileiro. Estas apreciações se davam costumeiramente a partir de questões observadas especialmente no cotidiano do Rio de Janeiro, mas em algumas circunstâncias se estendiam para matérias relativas a outras províncias, ainda mais quando obtinham forte repercussão nacional. Este foi o caso de uma notável composição publicada pelo caricaturista na edição de 20 de julho de 1878 em *O Besouro* acerca da seca na província do Ceará.

O tema em questão se refere a um grande período de estiagem que se abateu sobre o sertão cearense entre os anos de 1877 e 1880, gerando uma ida maciça de retirantes para as áreas litorâneas, em especial a capital Fortaleza, e para outras províncias próximas. A região, apesar de sofrer correntemente com a escassez de chuvas, encontrava-se completamente despreparada para um problema de tal magnitude. Como resultado da seca e da migração dela decorrente, se verificou um altíssimo número de vítimas da desnutrição e doenças, além de, claramente, milhares de mortos.

A seca obteve grande repercussão no país. Na imprensa, com ênfase para os periódicos situados na Corte, sua cobertura foi realizada e questões relativas ao seu desenvolvimento, problematizadas. Desde seu agravamento em 1877, a situação chamou a atenção de intelectuais que, especialmente em 1878, passaram a questionar as ações do Estado, as possibilidades de ajuda e as possíveis soluções para a problemática²². Além disto, o tema tornou-se recorrente em debates parlamentares e instituições científicas. Estando no centro da discussão naquele momento, tornou-se um objeto de apreciação para Rafael Bordalo Pinheiro, que realizou uma significativa contribuição na problematização sobre a temática.

²² NEVES, Frederico de Castro. A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará. **Tempo**. 2007. Vol.11 .n.22 p. 82

Figura 27 – Fotos sobre a seca



A composição criada sobre a seca no Ceará merece especial atenção na abordagem sobre a obra caricatural de Bordalo por distintos aspectos. Sua análise elucida parte de sua compreensão sobre os problemas da sociedade brasileira e sua relação com as autoridades públicas. O método utilizado pelo autor em sua construção, com a sobreposição de técnicas e linguagens imagéticas, desempenhou também importante papel na imprensa brasileira do período, gerando repercussão e sendo tomada por estudos recentes como um dos primeiros exemplos dos usos de fotografias para denúncia em periódicos brasileiros²³.

Provendo a base da construção desta composição, um conhecido intelectual brasileiro, colaborador de *O Besouro*, desempenhou importante papel sobre sua elaboração. José do Patrocínio realizou pessoalmente a cobertura da seca, sendo enviado até o Ceará como correspondente do periódico carioca *Gazeta de Notícias*, cujas páginas também contavam com sua colaboração. Ligado à publicação caricatural de Bordalo, o intelectual publicou nesta, antes mesmo de sua viagem, um texto contendo suas observações preliminares sobre o problema. Além de seus escritos, o jornalista enviou à sua redação duas fotografias em formato *carte-de-visite* de crianças vítimas do problema, dentre as várias que haviam sido retiradas na província pelo fotógrafo J.A. Correa. Com posse desses registros, o caricaturista português observou uma grande oportunidade de crítica ao que seria a posição do governo e comerciantes em relação à seca, elaborando a composição aqui analisada.

A composição recebeu o título de “Páginas Tristes, cenas e aspectos do Ceará”. Logo abaixo, Bordalo realiza algo pouco usual em suas caricaturas, deixando de lado as ironias e metáforas para direcionar abertamente a ilustração, para além dos leitores da publicação, a indivíduos e segmentos sociais específicos. Os destinatários desta crítica eram o Imperador D. Pedro II, o governo imperial de forma ampla e os comerciantes que forneciam alimentos à região. O motivo por trás de suas menções é duplo. O autor considera estes indivíduos e grupos como responsáveis direta ou indiretamente pela situação dos habitantes da região, assim como os possíveis portadores de sua solução. Apesar da colocação como mensagem direta, no entanto, o seu objetivo principal é chamar a atenção do público leitor para esta dupla responsabilidade destas instituições e segmentos sociais. Afora a brevíssima introdução, é a ilustração em seguida que realmente destaca esta atribuição,

²³ Destaca-se aqui o estudo realizado em ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil**. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

A imagem traz a reprodução exata das duas fotos encaminhadas por Patrocínio à redação. A única e significativa adição feita pelo caricaturista além das fotografias é uma mão que as segura, posicionando-as na direção do observador. Esta possui uma aparência esquelética, com apenas os ossos expostos. A simbologia pretendida com tal forma é a ideia da morte, em referência ao resultado da seca para a população local. Tal noção é personificada, como se a própria morte observasse as fotografias. As vestes que o esquelético indivíduo traja são fundamentais na composição. Sobre o pulso, aparece a abotoadura de um paletó, indicando que o observador pertenceria a algum abastado segmento da sociedade brasileira. A personificação da morte em questão seria uma referência aos políticos e comerciantes mencionados no breve texto acima, que negligenciariam a situação dos retirantes cearenses.

O uso fotográfico na composição imagética é o elemento principal e distintivo desta composição. Fotografias e retratos já haviam sido reproduzidos antes em periódicos ilustrados no Brasil, geralmente empregados na ilustração de paisagens ou personalidades públicas, sendo neste último caso realizado em algumas ocasiões pelo próprio Bordalo. O que torna esta construção peculiar é seu caráter autenticador, empregando a fotografia com a finalidade de comprovar uma determinada situação, antes relatada através de textos e cuja gravidade era mesmo relativizada por alguns indivíduos e grupos. A imagem ganha ainda mais profundidade em sua crítica por se tratarem de duas crianças.

A composição de Bordalo adquire um “estatuto de verdade” ao empregar a “objetividade” que era atribuída às fotografias naquele período²⁴. A técnica mecânica empregada no processo fotográfico intermediria a relação entre o homem e o objeto à frente da lente, supostamente afastando qualquer subjetividade da construção visual e garantindo a autenticidade da imagem²⁵. Logo, esta noção conferia às fotografias litografadas pelo autor um caráter de prova incontestável da situação no Ceará²⁶.

²⁴ Tal perspectiva era dominante no século XIX. Ao analisar a vertente de pensamento acerca da relação entre fotografia e referente que a considera enquanto um “espelho da realidade”, Philippe Dubois afirma que “a fotografia nelas é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’ (...), sem que a mão do artista intervenha diretamente”. DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 14º Ed. Campinas: Papirus Editora, 2001. p.27

²⁵ Segundo Annateresa Fabris, “o procedimento permite a decomposição e a racionalização da produção das imagens numa série de operações técnicas ordenadas, sucessivas, obrigatórias e simples. O ato quase místico e totalizador da criação manual da imagem cede lugar a uma sucessão de gestos mecânicos e químicos parcelados”. FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. IN: **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2º Ed. São Paulo: Editora da USP, 1998. pp.13-14

²⁶ Marçal Ferreira de Andrade afirma que “ao se valer do já mencionado estatuto de verdade que estava implícito naquelas imagens, utilizando-as para comprovar, supostamente de forma incontestável, um fato grave que o

As fotografias se constituem em um elemento fundamental na construção, mas seu impacto individual na crítica pretendida seria menor sem a presença da mão desenhada. Da mesma forma, uma caricatura por si só não traria o mesmo peso para a composição sem a presença fotográfica. A sobreposição das linguagens e técnicas existentes na composição é o fundamento do alcance e profundidade que a crítica de Bordalo possuiu. Juntas, a caricatura e a fotografia sobre a temática alcançaram uma profusão que, separadamente, não atingiriam.

Em adição à crítica estabelecida na construção imagética, Bordalo inseriu ao final a legenda “Estado da população retirante – e ainda há quem lhes mande farinha falsificada e especule com eles!”. Em tom de denúncia, o autor questiona às práticas de alguns comerciantes, que estariam se valendo da situação cearense e toda sua repercussão para ganhar dinheiro, supervalorizando o valor de alimentos e mesmo falsificando a farinha enviada à região. Neste sentido, as fotografias também corroborariam para denunciar a exploração de uma crítica situação por parte de alguns indivíduos.

Na página seguinte da mesma edição, foi publicado um brevíssimo texto fazendo referência direta à composição. Escrito na primeira pessoa do plural e sem assinatura, fora escrito como uma manifestação de todos os colaboradores do periódico. Com o pequeno título de “O Ceará”, o texto reforça algumas noções presentes na composição.

O nosso amigo José do Patrocínio, em viagem por aquelas províncias, enviou-nos as duas fotografias por que foram feitos os desenhos da nossa primeira página. São dois verdadeiros quadros de fome e miséria. É naquele estado que os retirantes chegam à Capital, onde quase sempre morrem (...). A nossa estampa da primeira página é uma resposta cabal àqueles que acusavam de exageração, a pintura que se fazia do estado da infeliz província. Repare o governo e repare o povo, na nossa estampa, que é a cópia fiel da desgraça da população cearense.²⁷

Após ressaltar a gravidade da situação dos retirantes, se extrai do escrito a ideia de prova irrefutável da linguagem fotográfica, uma vez que a composição representaria uma “resposta” a qualquer dúvida ou tentativa de amenização sobre o estado em que a província e sua população se encontrariam. Ao final, chamando tanto a atenção dos membros do governo imperial quanto dos leitores em geral, torna-se a recorrer à ideia de “cópia fiel” da situação a partir das fotografias das crianças.

poder constituído se rejeitava a reconhecer”. ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil**. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. p.196

²⁷ O Besouro 20.07.1878. p. 3

Indubitavelmente, a composição de Bordalo representa um dos mais conhecidos e significativos casos da utilização de fotografias na imprensa como instrumento de denúncia no século XIX. Mais do que isso, evidencia o alcance dos usos da caricatura de imprensa e a complexidade de sua elaboração, ao sobrepor distintas formas e técnicas de elaboração visual na construção de sua crítica. No que tange à sua produção no Brasil, a construção sobre a seca do Ceará é uma das mais significativas criações sobre a sociedade brasileira, além de sua clara relevância no desenvolvimento da imprensa ilustrada.

2.2 OS PERSONAGES-TIPO

Rafael Bordalo Pinheiro foi, na imprensa ilustrada, um cronista do cotidiano do Rio de Janeiro e, na medida do que observava a partir da capital, do Brasil através de suas caricaturas. Sob seu traço, foram construídos visualmente costumes e eventos corriqueiros especialmente da capital brasileira, mostrando facetas do país aos seus leitores a partir do seu olhar enquanto português. De todas as temáticas e recursos narrativos empregados em suas composições, talvez nenhuma outra faceta de sua obra no país seja tão profícua para observar suas concepções acerca da sociedade brasileira quanto os personagens-tipo criados por ele em suas publicações.

Como instrumento de construção narrativa, os personagens-tipo são vastamente utilizados em diversas manifestações artísticas, estando especialmente presentes, se pensadas no século XIX, na literatura e teatro em seus vários gêneros. Seus usos nesse período estiveram muito associados às interpretações sociais, buscando tecer uma análise psicológica e comportamental de determinado grupo social em um meio específico²⁸. O personagem tornava-se uma forma de construção e leitura social em uma narrativa.

Neste sentido, o personagem-tipo se constitui em uma figura que simboliza um determinado comportamento ou segmento social dentro de uma narrativa, cujas características elencadas facilmente o associa ao grupo tomado como fundamento para sua construção. Sua elaboração toma como base alguma tipologia social previamente estabelecida ou estereótipo

²⁸ Ao falar sobre as mudanças do estatuto da personagem no século XIX, Beth Brait enfatiza o papel romantismo na construção de personagens com análises voltadas às paixões e sentimentos humanos, assim como do realismo e naturalismo na elaboração de indivíduos que, apesar de ficcionais, perseguiam a exatidão monográfica dos estudos científicos acerca dos temperamentos e meios sociais. BRAIT, Beth. **A personagem**. 8º Ed. São Paulo: Ed. Ática, 2006. pp37-38

cultural presente no imaginário social da coletividade de onde parte sua construção. Estes personagens podem ser construídos a partir de características relacionadas ao local de nascimento, profissão, grupo ideológico, dentre outros. Construído com o intuito de serem exponenciais de uma coletividade específica, estes tipos geralmente possuem características exageradas, compondo uma generalização de todos os traços que a ele são atribuídos.

Trazendo a crítica social sobre o cotidiano e sendo marcada pelo exagero na construção de seus ilustrados, a caricatura de imprensa também empregou constantemente os personagens-tipo na construção de suas narrativas. Estes eram representantes de um segmento social que o caricaturista pretendia abordar ou então personagens que incorporavam a proposta que a publicação possuía, personificando o próprio olhar ou crítica de cada periódico.

Na imprensa brasileira, vários foram os personagens-tipo que se originaram da observação dos caricaturistas sobre a sociedade brasileira, tentando “traduzir” segmentos sociais expressivos, ou do conteúdo programático de seus periódicos²⁹. Alguns dos mais conhecidos foram Dr. Semana e Moleque, que figuravam nas páginas da *Semana Ilustrada*, e Dom Beltrano e seus meninos repórteres (mariolas), presentes na *Revista Ilustrada*.

Cada um dos periódicos em que Bordalo Pinheiro atuou no Brasil contou com um ou mais personagem-tipo em suas composições. Nas páginas de *O Mosquito*, o autor apresentou o Manoel Trinta-Botões. Em *Psit*, foi a vez da dupla composta pelo personagem homônimo e seu companheiro Arola. Já *O Besouro* trouxe a presença de Fagundes. Além destes, suas publicações contaram com o uso do primeiro e mais importante personagem construído pelo caricaturista, elaborado quando ainda atuava em solo português: o Zé-Povinho.

Cada uma destas personagens possuiu uma existência relativamente curta. Numericamente, suas aparições foram bem mais escassas do que as construções sobre figuras da política imperial e demais atores da vida pública. Manoel Trinta Botões apareceu apenas em três ocasiões, enquanto *Psit* e Arola duraram apenas as nove edições do segundo periódico em que Bordalo atuou. Apesar de sua brevidade, a importância dos usos de tais personagens

²⁹ Segundo Ana Luiza Martins, “artistas exclusivamente do lápis e da pena, bem como do universo das letras, procuraram desenhar personagens que traduzissem – senão o tipo nacional – representantes de segmentos sociais expressivos do país (...). Coube a ela [caricatura] fixar imagens que recolocaram valores e códigos de nosso processo histórico, documentos que falam por toda uma época, registrando, iconograficamente, personagens marcantes”. MARTINS, Ana Luiza. Desenho, letra e humor: estereótipos na caricatura do Império. IN: LUSTOSA, Isabel (org.) **Imprensa, Humor e Caricatura: A questão dos estereótipos culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 525-526

reside nas concepções que carregavam acerca de segmentos específicos da sociedade brasileira.

Todos os personagens criados pelo caricaturista faziam referência a um setor particular da sociedade brasileira dentro do recorte específico da crítica estabelecida pelo autor. Desta forma, qual seria a tipologia social estabelecida por Bordalo a partir de seus personagens-tipo? Quais as características por ele atribuídas a estas figuras? Por que elencar tais segmentos sociais específicos?

Ao pensar tais questionamentos, é fundamental considerar que a construção de estereótipos sociais, sobre os quais muitos personagens-tipo eram elaborados, se dá, independentemente de seus efeitos, como uma forma de uma coletividade conferir inteligibilidade a uma realidade externa através de uma impressão global sobre aquele que se considera como “outro”, produzindo por vezes “caricaturas” ou “sátiras” ³⁰. Logo, as características a eles atribuídas por Bordalo e a maneira como o autor os relacionava com outros indivíduos nas composições muito nos diz sobre como o caricaturista percebia diretamente estes grupos, ou como via a forma como eram percebidos e tratados por outros grupos.

Dois dos personagens construídos pelo caricaturista faziam referência também a Portugal e tópicos concernentes à relação de segmentos específicos da sociedade brasileira com o país. Seus usos nas composições de Bordalo são valiosas fontes para uma compreensão da visão do autor sobre as relações culturais existentes entre Brasil e Portugal, apresentando a partir dos eventos particulares por eles narrados, questões mais amplas concernentes às conexões entre ambos os países.

Uma destas figuras era o Zé Povinho, considerado como um símbolo do que seria o povo português naquele momento. Criado pelo autor no periódico *A Lanterna Mágica*, a figura ganhou rápida popularidade e passou a ser apropriada por intelectuais portugueses. Mas no Brasil, Bordalo utilizou o personagem de forma distinta, tendo em vista outro referente, mas mantendo parte das características originais. Houve a modificação e aplicação de uma figura criada em um contexto português a periódicos e temas voltados ao público brasileiro.

Estudar os personagens-tipo construídos por Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil é, portanto, compreender suas concepções acerca da sociedade brasileira e suas dinâmicas internas a partir da observação cotidiana na imprensa periódica. Paralelamente, possibilita o entendimento de um dos mecanismos mais empregados na narrativa caricatural, tomando os

³⁰ ZINK, Rui. Da bondade dos estereótipos In: LUSTOSA, Isabel (org). **Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais**. Minas Gerais: Ed.UFMG, 2011. p.47

casos específicos do autor. A análise destes tipos fornece, por fim, fundamentais indícios dos escopos com os quais o intelectual observou o Brasil.

2.2.1 O Manuel Trinta-Botões e a imigração portuguesa no Brasil

É notável que o trânsito de portugueses em direção ao território brasileiro para exercer diversas ocupações foi crescente ao longo do século XIX. A comunidade portuguesa no Brasil representava a maior parcela dos imigrantes que aqui habitavam, ocupando atividades que iam da lavoura e mineração ao comércio e imprensa periódica. Dentre estes, encontrava-se agora o próprio Bordalo Pinheiro, recentemente chegado ao país. Observando atentamente as nuances da sociedade brasileira em suas composições, o caricaturista logo criou um personagem que exprimiria, em partes, a situação de milhares de compatriotas, assim como dele mesmo, em território brasileiro. Como primeiro personagem-tipo construído por Bordalo em território brasileiro, surgia a figura de Manuel Trinta-Botões. Surgindo nas páginas de *O Mosquito* em dezembro de 1875, o personagem era uma construção sobre como o imigrante português seria visto, na concepção do autor, por uma parcela da população brasileira. Aparece, portanto, como um símbolo da visão de Bordalo sobre as relações culturais luso-brasileiras neste lado do Atlântico.

O crescimento do número de imigrantes lusos ocorreu paralelamente ao processo de delimitação identitária que se seguiu à nova situação política entre Brasil e Portugal. Notadamente, a independência política conduziu o Brasil a um processo de demarcação cultural que visava a definição dos elementos que constituiriam sua identidade enquanto nação, assim como a delimitação das diferenças existentes entre brasileiros e portugueses. Um dos resultados deste processo foi o crescimento de um antilusitanismo por parte de alguns segmentos da sociedade brasileira, que passaram a ver o português, especialmente o imigrante, de forma negativa e depreciativa.

Como um dos mecanismos desse afastamento, o cidadão português em solo brasileiro passou a ser ridicularizado. Dessa forma, o português acabou por ser estereotipado e foi constituído enquanto objeto de riso no Brasil³¹, incorporado ao imaginário social brasileiro e

³¹ LUSTOSA, Isabel & TRICHES, Robertha. O português de anedota. In: LUSTOSA, Isabel (org). **Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais**. Minas Gerais: Ed.UFMG, 2011, p.253-258

sendo narrado, por exemplo, em várias obras literárias produzidas por autores locais ao final dos Oitocentos, tais como *O Mulato* (1881) e *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo.

Eram muitas as características atribuídas no imaginário social brasileiro à figura do imigrante português a fim de ridicularizá-lo. Dentre estas, sua relação com o trabalho e dinheiro, sua aparência física, os hábitos gastronômicos, a extravagância das roupas que usaria e sua suposta ignorância eram aspectos, individualmente ou de forma conjunta, ressaltados na construção de um “tipo” português³².

A ideia para a criação do personagem teria após um discurso proferido pelo deputado provincial Fernando Francisco da Costa Ferraz na Assembleia Provincial do Rio de Janeiro, em sessão de 07 de novembro de 1875³³. O político teria manifestado descontentamento na tribuna quanto às críticas realizadas por Bordalo Pinheiro em *O Mosquito*, e em determinado momento de sua fala, teria dito que o país acolhia com bom grado “os portugueses quando eles vinham de jaleco de brichê de trinta botões oferecer-lhes o seu braço e o seu trabalho, mas que não precisava de janotas que ainda por cima lhe pagavam a hospitalidade com a agressão e os escândalos”.

A resposta de Bordalo teria se dado de duas formas. A primeira, relatada por seus biógrafos, foi de que o caricaturista teria desfilado pelas ruas do Rio de Janeiro trajado com um jaquetão de 30 botões, confeccionado exatamente como descrito por Costa Ferraz. A segunda, que interessa à proposta desta análise, foi a criação do personagem-tipo aqui estudado. Sua primeira aparição se deu na edição de 18 de dezembro de 1875.

³² RIBEIRO, Maria Aparecida. Construindo o Brasileiro: contornos do imigrante português no Brasil de 800. **Revista de História das Ideias**. Vol.28. Coimbra: 2007. pp. 623-648

³³ Tal como indicado pelo próprio Rafael Bordalo Pinheiro em uma composição sobre Costa Ferraz publicada em *O Mosquito*, em edição de 18 de novembro de 1876, p.8.

A composição possui o título de “A colonização”, em referência à temática da imigração portuguesa que fora abordada. Logo abaixo e espalhando-se pelo restante da página, chama atenção a moldura estabelecida para a breve narrativa. Uma linha circunda as laterais e parte superior do quadro, perpassando vários botões. Tanto do lado esquerdo quanto direito, encontram-se exatamente trinta botões, número que faz referência direta à característica atribuída por Costa Ferraz e que dá nome ao personagem analisado. Nos botões superiores, encontram-se as palavras Trinta Botões e Sócos, espécie de tamancos artesanais feitos de madeira e couro em Portugal. Estes dois itens do vestuário se fazem presentes não apenas em função do discurso supracitado, mas por estarem fortemente ligados à imagem do imigrante português no estereótipo construído em solo brasileiro. Em uma linha que se estende mais abaixo, formando um arco, estão cinco tamancos, sendo que sobre um deles está uma caricatura do próprio deputado.

Iniciando a narrativa, está o Manoel Trinta-Botões, em sua primeira apresentação, trajando o sobredito jaleco de trinta botões, assim como um tamanco aos pés. No quadro seguinte, o personagem parte com uma vara de madeira apoiada em seu ombro, em cuja ponta se encontra uma pequena trouxa de roupas. Ao lado, quatro figuras femininas são apresentadas, lembrando a presença maciça também de mulheres imigrantes no país. A expressão “rosadas Marias” faz referência à generalização do estereótipo que recaia sobre as mulheres portuguesas ao chegar no país, da mesma forma que o “Manoel” em relação aos homens.

Na linha inferior da narrativa, Bordalo ironizou uma das afirmações que teria sido realizada por Costa Ferraz em seu discurso. Foram desenhados vários braços, que circundam o desenho de uma cabeça, que está sobre um livro em cuja borda se lê “Discursos”. A cabeça ilustrada é a do deputado, que possui uma cruz de ordem cavalheiresca amarrada em seu pescoço. No quadro ao lado, o Manoel Trinta Botões, para o espanto de duas mulheres também imigrantes, retira sua cabeça e a guarda em uma gaveta. A legenda abaixo, “precisa-se de braços, de cabeças só esta, as outras dispensam-se”, faz uma clara referência à afirmação realizada pelo político na Assembleia sobre a mão de obra portuguesa.

Em seguida, é feita uma afirmação de que, para Ferraz, a primeira condição para ser um “bom colono” seria calçar os sapatos antes das meias. A sátira diz respeito à alegada ignorância que os colonos portugueses possuiriam, segundo Bordalo, na visão do deputado provincial. Para reforça-la, o caricaturista traz os desenhos de alguns ilustres portugueses que viveriam no Brasil e que deveriam então se enquadrar no padrão de Ferraz. Dentre eles, encontra-se mesmo o então embaixador de Portugal no Brasil, Thomaz Ribeiro. Contrapondo

tais personalidades ao que teria sido a opinião do deputado sobre os portugueses, através de uma própria expansão do significado de “colono” ou “imigrante”, Bordalo busca ridicularizar as afirmações que desencadearam a resposta, tentando demarcar para o leitor o quão absurdas seriam as opiniões do político acerca dos portugueses que aqui viveriam.

A defesa do imigrante português continua na ilustração a seguir, com a ilustração de uma balança sobre o oceano que dividiria Portugal e Brasil. De um lado, Costa Ferraz, tendo seu peso claramente sobrepujado pelos vários colonos que se encontram do outro lado. Na legenda, a afirmação de que as “finesas” dos imigrantes, em referência à sua postura e cordialidade, teriam um peso muito maior que as considerações descorteses do deputado.

Em seguida, o próprio Bordalo se insere na composição através de duas pequenas ilustrações. Em uma, o autor puxa um carrinho, alusão à necessidade de “braços” alegada por Ferraz, enquanto na outra, lança sua gravata fora e segura uma grande escova. Na legenda, Bordalo, indiretamente mencionado no discurso do deputado, ironiza o político afirmando que desejaria ser útil dentro dos padrões de trabalho que teriam sido estabelecidos no discurso, jogando sua gravata fora. Antecedendo as auto representações, encontra-se um botão no qual se inicia uma linha de texto vertical que contorna um grande tamanco no qual se encontra Costa Ferraz. Nela, encontra-se a irônica afirmação que resumiria a “questão da colonização”. Independentemente do tamanho dos botões ou tamancos, o imigrante, principalmente o próprio Bordalo Pinheiro, deveria agradar o político de todas as formas.

Fica claro ao analisar a primeira composição sobre o personagem-tipo que esta publicação foi uma resposta pública e direta ao que teriam sido as afirmações do deputado Costa Ferraz, além de uma defesa sobre a posição do imigrante português no Brasil. A tônica central da narrativa foram os questionamentos, através de irônicas construções caricaturais, sobre as considerações do político, as rebatendo a cada quadro e ressaltando o quão generalistas e absurdas seriam, na opinião de Bordalo, as opiniões tecidas. A chegada do personagem que simbolizaria o imigrante português em sua obra foi, para além disto, uma forma de defesa e demarcação de sua posição na imprensa e vida pública, respondendo as colocações que, de forma direta, o incluíam. A auto associação entre Bordalo e seu personagem também apareceriam na próxima ocorrência do Trinta-Botões.

A segunda aparição do Manoel Trinta Botões se deu no ano seguinte, na edição de 18 de março de 1876. A composição possui o título de “Não Facilitem” e é dedicada por Bordalo a José Pereira Rego, o Barão do Lavradio³⁴. À época, Lavradio era presidente da Academia Imperial de Medicina e ganhara seu título, dentre outras coisas, por seu trabalho na Comissão de Saúde Pública frente aos surtos de Febre Amarela no país. A sequência narrativa a seguir parece ser uma resposta a conselhos que o barão teria tecido visando a contenção da doença do país, direcionados especialmente, nesta construção, aos imigrantes portugueses.

Todos os quadros da composição ironizam as indicações para evitar o desenvolvimento da Febre Amarela, contrapondo os apontamentos a situações vivenciadas pelo imigrante português no cotidiano ao chegar no Brasil. Os desenhos de cada quadro simbolizavam visualmente com o Manoel Trinta-Botões a contradição entre o plano ideal das recomendações e a experiência do colono. No terceiro quadro, por exemplo, ao conselho de enxugar as camisas molhadas no lado de fora do aposento onde se dorme, a legenda afirma que na rua haveria apenas um aposento, ressaltando a situação de muitos imigrantes que não encontravam moradia ao chegar. Sobre o aconselhado passeio após um banho rápido e frio no quinto quadro, contrapõe-se a informação de que não haveria sequer a água para o banho. Acerca de abster-se de bebidas alcoólicas e dos excessos gastronômicos no sétimo e oitavo, opõe-se o fato de que os imigrantes não teriam dinheiro para comprar os referidos itens, e comendo no máximo uma banana.

Interessante na compreensão do papel deste personagem-tipo na obra de Bordalo é a percepção de que o autor se identificava em determinados pontos com os imigrantes que se encontravam em delicada situação no país. Isto pode ser exemplificado a partir de sua autorrepresentação em alguns destes quadros, substituindo e, ao mesmo tempo, se colocando como o próprio Manoel. Dentre outros, a figura do caricaturista aparece nos últimos segmentos ao “evitar os excessos de qualquer natureza”, de cabeça baixa entre belas mulheres que seguram taças com bebidas, e partindo de malas em mãos para a região da serra. O intelectual, no entanto, não se coloca na mesma situação crítica da maioria dos imigrantes, uma vez que veio para o país através de uma oferta de emprego, e não sem garantias como faziam muitos de seus compatriotas.

³⁴ José Pereira Rego (1816-1892), o Barão do Lavradio, foi médico cirurgião, recebendo seu título nobiliárquico em 1874. Foi presidente da Academia Imperial de Medicina (1855-1857, (1864-1883), sendo aclamado seu presidente perpétuo. Como já afirmado, integrou a Comissão de Saúde Pública no Rio de Janeiro, atuando na contenção da Febre Amarela no país.

Bordalo utilizou as recomendações atribuídas a Lavradio para expor o que seria a realidade da grande maioria dos imigrantes portugueses no país. Ao chegar ao Brasil, este acabava por se deparar com péssimas condições de vida, enfrentando problemas de moradia, saneamento básico e alimentação. A crítica do autor recaiu sobre o descompasso existente entre a concepção das autoridades públicas, simbolizados nessa composição pelos apontamentos de Lavradio, e a realidade de determinados segmentos sociais. A febre amarela referenciada seria apenas mais uma das várias dificuldades que os colonos enfrentariam em território brasileiro e cuja administração pública parecia desconhecer ou ignorar. Neste questionamento, Manoel Trinta-Botões é empregado a fim de evidenciar tal situação, como o indivíduo que, além de estereotipado, seria deixado à mercê de sua sorte. A crítica a tal condição foi ampliada em outra produção do autor.

Na edição de 08 de abril de 1876, o personagem fez sua última significativa aparição. Nesta composição, Bordalo estendeu a reflexão sobre a situação do imigrante para além da fronteira brasileira, inserindo a margem portuguesa na equação que constituiria a situação do colono.

Figura 30 – Entre os dois lados do Atlântico



Fonte: *O Mosquito* 08.04.1876 p.4-5

O quadro traz o título de “Entre a cruz e a caldeirinha”, expressão portuguesa cuja acepção original remetia ao posicionamento de uma cruz acima da cabeça e uma pequena

caldeira com água benta aos pés de uma pessoa moribunda. Seu significado apontava para uma situação crítica e irremediável, da qual não poderia se fugir, o que representaria exatamente a situação que o imigrante português experimentaria na concepção de Bordalo. A cruz e a caldeirinha em questão seriam Brasil e Portugal.

Ao centro, está o Manoel Trinta Botões, com sua trouxa de roupas e jaqueta, apresentando uma expressão de espanto perante sua situação. O personagem é puxado por duas figuras, que se encontram cada uma em uma margem distinta. Do lado esquerdo, está a margem portuguesa, na qual é o rei D. Luís I que puxa o imigrante. Atrás do monarca, estão três figuras que ajudam o governante a puxar o personagem. São eles, da direita para a esquerda, Fontes Pereira de Melo³⁵, então Presidente do Conselho de Ministros de Portugal, Antônio Rodrigues Sampaio³⁶, Ministro dos Negócios do Reino, e Antônio de Serpa Pimentel³⁷, que ocupava o cargo de Ministro dos Negócios da Fazenda. Do lado direito, pela margem brasileira, o colono é puxado por José Bento da Cunha Figueiredo³⁸, então Ministro dos Negócios do Império do Brasil³⁹.

A presença do monarca português junto a seus ministros e do ministro brasileiro disputando o imigrante não se dá por acaso. O uso destas figuras por Bordalo aponta para uma concepção na qual o Estado de cada país seria o principal responsável pela situação do colono português. Em Portugal, a inépcia e os abusos das autoridades monárquicas deflagrariam e perpetuariam muitos dos problemas sociais que conduziriam o português menos abastado a atravessar o Atlântico em busca de melhores condições. A presença de dois ministros

³⁵ Antônio Maria Fontes Pereira de Melo (1819-1887) foi uma das mais importantes figuras políticas portuguesas da segunda metade do século XIX e constante objeto de reflexão de Bordalo Pinheiro durante sua atuação em Portugal. Dentre os vários cargos públicos que exerceu, foi Presidente do Conselho de Ministros em Portugal em três ocasiões (1871-1877, 1878-1879, 1881-1886). As ações sob sua influência fizeram com o que período de 1868 e 1889, que se seguiu à Regeneração, ficasse conhecido na história política portuguesa como “Fontismo”. Seus dois primeiros nomes inspiraram o título da mais extensa e conhecida publicação de Bordalo, o *Antônio Maria*.

³⁶ Antônio Rodrigues Sampaio (1806-1882) foi um político e jornalista português. Em sua vida política, atuou como deputado e par do reino, chegando por um breve período a ser o Presidente do Conselho de Ministro de Portugal em 1881. Foi Ministro de Estado dos Negócios do Reino entre 1871 e 1877.

³⁷ Antônio de Serpa Pimentel (1825-1900) teve uma notória atuação política ao final do século XIX. Exerceu as funções de deputado, conselheiro de Estado e líder do Partido Regenerador no país. Chegou ao cargo de Presidente do Conselho de Ministros em 1890. Ocupou várias pastas ministeriais, dentre as quais as de Ministro dos Negócios da Fazenda entre 1872 e 1877.

³⁸ José Bento da Cunha Figueiredo (1808-1891), visconde do Bom Conselho, foi um político brasileiro. Graduado em direito pela Faculdade de Direito de Olinda, exerceu os cargos de deputado provincial e presidente de quatro diferentes províncias, além de deputado geral por Pernambuco. Tornou-se Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império entre junho de 1875 e janeiro de 1878, durante o 22^a Gabinete ministerial encabeçado por Luís Alves de Lima e Silva.

³⁹ Em sua obra Rafael Bordalo Pinheiro: o português tal e qual, José-Augusto França identifica este indivíduo como sendo o Barão do Lavradio (2^a Ed, p.129). No entanto, uma análise de outros periódicos satíricos do período, como a Revista Ilustrada de Agostini, permitiu identificar que esta ilustração fazia referência ao ministro José Bento.

portugueses ligados à economia é exponencial neste aspecto, ressaltando a situação financeira e trabalhista que o cidadão luso experimentaria. Após chegar no Brasil este se depararia com uma situação de semelhante descaso do poder público com sua condição, antes enquanto cidadão, agora como imigrante.

Outros elementos chamam a atenção na composição para além dos três personagens principais. Atrás de José Bento, uma pequena e esquelética figura espreita o imigrante português. Aos pés do ministro, uma foice jaz no chão, enquanto um caixão preto se encontra ao lado. A inscrição na pedra define a ideia por trás destes três elementos. Trata-se da febre amarela, doença anteriormente mencionada pelo caricaturista e que assolava parte da população brasileira à época, sendo também responsável pela morte de muitos colonos portugueses no Brasil.

Outros elementos nos cantos inferiores se destacam. Tratam-se de versões do Zé-Povinho, conhecido personagem-tipo criado por Bordalo ainda em Portugal, que aparece em situações e trajas distintos nas duas margens. Esta figura será, no entanto, analisada em um segmento posterior.

Em suas escassas, mas significativas aparições, o Manoel Trinta Botões é um elemento basilar na compreensão da concepção de Bordalo sobre o Brasil e, mais especificamente, de como este compreendia determinados aspectos das relações culturais luso-brasileiras a partir da figura do imigrante português. Os usos do personagem pelo autor visavam apontar e criticar, dentre outras coisas, a maneira estereotipada e depreciativa pela qual o colono português era observado e tratado no país, produto das delimitações culturais que se estabeleceram no pós-independência. Além das consequências deste processo, um dos principais pontos de crítica era a responsabilidade do governo brasileiro pela situação do colono no país. No entanto, Bordalo o fez sem esquecer que as circunstâncias desencadeadoras de todo os problemas que envolviam o imigrante se davam ainda em Portugal, cuja inércia do poder público geraria as condições econômicas que conduziriam o português a buscar oportunidades do outro lado do Atlântico. O autor põe, portanto, origem e destino na equação que construiria a figura do colono.

O personagem foi também, em partes, uma tradução visual da experiência pessoal do próprio autor, que se via em uma nova realidade enquanto um caricaturista estrangeiro realizando críticas satíricas sobre temáticas brasileiras, o que gerava reações que, por vezes, destacavam a nacionalidade portuguesa do autor. Uma crítica à forma como os portugueses eram vistos e tratados no Brasil, criada por um português. Este foi o Manoel Trinta Botões. O

primeiro tipo empregado por Bordalo no Brasil foi seguido de outras figuras, que apontavam distintas nuances da sociedade brasileira.

2.2.2 Psit e Arola: dois lados de um mesmo povo

Em 15 de setembro de 1877, Bordalo Pinheiro iniciava sua empreitada na imprensa ilustrada brasileira como criador de uma publicação própria, pondo em circulação o periódico *Psit: hebdomadário cômico*. Diferentemente das outras publicações do autor ao longo de sua carreira, este foi a única a trazer desde o início não apenas um, mas uma dupla de personagens-tipo, cuja existência estava tão atrelada à publicação que um de seus membros possuía o mesmo nome do noticiário que representava. Os dois personagens também se constituíram nos únicos criados pelo caricaturista a visarem ilustrar o “espírito programático” da própria publicação. Logo na segunda página do periódico, estreavam Psit e Arola.

A publicação semanal *Psit* teve uma brevíssima circulação, contando com apenas nove edições e se extinguindo em 17 de novembro do mesmo ano. Consequentemente, desapareceram também as figuras chave que norteavam suas principais composições. Apesar da brevidade destes personagens, a compreensão de sua construção é de grande importância para elucidar a visão de Bordalo sobre a sociedade brasileira.

Como já afirmado, a estreia dos personagens se deu na primeira edição, publicada em 15 de setembro de 1877. Assim se apresentavam Psit e Arola. A composição é inteiramente dedicada à apresentação das características dos personagens. No entanto, um elemento chave para a compreensão dos significados de seus usos encontra-se ao final da legenda que acompanha a imagem. Nela, é feita uma referência a Dom Quixote e Sancho Pança, personagens da clássica obra *Dom Quixote de La Mancha*, publicada por Miguel de Cervantes e Saavedra em dois volumes, respectivamente nos anos de 1605 e 1615. A associação de Psit e Arola a estes personagens não se dá por acaso.

Figura 31 – Psit e Arola



Fonte: *Psit!!* - 15.09.1877 p.2

De forma resumida, o a obra trazia a história de um fidalgo castelhano chamado Alonso Quijano, que após inúmeras leituras de romances de cavalaria, acaba perdendo o senso da realidade presente e decide empreender uma aventura tal como as lidas, adotando o nome de Dom Quixote. Como companheiro de viagem do protagonista, estava Sancho Pança, humilde lavrador que acaba se tornando seu escudeiro. Uma das pedras de torque da narrativa é a contraposição entre os comportamentos dos dois indivíduos. Enquanto Dom Quixote visualizava em seus devaneios um mundo ideal que correspondia às novelas de cavalaria por ele lidas, Sancho Pança apresentava a realidade das experiências vivenciadas, de forma serena e usando por vezes ditados populares. A oposição entre idealismo e realidade estava demarcada exatamente nas ações e discursos dos dois personagens, estando Quixote atrelado ao primeiro, e Sancho Pança ao segundo.

Retornando aos personagens ilustrados na composição, suas características físicas parecem convergir para a construção de uma oposição semelhante. Psit é alto, magro e possui uma pele clara. Como trajes, utiliza um fraque e uma calça. Um monóculo sobre o olho direito e um pequeno enfeite na cabeça completam a vestimenta. Fundamental é um detalhe sobre sua posição em relação ao ambiente. Este não toca o chão, levitando pouco acima do solo. Esta caracterização faz referência ao excessivo idealismo, à falta de contato que este personagem teria com a realidade. Arola apresenta traços físicos contrários. É corpulento e de baixa estatura, com uma pele de tom mais escuro.

Outros elementos da composição auxiliam na contraposição entre os personagens. O lado esquerdo onde Psit está é mais claro, opondo-se ao lado direito em tons mais escuros de Arola. Ao lado do primeiro, encontra-se um frasco de “Eau de Loubin”, conhecida colônia francesa, enquanto do segundo está um pote de graxa. À esquerda, a personagem se encontra em um ambiente com pequenas imagens de musas e querubins, enquanto a da direita está em uma cozinha que serve como pano de fundo. Todos os itens da ilustração tratam de reforçar a oposição entre o ideal, sonho ou aspiração e a realidade prática do cotidiano.

Passando-se à legenda, antes da referência à D. Quixote e Sancho Pança existem duas colunas, cada uma sob um personagem, no qual metáforas são empregadas na continuidade da oposição entre os dois. Psit seria a “cabeça”, “fantasia”, “discurso” e “Botafogo”, enquanto Arola seria o “estômago”, “o senso comum”, “o aparte” e o “Canal do Manguê”. Todos os elementos da composição remetem para a oposição entre idealismo e realidade, luxo e humildade, erudito e popular.

Ambos os personagens significavam o espírito crítico que a publicação pretendia construir e o escopo com o qual observaria a sociedade brasileira, sendo construídos por

Bordalo como personificações da publicação. Logo, a presença de Psit e Arola não se limitou a esta página inicial. Toda a edição inaugural de Psit foi dedicada à exposição de seus objetivos e, consequentemente, dos símbolos que os ilustrariam.

Figura 32 – A dupla em ação



Fonte: Psit 15.09.1875 p.4-5

Nas páginas seguintes, Bordalo continuou a descrição dos personagens através das caricaturas, expondo alguns dos espaços no qual estes circulariam e, conseqüentemente, a abrangência das temáticas abordadas no periódico. Trata-se de uma extensa narrativa imagética, na qual a mais complexa composição ocupa duas páginas, acompanhada de uma igualmente ampla legenda, que tenta dar continuidade à visualidade da apresentação do conteúdo da publicação.

O Senado e a Câmara aparecem ilustrados logo no início, onde Psit circula e conversa com os políticos, enquanto Arola assiste da galeria junto ao povo, realizando apartes enfáticos e sendo expulso do local. O primeiro assiste às festividades de sua janela acompanhado de damas, enquanto o segundo participa delas nas ruas. Mais à frente, na Praça do Comércio, se dividem respectivamente nos diálogos com os altos comerciantes e os mais humildes. Nos domingos, um segue a regatas e corridas de cavalos enquanto o outro vai ao circo e sambas. De forma resumida, a composição afirma que Psit estaria presente nos círculos de poder, eventos de gala e demais reuniões da alta sociedade, enquanto Arola estaria em espaços frequentados por indivíduos que representariam a esmagadora maioria da população brasileira.

Nos planos editoriais de Bordalo, os personagens se estabeleceriam como cronistas dos eventos ocorridos nos espaços públicos do Rio de Janeiro, construindo uma estrutura narrativa na qual contariam e analisariam os acontecimentos como se fossem espectadores visuais do mesmo. Foi o caso, por exemplo, quando Arola foi o “autor” das crônicas sobre os festejos no retorno de D. Pedro II após sua segunda viagem ao exterior, onde passara por Estados Unidos, Europa e Oriente Médio.

Figura 33 – Relatos de um festejo



Fonte: *Psit!!* – 29.09.1877 p.3 e 7

A narrativa é um exemplo da dinâmica entre os dois personagens no cotidiano da capital. Logo na primeira linha, há a explicação de porque de Arola, e não Psit, ser o cronista das festividades, uma vez que este não estaria disposto a levantar para matinais festas. Além de apreciar o cheiro de flores e da fazenda. Já Arola, simbolizando a maior parte da população, apreciaria o “cheiro de gente” e não se importaria em “bater ombros” ao participar das celebrações.

Psit e Arola não eram apenas o símbolo do escopo editorial pretendido pela publicação. Expressiam, em suma, a concepção de Bordalo acerca da sociedade brasileira e sua sátira, na qual as comparações com os personagens da obra de Miguel de Cervantes não se davam por acaso.

O primeiro correspondia a uma mínima parcela da população, que aspirava através de suas práticas um ideal europeu de sociedade e cultura. Buscava seguir tal inspiração no cotidiano de diversas formas, do vestuário aos eventos que buscavam reproduzir as festividades de além mar. Tal como Dom Quixote, este segmento viveria em um mundo de fantasias, em um plano ideal, ignorando, mesmo conscientemente, a realidade do país em que

viviam e, principalmente, da situação do restante do povo. Este, por sua vez, era simbolizado pelo Arola, símbolo da grande maioria da sociedade brasileira, que vivenciava os problemas práticos do cotidiano como a pobreza e o trabalho. Assim como Sancho Pança, não possuíam grandes aspirações para além de suas próprias experiências, vendo o dia-a-dia com os olhos realistas que sua situação demandava. Tal como os personagens-tipo que os ilustram, os dois segmentos estão convivendo, dialogando, e apesar da proximidade, se encontrariam em mundos opostos. Foi esta contradição no seio da mesma sociedade que Bordalo construiu a partir de Psit e Arola.

O último número de Psit, sua nona edição, foi publicado em 17 de novembro de 1877, onde não houve nenhuma menção de seu fim. Em suas páginas finais, não estavam presentes os personagens criados como o “espírito” da publicação. Com exceção do início de uma polêmica que será posteriormente analisada, a brevidade do periódico fez com que este não estabelecesse uma temática recorrente ou desenvolvesse uma crítica constante a determinada personalidade pública ou prática. Tal fato fez com que sua existência esteja ainda mais atrelada aos breves personagens-tipo que a apresentavam e nomeavam. Estas não foram, no entanto, as últimas alegorias criadas por Bordalo em território brasileiro.

2.2.3 Fagundes, o político

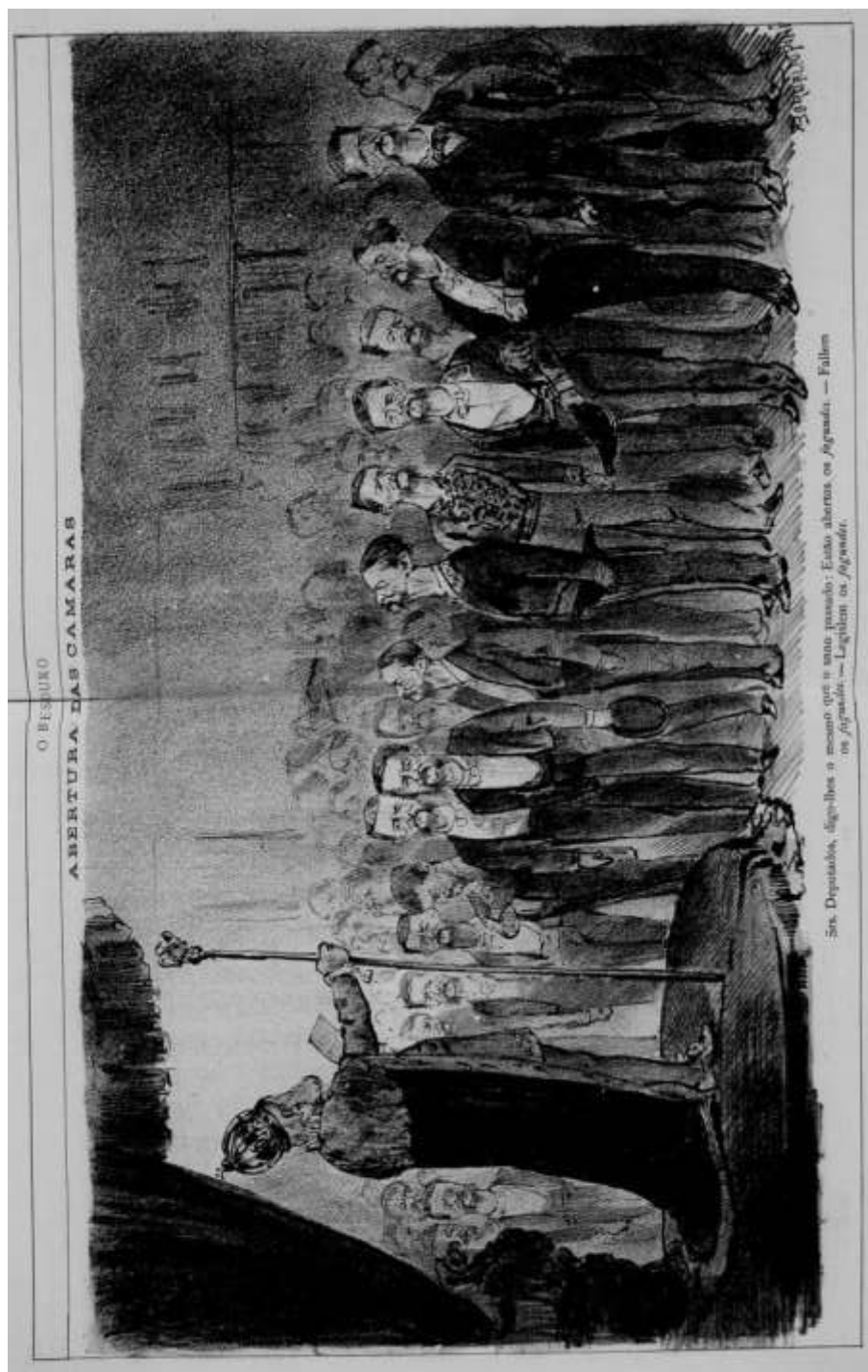
No ano seguinte ao fim de *Psit!!*, Bordalo iniciou sua nova empreitada editorial com a criação da publicação *O Besouro*. Um dos pontos pelos quais o periódico é conhecido é o pelo aprimoramento da crítica política do autor. Sendo os eventos e personalidades ligadas à política imperial as principais temáticas abordadas durante a estadia de Bordalo no Brasil, não poderia faltar na aquarela de personagens-tipo do autor uma figura ligada a esta esfera da vida pública. Logo, em dezembro daquele ano, nasceu Fagundes, o político.

O personagem surgiu como uma síntese da concepção do autor sobre muitas das personalidades políticas brasileiras, com ênfase nos membros do legislativo, e da política de forma geral. Para além da construção visual do tipo, seu próprio nome tornou-se uma expressão presente em algumas edições, geralmente utilizada como um adjetivo para caracterizar determinados comportamentos e práticas políticas.

Da mesma forma que os demais personagens vistos, o Fagundes não possuiu um número elevado de aparições nas páginas do *Besouro*. Uma análise de seus usos e as

características a ele atribuídas permite, no entanto, compreender alguns aspectos da concepção de Bordalo acerca de um importante segmento da sociedade brasileira e parte fundamental das críticas tecidas pelo autor durante sua atuação no Brasil. Sua estreia se deu na edição 14 de dezembro de 1878.

Figura 34 – Fagundes e a abertura das Câmaras



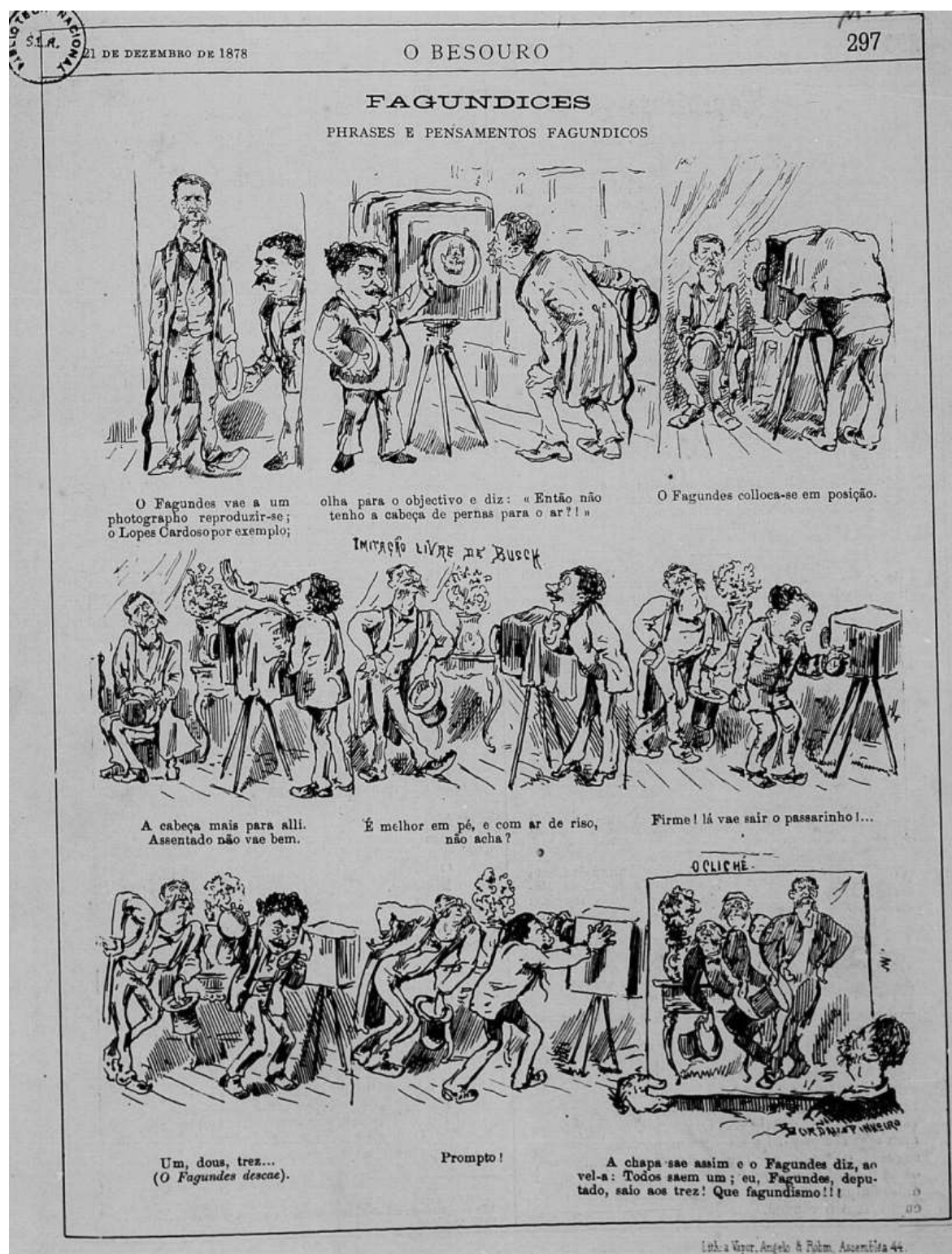
Fonte: *O Besouro* - 14.12.1878 p.4-5

A composição, intitulada “Abertura das Câmaras”, apresenta o tradicional discurso de abertura da assembleia legislativa, no qual o Imperador realizava a chamada “Fala do trono”. O quadro, publicado ao final do ano, já referenciava a abertura que ocorreria apenas no início de 1879. À esquerda da composição e à frente dos outros elementos do quadro, em um plano levemente elevado, está o monarca brasileiro, utilizando os trajes do ritual monárquico. São “os demais” personagens do quadro, entretanto, que chamam a atenção.

Todos os deputados que assistiriam ao pronunciamento do governante brasileiro são, na verdade, o mesmo indivíduo, o Fagundes. A ilustração aponta claramente para a ideia de que as características encontradas neste personagem corresponderiam à forma como Bordalo observava a maioria dos políticos brasileiros com ênfase, neste caso, para os membros do legislativo. Percebe-se ao observar a composição que os vários Fagundes observam para pontos distintos, sendo alguns para o monarca, e outros aparentemente desatentos ao olhar para cima, baixo ou lados. Abaixo da composição, a legenda resume a fala do Imperador brasileiro, que repetiria o discurso do ano anterior, reafirmando que “Estão abertos os Fagundes. Falem os Fagundes. Legislem os Fagundes”, reforçando a generalização da concepção sobre os políticos brasileiros. A próxima aparição de Fagundes se deu uma semana após sua estreia. Desta vez, inaugurava uma breve coluna no *Besouro*, intitulada “Fagundices”:

Na composição, com o título de “Frases e pensamento fagúndicos”, Bordalo Pinheiro se valeu da técnica envolvida no processo fotográfico do Daguerreótipo para caracterizar algumas atitudes de seu personagem-tipo. Na fictícia narrativa, o Fagundes teria buscado os serviços de um conhecido fotógrafo, Antônio da Silva Lopes Cardoso, para realizar sua reprodução fotográfica. Logo no segundo quadro, o autor ressalta o que seria a ignorância do político, quando este observa a lente na câmara do daguerreótipo e deduz que sua cabeça não estaria de “pernas pro ar”. A sátira, que se vale da inversão da imagem ocasionada pela objetiva, faz referência à suposta ignorância do “tipo” político, tanto por imaginar que sua imagem invertida seria sua real figura quanto ela expressão “cabeça de pernas pro ar”, apontando para um comportamento desconexo da realidade.

Figura 35 – Fagundices na fotografia



Fonte: O Besouro – 21.12.1878 p.2

Em seguida, Fagundes se posiciona para a fotografia. O processo do daguerreótipo demandava que o fotografado permanecesse sem se movimentar, para que sua imagem na chapa de cobre saísse uniforme. O personagem, no entanto, se demonstra incapaz de ficar na mesma posição pelo curto tempo necessário, levantando-se, dobrando o pescoço e entortando o corpo, dentre outras mudanças na postura. O resultado final no clichê é a de uma confusa imagem, na qual o retratado aparece em vários momentos distintos. Entretanto, o Fagundes, observando nas coisas mais improváveis, tanto pela sua ignorância quanto por seu oportunismo, uma chance para a promoção de sua imagem pessoal, afirma que tal resultado se deve simplesmente à sua própria pessoa, alegando que enquanto “todos saem um; eu, Fagundes, deputado, saio aos três”. A situação faria referência ao que seria o típico oportunismo do político brasileiro, na visão do autor se valendo das mínimas e corriqueiras situações do cotidiano para benefício próprio.

Os usos do personagem por Bordalo chegaram a, em momentos específicos, ultrapassar a referência a indivíduos para denominar a própria prática política. Fagundes se tornou uma espécie de sinônimo para qualquer atividade política a ser criticada, por ser considerada equivocada ou viciosa. Um exemplo de tal uso pôde ser encontrado na edição de 28 de dezembro do mesmo ano, em uma página intitulada “Fagundadas”, cujo primeiro segmento é pertinente a esta análise.

No primeiro quadro, é brevemente ilustrada uma apresentação de projeto para votação na Câmara dos Deputados. Como na primeira composição analisada sobre o personagem, quase todos os políticos aparecem na figura do Fagundes, à exceção do presidente da instituição, mas cujo nome na legenda também consta como Fagundes. Este apresenta aos demais o projeto em questão, mas que ao invés de documento ou discurso, ganha a forma e a nomenclatura do próprio personagem. A construção reforça a ideia da expressão “Fagundes” atribuída a práticas políticas que seriam prejudiciais ao país, sejam por má fé, descaso ou incompetência. Segundo a legenda, o projeto é rapidamente aprovado pelos deputados, sem questionamentos.

Figura 36 – Fagundadas políticas



Fonte: *Psit* - 28.12.1878 p.2

O segundo quadro traz, como indicado no subtítulo da legenda, o “Fagundes da semana”, personalidade política que teria se destacado dentro dos parâmetros do personagem. A imagem traz a figura de João Ferreira de Moura⁴⁰, chamado aqui de “João Molambo”, que havia sido empossado no Ministério da Marinha. A ilustração inicia uma crítica às mudanças nas pastas ministeriais devido ao jogo de interesses políticos, na qual o “Fagundes” simboliza as peças do “tabuleiro” político imperial.

As construções de Bordalo sobre a política no Brasil através da figura do Fagundes são exponenciais na maneira como o intelectual concebia as práticas da administração pública e instituições políticas no país, já fornecendo indícios sobre a crítica política do autor que será analisada no próximo capítulo. Obviamente, como um “tipo”, o personagem trata-se de uma generalização sobre uma ocupação específica, cujas exceções em sua visão viriam a ser pontudas em alguns momentos de sua atuação profissional.

⁴⁰ João Ferreira de Moura (1830-1912) teve atuação na política imperial enquanto deputado, presidente da província da Bahia e mesmo presidente da Câmara dos Deputados. Ocupou as pastas ministeriais da Justiça, Transportes e Agricultura, além da Marinha (1878-1879, 1880), cuja nomeação o colocou na composição de Bordalo.

2.2.4 O Zé-Povinho “à brasileira”

Os personagens-tipo construídos por Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil foram, sem dúvidas, exponenciais em relação à sua concepção e crítica a determinados aspectos da sociedade brasileira. No entanto, considerando-se toda sua obra caricatural, estas figuras não alcançaram a projeção de outro tipo muito específico criado pelo autor e que se fez presente, em suas especificidades, em suas publicações em ambos os lados Atlântico. Um dos principais motivos que o levaram a ser, ainda hoje, considerado como o principal caricaturista português do século XIX é, sem dúvidas, a criação do personagem-tipo que se tornou um símbolo do povo português: o Zé-Povinho.

Zé-Povinho é, sem dúvida, o personagem mais conhecido e difundido no imaginário social português. Criado por Bordalo em 1875, sua figura permanece ainda hoje como um corriqueiro símbolo da sociedade portuguesa, tendo sido, após mais de um século, utilizado amplamente em periódicos, referenciado em textos e empregado em campanhas político-ideológicas. Mais do que um instrumento de crítica sócio-política, se tornou uma forte caricatura de um modo de ser e pensar da sociedade portuguesa, sendo um estereótipo, em suma, do *ethos* português⁴¹.

As características visuais do personagem foram consolidadas ao longo das diversas aparições nos periódicos de Bordalo. O Zé-Povinho era geralmente ilustrado como um homem baixo, ora corpulento, ora franzino, com feições rústicas. Seu vestuário era basicamente composto por calças, camisa clara, colete escuro e, como um dos traços mais peculiares, um chapéu preto braguês. Sua postura também desempenhava um importante papel, estando costumeiramente com as mãos no bolso ou com o torso levemente inclinado para frente. A expressão facial geralmente apresentava espanto, desentendimento, admiração ou um tímido sorriso. Todos estes elementos corroboravam para a construção do tipo e a ideia chave por trás de seu uso.

A noção por trás da constituição deste personagem se dava a partir de uma intrínseca reflexão sobre a nação portuguesa. Da problematização sobre o país na segunda metade do século XIX, cujos resultados mais conhecidos são observados nas obras da “geração de 70”, desembocavam, decorria o diagnóstico de que Portugal encontrava-se em um profundo estado de decadência. Com base em uma concepção evolutiva e cumulativa de temporalidade, típica

⁴¹ MEDINA, João. **Caricatura em Portugal. Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé-Povinho**. Lisboa: Edições Colibri, 2008. p.96.

das interpretações histórico-sociais naquele período, bem como tomando a Europa transpirinenaica como modelo de desenvolvimento, se percebia um país que não apenas havia estagnado neste fluxo de desenvolvimento, mas teria se conformado com tal situação, de uma nação vista como pequena e atrasada. O duplo diminutivo que constituía sua nomenclatura seria exemplar da maneira como a nação seria vista e se portaria frente a tal cenário.

A convergência desta caracterização com o diagnóstico realizado por muitos intelectuais sobre a sociedade lusa foi um dos principais motivos que levou à popularização do personagem na obra de vários escritores portugueses do período. A figura do Zé-Povinho simbolizava a tradução imagética e síntese de uma concepção acerca da situação de Portugal e, em suma, do “ser português” ao final do século XIX.

Apesar de ser considerado um símbolo para a nação portuguesa de forma ampla, a noção de “povo” intrínseca à construção do Zé-Povinho não era invariável, apresentando pequenas nuances de acordo com a temática abordada nas caricaturas do autor. Quando Bordalo tratava de questões políticas e sociais relativas a Portugal, o personagem se constituía em uma referência à maior parte da população portuguesa, mas deixando de fora as elites sócio-políticas. Excluía, dessa forma, o monarca, ministros e quaisquer segmentos que considerasse como responsáveis pelo problema abordado ou indiferentes a ele. Neste sentido, significava a passividade perante os abusos e descaso das autoridades públicas. Todavia, quando o evento em questão tratava da relação entre Portugal e outro país, como nos tópicos relativos às disputas imperiais, a ideia de povo era amplificada a todo e qualquer português, simbolizando a nação portuguesa como um todo. Nestes casos, significava a estagnação, inércia e fraqueza do país perante outras nações, e a essência do “ser português” que haveria se conformado com tal posição.

No momento em que Bordalo veio para o Brasil, o personagem havia sido recentemente criado pelo autor, fazendo sua estreia na edição de 12 de junho de 1875 de sua publicação portuguesa *A Lanterna Mágica*. Pelo fim prematuro do periódico e pela posterior vinda do caricaturista ao Rio de Janeiro, o Zé-Povinho acabou não sendo desenvolvido em território luso imediatamente após sua criação. Mas os quatro anos em terras brasileiras não representaram um sono profundo deste tipo português.

O Zé-Povinho fez aparições no traço de Bordalo em *O Mosquito* e *O Besouro*. Diferentemente dos outros personagens criados pelo caricaturista no Brasil, o tipo português geralmente não ocupava um lugar central nas composições ou conduzia as sequências narrativas. Mas suas aparições, mesmo enquanto “coadjuvante”, eram de grande importância nos sentidos das críticas pretendidas pelo autor.

Alguns traços existentes na construção do Zé-Povinho estiveram presentes nas elaborações de outros personagens, especificamente do Manoel Trinta-Botões e de Arola. A postura em alguns momentos passiva e espantada se alinhava a alguns desenhos do primeiro, enquanto o tipo físico, com baixa estatura, corpulento e feições rústicas fora uma das principais características do segundo.

O ponto fundamental para a análise proposta é, no entanto, a constatação de que o Zé-Povinho fora usado apenas em uma ocasião nos periódicos brasileiros de Bordalo como referência ao povo português. O personagem, com a mesma nomenclatura e características físicas com que fora e ainda seria empregado em Portugal, foi empregado nas narrativas produzidas no e sobre o Brasil em um distinto contexto e com diferente propósito. Logo, se o Zé-Povinho era um personagem-tipo construído para simbolizar o povo português, por que utilizá-lo em composições que traziam aspectos da sociedade brasileira enquanto temáticas? Quais as noções que fundamentam o uso deste personagem português em referência ao Brasil? É essa divergência entre o sentido original e seus usos relativos à sociedade brasileira que constituem a problemática central deste segmento.

A primeira aparição do Zé-Povinho nos periódicos brasileiros de Bordalo se deu ao canto de uma composição publicada em 8 de abril de 1876 e já anteriormente analisada. O personagem foi, na ocasião, um coadjuvante na ilustração sobre o Manoel Trinta-Botões, puxado entre as duas margens pelo rei D Luís I e o ministro José Bento Figueiredo.

Figura 37 – O Zé-Povinho nas duas margens



Fonte: *O Mosquito* - 08.04.1876 p.4-5

As ilustrações do Zé-Povinho se encontravam nos cantos inferiores da página, que correspondiam, respectivamente, a Portugal e Brasil. Compreender o significado destes usos requer a lembrança da crítica realizada na composição em questão, que abordava a questão da imigração portuguesa e a situação do imigrante, que encontrava situações desfavoráveis em ambos os lados do Atlântico, geradas em grande parte pela inépcia das autoridades públicas.

No primeiro quadro, o Zé-Povinho ainda está em território luso, de onde olha com sua expressão característica de espanto, encanto e passividade para o monarca português. Sob sua imagem, está uma breve legenda acompanhando o contorno do desenho, que traz o nome do tipo e a afirmação “sempre o mesmo”, em referência à postura inerte em relação às ações das autoridades públicas. Na outra margem reside a distinção e ponto chave da crítica. O personagem se torna um comendador em território brasileiro no segundo quadro, trajado com cartola e roupa de gala, além de possuir uma barba. A presença e transformação do Zé-

Povinho nessa composição, inserida no significado geral da construção narrativa, significa exatamente a expectativa que o imigrante português, na figura do Manoel Trinta Botões, possuía com a travessia do Atlântico, idealizando deixar a pobre realidade na margem portuguesa e melhorar de vida em um novo país.

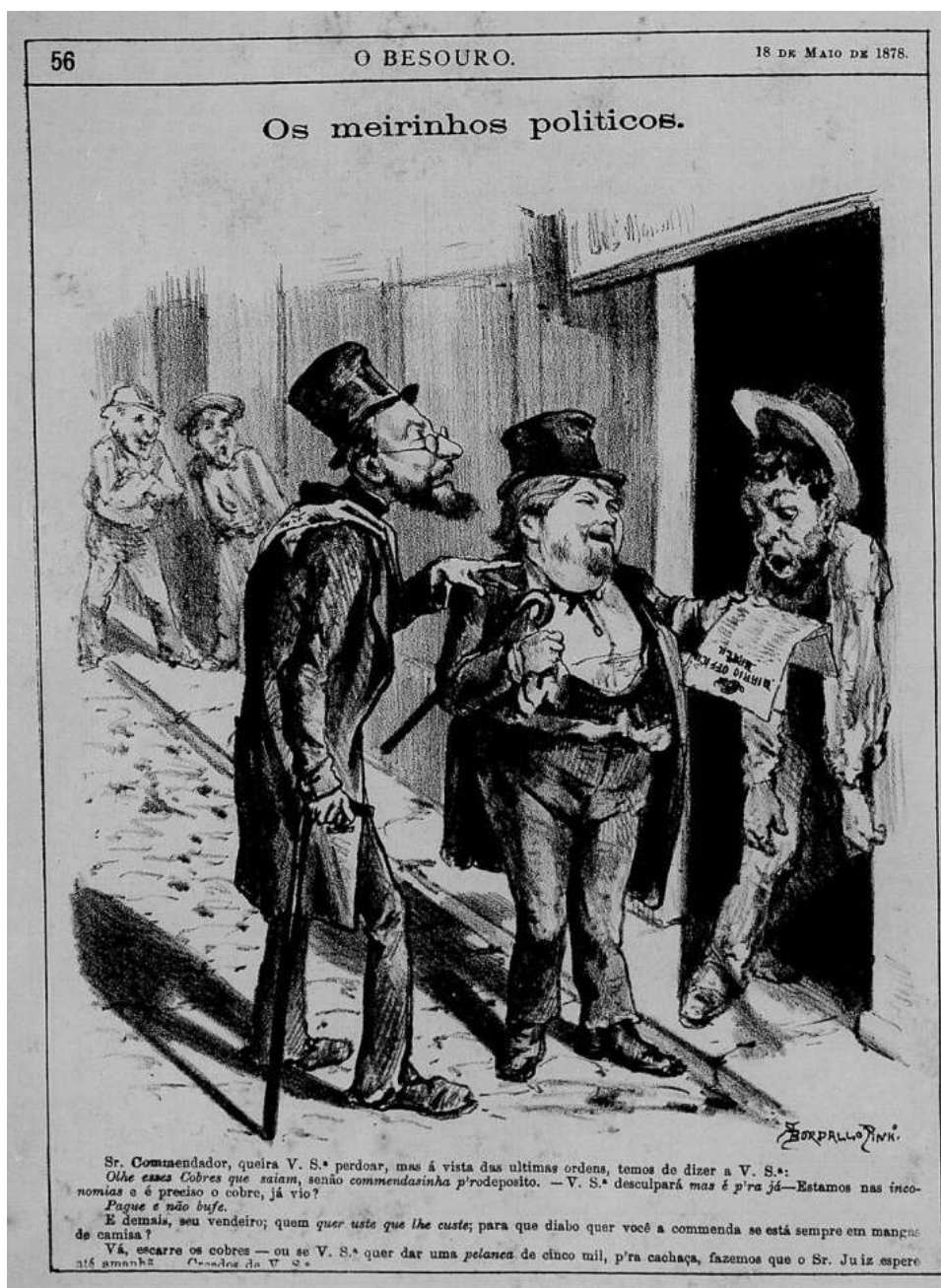
Este foi a única ocasião em que o Zé-Povinho foi utilizado por Bordalo no Brasil em sua acepção original, como símbolo do povo português que, nesse caso específico, ia para além-mar enquanto imigrante. A maneira distinta com a qual o autor o empregou nas demais composições de suas publicações brasileiras é o que torna uma chave para elucidar a compreensão do caricaturista acerca da sociedade brasileira.

Um exemplo do uso mais corrente que a figura do Zé-Povinho teria na obra caricatural de Bordalo no Brasil pode ser encontrado em uma edição de 18 de maio de 1878 da publicação *O Besouro* (FIGURA 39). A composição, intitulada “Os meirinhos políticos”, traz o Zé Povinho sendo abordado em sua residência por dois indivíduos⁴², sendo um deles o Ministro da Fazenda, Gaspar Silveira Martins⁴³. Os dois políticos desempenham na narrativa a função de meirinhos, função semelhante à de oficial de justiça, enquanto o personagem faz o papel de “comendador”. A “intimação” em questão, demandando que o personagem fornecesse todos os “cobres”, ou seja, o dinheiro, é uma satírica referência à situação da economia no momento, tal como alegada ter sido encontrada por Gaspar Martins em várias instâncias.

⁴² O segundo indivíduo não foi identificado até o final desta tese. Sabe-se apenas que este está relacionado à publicação *Diário Oficial*.

⁴³ Gaspar da Silveira Martins (1835-1901) foi magistrado e político, tendo atuado como advogado e juiz no Rio de Janeiro, assim como deputado provincial, deputado geral, presidente de província, senador do Império e conselheiro de Estado. Foi Ministro da Fazenda do Brasil entre 1878 e 1879, cuja atuação o tornou uma figura recorrente nas composições de Bordalo Pinheiro em *O Besouro*, como se verá no capítulo seguinte.

Figura 38 – Zé Povinho e os meirinhos políticos



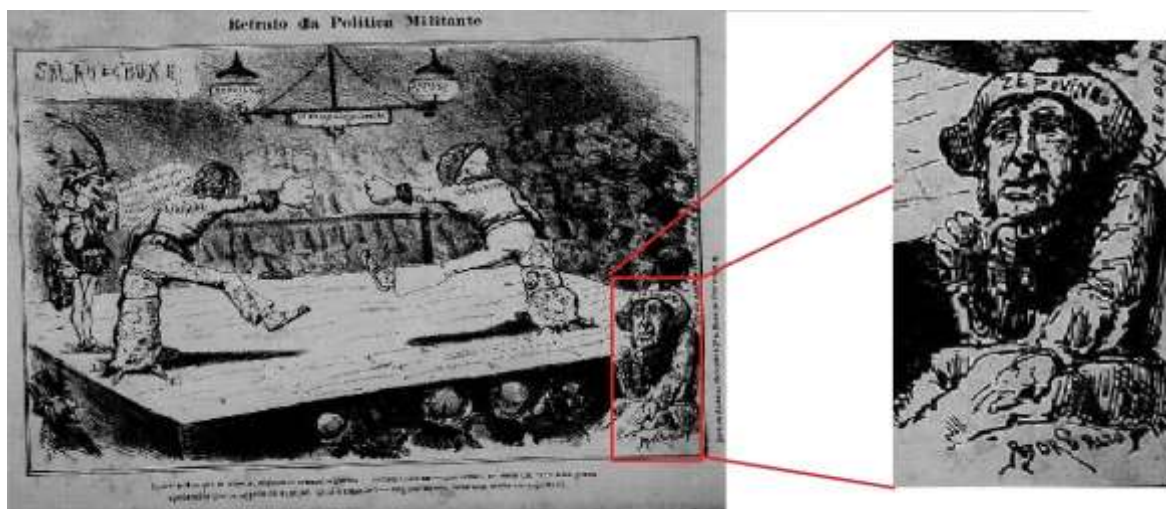
Fonte: *O Besouro* – 18.05.1878 p.10

O ponto fundamental desta construção é que, no papel do cidadão brasileiro, está o personagem criado em Portugal. O Zé-Povinho aparece, portanto, como um símbolo amplo do povo brasileiro, do qual os políticos, na figura dos Ministros, acabam tirando vantagem. A postura do personagem-tipo é muito semelhante às utilizações do mesmo em referência ao povo português. Sua expressão demonstra espanto frente à solicitação dos políticos, reforçado

também pelo chapéu que se destaca de sua cabeça. O choque faz com que também apoie seu corpo na moldura lateral da porta.

A situação apresentada é uma típica caracterização do personagem e sua postura frente ao que seriam os abusos do governo. As autoridades públicas aparecem explorando o povo, enquanto este, atônito e passivo, se submete sem esboçar reação, arcando com os erros administrativos dos mesmos indivíduos e grupos que continuam a tirar vantagem de sua inércia e ingenuidade. A mesma tônica narrativa sobre a postura do povo e sua relação com o governo monárquico fora ilustrada em outras ocasiões, como nesta composição, ainda de 1877, de *O Mosquito*:

Figura 39 – Espectador de uma “luta” partidária



Fonte: *O Mosquito* - 07.04.1877 p.9

Nesta composição, que será retomada no capítulo seguinte, o Zé Povinho assiste a uma metafórica luta de boxe. A luta faz referência à disputa entre os principais partidos no período Imperial, o Liberal e o Conservador, que, na concepção de Bordalo, acabariam por não realizar um embate político de fato, que poderia ser saudável para a administração pública no país. Mesmo perante o confronto inexistente, o personagem permanece assistindo, sem esboçar nenhuma reação, seja de indignação ou animação. Seu rosto permanece sereno e seus olhos semicerrados, enquanto uma de suas mãos toca seu queixo. Ao seu lado, emana uma fala que sobe o contorno direito da página, na qual o personagem exclama “Ora, eu que percebo tudo agora não percebo nada”. A expressão aponta para a ingenuidade e falta de

conhecimento do Zé, que mesmo com a situação à sua vista, não conseguiria entender seu significado real. Situação semelhante é encontrada na seguinte composição, publicada em 14 de dezembro de 1878 na publicação *O Besouro*:

Figura 40 – Zé-Povinho, sempre o mesmo



Fonte: *O Besouro* - 14.12.1878 p8

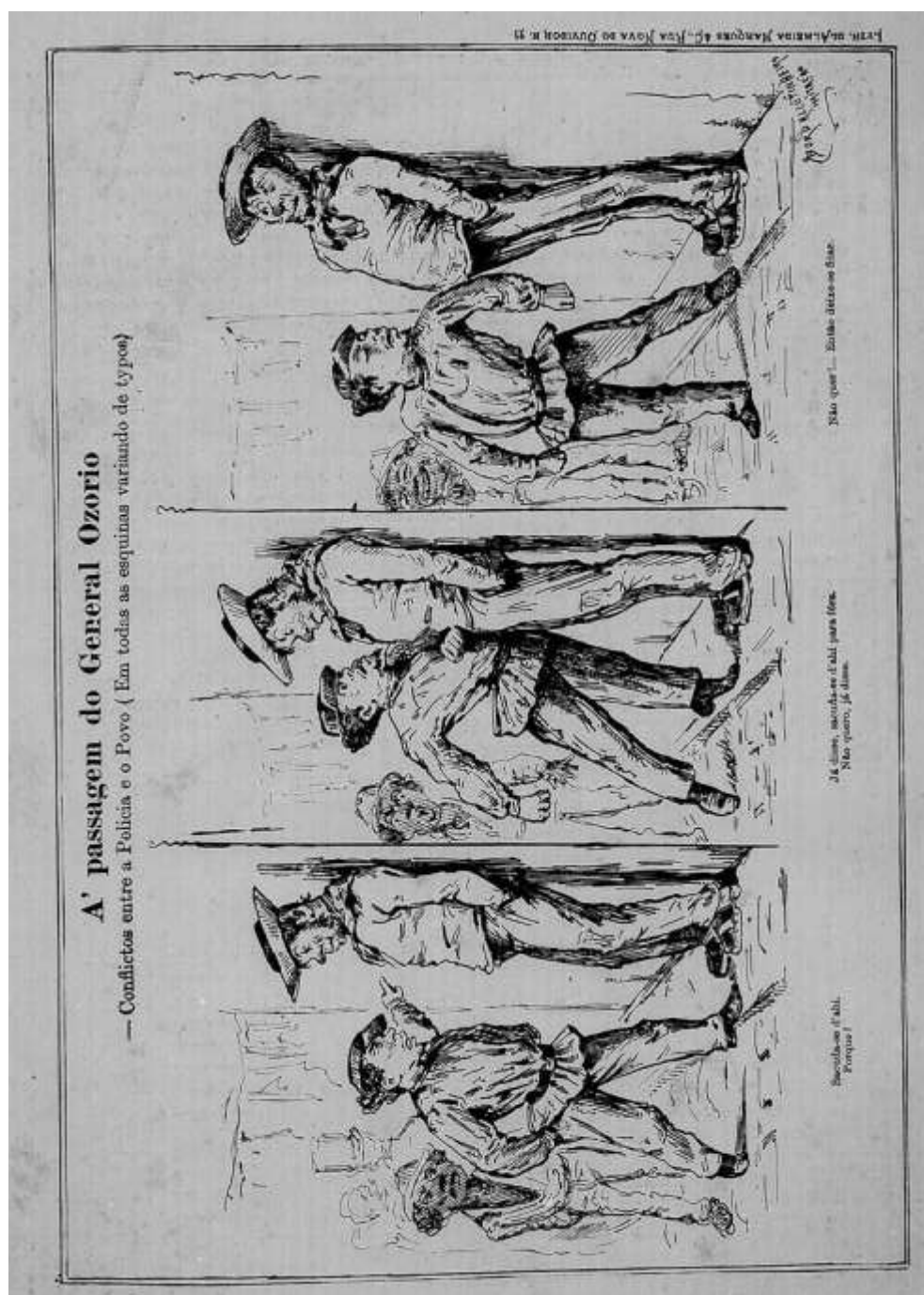
Em um relato breve acerca dos acontecimentos da semana, Bordalo trouxe o Zé Povinho no canto superior direito da página, em quadros que traziam uma questão envolvendo o Tribunal da Relação e o Banco Nacional. Enquanto no segundo quadro há um elogio ao Conselheiro Tristão de Araripe Júnior por sua atitude na questão, que rendera também uma página na mesma edição com a reprodução de um retrato seu, no terceiro há uma crítica ao Ministro de Justiça, Lafayette Rodrigues Pereira⁴⁴, e o Presidente do tribunal.

Fundamental nesta construção é a postura do Zé Povinho. Enquanto Lafayette empurra o presidente em tamanho reduzido sobre uma haste onde está escrito “lógica”, o personagem

⁴⁴ Lafayette Rodrigues Pereira (1834-1917) atuou como jurista, jornalista, diplomata e político. Foi, dentre outros cargos, presidente provincial, Ministro da Justiça (1878-1880) e Ministro da Fazenda (1883-1884), chegando a Presidente do Conselho de Ministros (1883-1884).

observa o ministro com uma expressão de encanto e passividade. As mãos sob os queixos e o sorriso no rosto reforçam tal atitude. Sobre a cabeça, encontra-se seu nome e a importante afirmação de que o mesmo “ri sempre”, apontando para a noção de que tal comportamento da população se daria de forma constante.

Figura 41 – A força do Zé-Povo



Nem sempre, a figura do Zé-Povinho era utilizada para simbolizar a passividade do povo português e, nos casos aqui analisados, brasileiro. Ao longo de sua atuação profissional em Portugal, Bordalo Pinheiro empregou o personagem em algumas ocasiões com um significado distinto em relação à população lusa. Sua imagem era um símbolo da essência da sociedade e, uma vez rapidamente difundido no imaginário social, constituiu-se em uma oportunidade para, em momentos específicos, ressaltar e incitar a potencial força que a coletividade possuía em si. Nestes momentos, a construção física do personagem era alterada, perdendo as formas rotundas, expressão apática e postura acanhada.

Durante apenas uma ocasião em território brasileiro, a figura do Zé-Povinho foi empregada neste sentido, ressaltando sua força, e não seu abatimento. Isto se deu em uma composição de 28 de abril de 1877. A narrativa apresenta os cuidados tomados pelas autoridades em função da estadia do General Manuel Luís Osório, Marquês de Herval⁴⁵, no Rio de Janeiro. Considerado um herói de guerra, Osório fora nomeado o cargo de Senador do Império. Especificamente, a composição traz uma ilustração, como seu título já indica, de um confronto entre um oficial de polícia, responsável pela segurança, que busca tirar o “povo”, na figura do Zé Povinho, de um local específico. O povo, diferentemente de outras composições, apresenta uma atitude de tenacidade, o que se destaca pela sua construção física e postura em relação às outras figuras. Sua altura é consideravelmente maior que o policial e as mãos no bolso, que em outras caricaturas significariam a apatia, nesta implicam a firmeza de sua posição, não a modificando mesmo sob aparente ameaça. A resistência do povo é reforçada pelas legendas com o breve diálogo entre as duas figuras, na qual o policial, após perceber que as ordens não surtiam efeito e sendo fisicamente inferior, desiste da remoção.

Notadamente, a composição pretende ressaltar a soberania e força do povo, que, ao se impor, poderia facilmente contrapor as ações desnecessárias ou abusivas das autoridades públicas. A diferença entre as dimensões do personagem e o policial aponta exatamente para a extensão do poder que o povo teria sobre diversas instituições e cargos públicos, sendo estes instrumentos para o bem do estar daquele, e não o contrário. A própria diferença entre esta e outras versões do Zé-Povinho demonstra que, na concepção do autor, tal poder estaria latente

⁴⁵ Manuel Luís Osório (1808-1879), o Marquês de Herval, foi um notório militar e político do período imperial. Lutou em conflitos como a Guerra dos Farrapos e a Guerra do Paraguai, onde fora consagrado como “herói de guerra”. Suas conquistas militares e a profusão de sua imagem o levaram a atuação política. Foi deputado provincial no Rio Grande do Sul e viria a ser nomeado como senador em 1877, como assinalado no evento acima relatado. Posteriormente, tornou-se Ministro da Guerra em 1878, cargo que desempenhou até sua morte no ano seguinte.

na sociedade. Passivo na maioria das situações do cotidiano, o povo poderia reverter a relação com as autoridades no momento em que tomasse consciência da força potencial que possuiria.

Tal ponto é fundamental na compreensão das concepções de Bordalo acerca das relações entre “povo” e as instituições públicas de forma ampla, para além da sociedade brasileira. Apesar do grande número de composições nas quais o caricaturista apresentou um Zé-Povinho submisso e passivo, o potencial deste como motor para a mudança de sua própria situação sempre fora explorado. Ao final, o propósito envolvido na construção do personagem e da crítica dos costumes na qual se inseria era corrigir, incitar uma mudança, algo perceptível, em maior ou menor grau, nas várias situações na qual fora ilustrado.

Retomando a questão inicial, por que empregar o Zé-Povinho, personagem símbolo português, em referência à sociedade portuguesa? O motivo que possibilitou o uso de um personagem construído como personificação do *ethos* português em ambos os lados do Atlântico foi a identificação, por parte de Bordalo, de situações muito semelhantes experimentadas tanto no cotidiano português quanto brasileiro, bem como a relação de seus povos com suas respectivas autoridades políticas. Analisando-se a obra do caricaturista, percebe-se um grande alinhamento na maneira como era mostrado o dia a dia de pobreza e exploração de grande parte da população, assim como na forma com que esta se portava frente a tal quadro.

Mais do que as convergências culturais, um ponto central de conexão entre Brasil e Portugal na concepção de Bordalo seria a noção de que, ao final, ambos se encontrariam em uma mesma posição no grande *telos* de desenvolvimento das nações, especialmente em relação à maneira como a maior parte de sua população era tratada e sua postura em relação a isso. Neste sentido, os povos brasileiros e portugueses estariam unidos pela mesma submissão, exploração e passividade, mas também pela mesma possibilidade de reverter tal quadro e demonstrar sua soberania. Tal semelhança permitiria que ambos fossem simbolizados por um mesmo personagem-tipo, com as mesmas características. As nações seriam observadas em uma perspectiva convergente no que tange a uma inércia ou estagnação de suas populações.

Apesar de não ter sido tão trabalhado por Bordalo nos periódicos brasileiros, o Zé-Povinho acabou sendo, de certa forma, um símbolo para os dois países. Nascido em Portugal e para os portugueses, foi no Brasil que o personagem deu os primeiros passos, ilustrando a relação de uma coletividade nacional perante as estruturas institucionais de seu Estado e, de certa forma, também de um “ser português”. Aproximando as margens do Atlântico, o personagem encerra a galeria de tipos construídos por Bordalo em território brasileiro.

Manoel Trinta Botões, Psit, Arola, Fagundes e o Zé Povinho “à brasileira” compõem um grande mosaico sobre as concepções de Rafael Bordalo Pinheiro acerca da sociedade brasileira e, mais especificamente, sobre como este deu a ver os brasileiros a eles mesmos através de suas composições. Independentemente do pouco tempo de suas existências, cada personagem desempenhou um importante papel na análise social do autor, demarcando a maneira como percebia distintos segmentos da sociedade brasileira. Mais do que isso, demonstram que Portugal não deixou de integrar o escopo de observação do autor, chamando sua atenção para a situação do imigrante português que, em partes, também o envolvia, e fornecendo o próprio Zé-Povinho como um instrumento de interpretação que se mostraria fundamental em sua leitura sobre a sociedade brasileira e em indireta aproximação dos dois lados do Atlântico.

Somando-se os personagens-tipo às contribuições do autor na imprensa brasileira e, diretamente, sobre o segmento dos periódicos ilustrados e satíricos, se obtém um privilegiado recorte de observação sobre as interpretações de Bordalo Pinheiro acerca do Brasil. Atuando no país e tendo como objeto e público a sociedade brasileira, o caricaturista mostrou em suas composições um povo que, apesar das nuances em suas especificidades, era marcado pelos mesmos problemas sociais, oriundos, na maior parte dos casos, de um abuso, descaso ou inabilidade do poder público. Desta forma, o grande quadro sobre o país em sua obra caricatural só se torna completo se outro escopo de sua obra for analisado. Traz-se à baila, para tanto, suas construções caricaturais acerca do Estado e da política brasileira.

CAPÍTULO 3 – O ESTADO IMPERIAL SOB O TRAÇO DE BORDALO

Rafael Bordalo Pinheiro tornou-se notório em suas publicações semanais enquanto um atento observador e cronista da sociedade brasileira, trazendo questionamentos através de seu traço caricatural sobre os eventos cotidianos. Logo, suas personagens-tipo, suas composições acerca da cena artística e literária, bem como reflexões sobre a própria imprensa o consolidaram como um dos principais caricaturistas em atuação no Brasil naquele momento. Estas observações, como bem se sabe, eram realizadas a partir da cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império brasileiro, núcleo dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário no país, bem como lar de Sua Majestade D. Pedro II. Entre 1875 e 1879, Bordalo viveu e atuou profissionalmente na sede das principais instituições nacionais, eixo das decisões administrativas e, em suma, centro das decisões que definiam os rumos do Brasil. Logo, o caricaturista encontrava-se em um local privilegiado para realizar no país uma de suas especialidades: a análise política e das estruturas do Estado.

Os assuntos relativos à estrutura estatal e à administração pública, aos processos eleitorais, às ações dos mais notórios indivíduos em cargos públicos, dentre outros, representavam, sem dúvida, a principal temática abordada pelos periódicos de caricatura no Brasil e em Portugal ao final do século XIX. Basicamente todas as edições das publicações existentes à época de Bordalo traziam pelo menos uma composição ou texto de colaboradores abordando alguma faceta das atividades políticas no local de sua circulação. Dessa forma, as caricaturas políticas se constituíam como a principal vertente da produção caricatural na imprensa deste período.

Com um nome já destacado na imprensa caricatural portuguesa naquele momento, Bordalo já havia tecido suas considerações sobre a política de seu país nos álbuns de caricatura e periódicos de sua autoria, incluindo suas iniciativas editoriais em *O Binóculo*, *A Lanterna Mágica*, bem como *A Berlinda* e o próprio álbum anteriormente analisado sobre a viagem de D. Pedro II à Europa. A oportunidade profissional para trabalhar em *O Mosquito*, podendo observar o cotidiano político de um país que tantos laços possuía com Portugal e do qual possuía conhecimento através da imprensa, mas ainda não vivenciara pessoalmente, certamente chamou a atenção do intelectual.

Os cenários políticos brasileiro e português possuíam, claramente, várias especificidades que os diferenciavam. Contudo, torna-se inevitável identificar algumas semelhanças na organização das estruturas do Estado entre os dois países. Ambos possuíam a monarquia constitucional como sistema de governo, sendo encabeçados por monarcas que pertenciam à mesma família real. Se no Brasil, os partidos Conservador e Liberal se revezavam nos gabinetes ministeriais, em Portugal esta alternância se dava entre os partidos Regenerador e Progressista, estando a figura do presidente do conselho de ministros à frente do governo em ambos os países. O legislativo era composto pela câmara dos deputados e pela câmara alta, sendo esta última no Brasil denominada Senado e, em Portugal, Câmara dos Pares, com membros de mandato vitalício. Desta forma, o panorama encontrado no Brasil não trouxe estranhamento ao caricaturista.

Bordalo Pinheiro se tornou um ativo analista, através de suas caricaturas, de vários aspectos referentes ao funcionamento do Estado brasileiro nos seus quatro anos de atuação do país. Em *O Mosquito*, *Psit!!* e *O Besouro*, trouxe as principais figuras da política, com grande ênfase aos membros do poder Executivo, tendo ilustrado inúmeras vezes o próprio Imperador D. Pedro II e seus ministros, além de outras figuras relevantes do Legislativo e do debate público sobre a política no país. A crítica do caricaturista sobre a estrutura política brasileira foi se aprimorando em seus periódicos, tendo o autor criado em *O Besouro*, último a ser publicado durante sua estadia brasileira, uma sessão intitulada “Teatrologias políticas”, com composições dedicadas ao tema. Logo, a análise de suas caricaturas políticas é um passo fundamental na compreensão de como o Brasil fora representado por Rafael Bordalo Pinheiro.

A título de análise, entendem-se aqui por caricaturas com temática política todas aquelas que traziam ou se referiam diretamente a uma personalidade do Estado ou administração pública no Brasil, notadamente os membros dos poderes Executivo e Legislativo, às instituições administrativas, os processos políticos, como as eleições, a dinâmica entre os partidos Conservador e Liberal, dentre outros. Reconhecer quais os temas relativos ao funcionamento do Estado imperial abordados pelo caricaturista é um passo fundamental do estudo. Detectar os assuntos escolhidos para serem apresentados aos leitores não apenas evidencia os acontecimentos que estavam no cerne do debate público brasileiro naquele momento, mas aponta para os próprios elementos que o caricaturista considerava como chave no funcionamento do Estado brasileiro no período.

Compreender os mecanismos empregados por Bordalo na construção de sua crítica política é tão importante quanto a identificação das temáticas abordadas pelo autor sobre o Estado imperial e a interpretação sobre a maneira como estas eram ilustradas. As composições

referentes às atividades políticas permitem um claro exemplo de uma das principais ferramentas da caricatura: a dessacralização do indivíduo caricaturado. Personalidades da vida pública como reis, ministros, senadores, deputados e outros eram envoltos por uma imagem de autoridade e, especialmente no caso dos monarcas, de um simbolismo que estava atrelado à própria fundamentação do sistema de governo e os afastava das “pessoas comuns” na sociedade. A fim de torna-los passivos do riso e, conseqüentemente, alvos de sua crítica, a linguagem caricatural precisa romper com esta “aura” de diferenciação, trazendo a personalidade caricaturada a um nível de igualdade ou mesmo inferioridade em relação ao leitor, tornando-a passiva do riso¹. Neste processo de dessacralização das autoridades públicas, eram utilizadas estratégias narrativas que iam da representação dos políticos como animais e objetos inócuos ao uso da paródia de conhecidas obras das artes plásticas e teatro. Entender como Bordalo Pinheiro realizava tal processo nas composições sobre a política no país torna-se crucial para a compreensão de sua visão sobre a sociedade brasileira.

Uma rápida visão sobre a obra de Bordalo no Brasil já evidencia que as composições com temática política ocupavam a maioria das páginas de suas publicações. Isto apresenta um especial desafio na tarefa de analisá-las, uma vez que a quantidade de caricaturas e de temáticas específicas abordadas tornaria, frente à proposta geral desta tese, impraticável um estudo sobre todas ou mesmo a maior parte delas. É necessário, portanto, delimitar um fio condutor que permita a compreensão de como o Estado e a política brasileira fora apresentado pelo caricaturista em suas composições. Desta maneira, optou-se aqui por dividir a análise em três momentos, abordando inicialmente as caricaturas acerca de um debate fundamental sobre o Estado no período de chegada do autor, passando em seguida para as composições sobre a figura central da política nacional e, somente em seguida, ver como Bordalo lançou um olhar sobre a articulação de todas as peças na “engrenagem” da política imperial e os rumos que este tomara ao final do século XIX.

O primeiro segmento deste capítulo analisará as composições construídas por Bordalo em torno da “Questão Religiosa”, em pleno andamento no momento da chegada do autor ao Brasil e primeiro tema amplamente abordado por ele. Principalmente nas páginas de *O Mosquito*, tal questão foi corriqueiramente abordada em seus vários aspectos. Em torno dela, orbitaram temas relativos às relações internacionais do Brasil com a Santa Sé, ao debate sobre o tema na imprensa, dentre outros. Todos os pontos eram perpassados, no entanto, pela discussão envolvendo a relação entre Estado x Igreja.

¹ Tal como afirmado em HOMEM, Amadeu Carvalho. **Riso e poder: uma abordagem teórica da caricatura política**. IN: Revista de História da Ideias. Vol.28. 2007. p.745

De forma mais profunda, a abordagem de Bordalo sobre a “Questão religiosa” conduz a uma reflexão mais ampla que se conecta diretamente ao debate existente naquele período, tanto no Brasil quanto em Portugal, acerca da laicidade do Estado, tendo como ramificações as questões sobre influência do catolicismo na educação, da atuação da Igreja na “decadência” de uma nação, dentre outros pontos. Interpretar as concepções de Bordalo sobre esse evento é, portanto, pensar uma problematização envolvendo várias esferas de interpretação sobre a sociedade naquele período, além de ressaltar as possíveis conexões existentes, na concepção do caricaturista, entre a sociedade portuguesa e brasileira.

O segundo segmento analisará as composições de Rafael Bordalo Pinheiro sobre uma figura central no Estado brasileiro: o Imperador D. Pedro II. O monarca fora a personalidade brasileira mais abordada pelo caricaturista ao longo de sua atuação profissional, tendo protagonizado o álbum *Apontamentos sobre a Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb a Europa*, antes da vinda do autor ao Brasil, e sido ilustrado nas principais composições de cunho político publicadas por Bordalo no país. Por se tratar de uma figura fundamental tanto no funcionamento prático do Estado brasileiro, enquanto Chefe do mesmo, quanto no fundamento simbólico do sistema de governo, sendo basicamente uma personificação da própria monarquia, a maneira como D. Pedro II fora abordado nas composições do caricaturista é chave para a elucidação sobre a visão de Bordalo sobre a política brasileira.

Por se tratar de figura tão importante na vida pública brasileira, D. Pedro II esteve presente em composições que abordavam várias temáticas, como a “questão religiosa”, e que envolviam várias outras personalidades. Desta forma, a análise se dará sobre uma seleção de composições que, do ponto de vista estrutural em relação ao Imperador, podem ter duas formas. Nelas, ou o Imperador aparece como claro protagonista, com um significativo destaque em relação a outras personagens das ilustrações, ou o tema abordado se refere diretamente a uma ação ou evento no qual o Imperador desempenhou papel central.

A análise sobre as composições acerca do Imperador brasileiro será dividida em dois momentos. Inicialmente, serão averiguadas algumas composições produzidas por Bordalo em ocasião da segunda viagem internacional do monarca brasileiro, publicadas em *O Mosquito*. Devido ao fato do caricaturista já ter dedicado toda uma obra à interpretação da primeira viagem imperial quando ainda estava em Portugal, torna-se profícuo para o estudo compreender como o intelectual português ilustrara uma nova viagem ao exterior já atuando na imprensa brasileira e acompanhando as repercussões locais de tal empreitada. Posteriormente, serão analisadas caricaturas produzidas após o retorno do monarca e

publicadas em *O Besouro*. Nelas, o foco de Bordalo foi o Imperador já de volta à realidade brasileira, abordando diferentes aspectos acerca da construção de sua imagem pública.

No terceiro segmento deste capítulo, serão analisadas as composições do intelectual que abordavam um cenário mais amplo acerca da estrutura do Estado e da política imperial, englobando e colocando em interação algumas personalidades chave do governo monárquico ou tocando em pontos centrais da dinâmica política, como a interação entre os partidos e o processo eleitoral. Apesar da relação entre alguns dos membros chave do governo e a maneira como estes lidavam com problemas chave da política imperial já ser pontuada nas análises acerca da imagem de D. Pedro II e da “questão religiosa”, o encadeamento das peças que compõe o Estado brasileiro no período ficam mais evidentes em caricaturas nas quais o autor lançava um olhar mais abrangente sobre alguns dos principais indivíduos do governo, especialmente sobre as ações do Imperador e seus ministros, analisado os próprios rumos da monarquia.

Mais do que isso, essa análise do grande quadro da política imperial revela alguns instrumentos essenciais empregados por Bordalo na sua crítica política, que são elementos basilares na própria construção da linguagem caricatural. Dentre as técnicas empregadas por Bordalo, encontram-se a utilização de adaptações das narrativas do teatro e da pintura, que possuíam uma grande influência nas criações do autor, bem como o emprego da aproximação de personalidades públicas a elementos do mundo natural a fim de desconstruir suas imagens e a inversão de alguns símbolos, dentre outros pontos. A análise da aplicação destas ferramentas sobre o grande quadro político do Império brasileiro conduzirá o desenvolvimento deste segmento. Em um primeiro momento, o estudo se debruçará sobre a aplicação dos preceitos e narrativas do teatro e da pintura nas composições do caricaturista, entendendo como este elaborou algumas de suas críticas mesclando elementos destas duas formas de expressão artística, tendo criado inclusive uma seção no *Besouro* chamada de “teatrologias políticas”. Em um segundo momento, serão observadas outras publicações que trouxeram elementos como a desconstrução da imagem do caricaturado pela sua desumanização e algumas metáforas narrativas acerca da política imperial.

Através da articulação entre estes três eixos analíticos, com o estudo de composições envolvendo a “questão religiosa”, o Imperador D. Pedro II, outras personalidades da política imperial e algumas das técnicas empregadas na construção de sua crítica política, espera-se elucidar os principais pontos acerca das concepções políticas de Rafael Bordalo Pinheiro e sua maneira de ver a estrutura do governo imperial e da política brasileira. Compreender o

entendimento do autor sobre este objeto de suma importância na sua obra é essencial para entender a visão do intelectual português sobre a sociedade brasileira.

3.1 A QUESTÃO RELIGIOSA: ESTADO X IGREJA

A gama de assuntos abordados na imprensa periódica brasileira ao final do século XIX era imensa. Dos pequenos acontecimentos locais aos grandes eventos referentes à corte no Rio de Janeiro, as centenas de publicações originadas nas províncias de norte a sul possuíam uma grande variedade de tópicos abordados. Eventualmente, no entanto, um acontecimento acabava por tomar grandes proporções e se convertia no tema a ser debatido no momento, figurando nas páginas de inúmeras publicações, independentemente do escopo editorial e posicionamento político. No momento da chegada de Bordalo Pinheiro ao Brasil, em 1875, havia um grande tema que se sobressaía nos debates públicos. Tratava-se das discussões acerca das relações entre Estado e Igreja no país, que ficou comumente conhecida como “questão religiosa”.

Em primeira instância, a expressão “questão religiosa” é empregada para designar diversos eventos que evidenciaram em determinadas localidades uma divergência entre Estado e a Igreja Católica. Seu uso também se aplica, no entanto, a um questionamento muito mais amplo e complexo acerca da existência e ingerência de uma visão religiosa ou dogmática em determinados aspectos da vida em sociedade, como a educação e a liberdade de expressão, e que ocorria em vários países ocidentais naquele período². Logo, para além dos debates envolvendo a interferência institucional da Igreja nos assuntos relativos à administração pública, a “questão religiosa” envolvia uma grande reflexão referente à laicidade da sociedade.

Com o início da atuação de Bordalo Pinheiro na imprensa brasileira, a “Questão religiosa” se constituiu como a principal temática abordada pelo caricaturista³. Após a

² Fernando Catroga realiza um estudo sobre como este debate se dá em países como França, Estados Unidos, Itália, Portugal e Espanha em CATROGA, Fernando. **Entre Deuses e Césares. Secularização, laicidade e religião civil**. Coimbra: Edições Almedina, 2006.

³ A presença da “Questão religiosa” na obra de Bordalo Pinheiro ganhou a atenção deste estudo a partir da leitura do artigo publicado por Ângela Motta Telles na Revista Convergência Lusíada, no qual realiza uma análise preliminar do debate nos periódicos de Bordalo, inclusive se debruçando sobre as duas primeiras composições aqui interpretadas. TELLES, Ângela Maria C. da Motta. As relações do Império do Brasil com a Santa Sé na obra do artista português Bordalo Pinheiro. **Revista Convergência Lusíada**, v. 21, Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2005. p. 45-61.

chegada de Bordalo à redação de *O Mosquito*, quase todas suas edições no ano de 1875 trouxeram pelo menos uma menção ao debate, sendo em sua maioria o tema principal da composição. As únicas exceções são o primeiro número no qual Bordalo participou, se apresentando ao público brasileiro como anteriormente analisado, e a de 01 de dezembro daquele ano.

No Brasil, o evento conhecido como “questão religiosa” envolveu, em um primeiro olhar, um conflito de jurisdição entre membros do clero católico e o Estado imperial, mas que apenas evidenciou as constantes contradições e tensões existentes no país entre a instituição Igreja e a administração pública, bem como de visões distintas acerca da sociedade. Explanar toda a dinâmica desta relação ao longo do século XIX que culminaria com a “questão religiosa” fugiria ao propósito deste estudo. Contudo, algumas notas preliminares para delinear o cenário de debates sobre a questão no momento em que Bordalo chega ao país se fazem necessárias.

Os limites entre as incumbências do Estado e da Igreja no Brasil permaneceram, mesmo após a independência política em 1822, como uma área nebulosa, uma vez que a própria Constituição de 1824 dava continuidade à instituição do padroado e acabava por fortalecer as práticas regalistas no país, ou seja, a noção de que o chefe de Estado poderia interferir em questões relacionadas à Igreja. No entanto, observa-se a partir de meados do século XIX, na atuação de missionários estrangeiros e membros brasileiros do clero formados no exterior, uma postura mais rígida em relação à autoridade do Estado sobre algumas de suas atividades. Estes se alinhavam, em suas ações, muito mais aos ordenamentos vindos de Roma do que nas determinações advindas da coroa brasileira. Este era o caso de Dom Vital Maria Gonçalves de Oliveira⁴ e Dom Antônio de Macedo Costa⁵, figuras fundamentais no que ocorrera naquele momento no Brasil. Ambos realizaram parte de seus estudos eclesiásticos na

⁴ Vital Maria Gonçalves de Oliveira (1844-1878) foi um frade da ordem capuchinha e 20º Bispo de Olinda. Nascido na província de Pernambuco, partiu para os estudos no Seminário de São Sulpício, na França, onde passou a ter contato com elementos da doutrina ultramontana. Em 1866, já membro da ordem capuchinha, foi ordenado sacerdote. Em 1868, retornou ao Brasil. De volta, lecionou no Seminário de São Paulo e foi pregador no Colégio das Irmãs de São José de Itu. Foi ordenado como Bispo de Olinda por decreto imperial em 21 de maio de 1871. Em 1878, após os eventos da “questão religiosa” a serem narrados aqui, veio a falecer na França.

⁵ Antônio de Macedo Costa (1830-1891) foi um clérigo e Bispo do Pará, também peça central na “Questão religiosa”. Ingressou no seminário da Bahia em 1848 e, entre 1852 e 1854, realizou seus estudos eclesiásticos na França, vindo a se ordenar presbítero em 1857. Doutorou-se em Direito Canônico pela Pontifícia Universidade Gregoriana em Roma, no ano de 1859, e em 1861, foi ordenado Bispo do Pará pelo Imperador D. Pedro II. Em 1890, anos após os eventos da “questão religiosa”, foi transferido para a Arquidiocese de São Salvador da Bahia, mas veio a falecer no ano seguinte, antes de efetivamente desempenhar a função.

França, país de onde surgiu e se fortaleceram as doutrinas ligadas ao ultramontanismo⁶ e, portanto, se alinhavam fortemente às determinações vindas de Roma.

Além disso, notava-se em Roma um enrijecimento ainda maior de doutrinas da Igreja Católica sobre o papado de Pio IX. Com a divulgação de bulas papais, o pontífice condenava, dentre outras coisas, o liberalismo como um equívoco e reafirmava a autoridade suprema da igreja sobre a sociedade. Entre 1869 e 1870, ocorreu o Concílio Vaticano I, que como decisão com maior repercussão, reafirmou a infalibilidade papal, além de condenar doutrinas que primavam sobre a razão e a materialidade do conhecimento. Em suma, as autoridades da Igreja Católica buscavam reforçar tanto o poder temporal da instituição quanto seu aspecto doutrinário, tentando resguardá-la em um momento no qual sua autoridade e a própria visão de mundo baseada na espiritualidade era amplamente questionada.

Este processo de reforço de seus dogmas e doutrinas passava também pelo afastamento de qualquer prática que pudesse, de certa forma, rivalizar com o catolicismo e, conseqüentemente, enfraquecê-lo, o que gerava uma situação muito peculiar no Brasil. Uma das características marcantes na sociedade brasileira naquele momento e derivada da manutenção do padroado no país era uma certa flexibilização em torno das práticas religiosas, cenário no qual muitas pessoas acabavam por se identificar com os preceitos e rituais do catolicismo, mas também adotando costumes e crenças ligados a práticas pagãs⁷, o que era o caso da grande maioria da população mais humilde, ou se ligando a irmandades ou fraternidades, sejam estas de ordem religiosa ou não. No caso das não religiosas, uma das mais notórias era a maçonaria, que possuía adeptos ligados aos altos escalões da administração pública e intelectualidade no país, mas havia sido condenada oficialmente pelo Papa Pio IX⁸, independentemente da autoridade civil em determinadas localidades autorizá-la, como no caso do Brasil, ou não.

Formava-se assim no país um cenário de atritos entre a Igreja e o Estado brasileiro que já apresentara alguns esporádicos episódios, mas cuja escalada começaria a se delinear com a

⁶ Chama-se aqui de “ultramontanismo” o conjunto de doutrinas políticas e ideológicas surgidas no século XIX que visavam reforçar o poder da Igreja Católica a partir das determinações advindas de Roma e reafirmavam a autoridade papal nas questões relativas a fé e condutas católicas. Ganhou força em oposição a outras doutrinas que pregavam a autonomia das igrejas católicas de cada nação em relação a Roma, como era o caso do galicanismo, na França. Com o tempo, a expressão passou a ser utilizada genericamente como uma forma de designar todos aqueles que se posicionavam favoravelmente à centralização da Igreja sob o poder de Roma ou a favor da instituição nos debates acerca do Estado e Igreja.

⁷ MACHADO, Humberto Fernandes e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. **O Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999. p.418.

⁸ Giovanni Maria Mastai-Ferretti, conhecido por Pio IX (1792-1878), foi o papa da Igreja Católica entre 1846 e 1878. Durante seu pontificado, esteve envolvido em importantes momentos da história da Itália e da Igreja, como a unificação italiana e o Concílio Vaticano I, além de seu envolvimento no debate sobre as relações entre Estado e Igreja no Brasil, como visto neste segmento.

designação, por parte de D. Pedro II, de Dom Vital ao posto de bispo de Olinda, em 1871. Já considerado como um eclesiástico ligado ao ultramontanismo, a nomeação foi recebida por parte da imprensa pernambucana com preocupação, sendo algumas publicações ligadas à maçonaria, com certa preocupação, e críticas foram tecidas no início de seu bispado. Como resposta, o clérigo fundou um jornal chamado *A União*, que visava exatamente defender a instituição católica e o catolicismo como a “verdadeira” visão de mundo. O atrito entre Dom Vital e órgãos da imprensa aumentou⁹, mas tal conflito não permaneceu nos combates escritos. A elevação dos ânimos pôde ser observada em eventos que iam de sermões atacando a maçonaria e outras organizações, reforçando a ideia do catolicismo como única verdade, a casos de violência que partiram de ambos os lados, como a invasão de uma escola jesuítica ou uma pancadaria em um casamento ministrado por um missionário protestante. O crescimento dos conflitos ganhou notoriedade nacional, gerando desde vários artigos na imprensa nacional a debates na Câmara dos Deputados¹⁰.

O ponto alto do conflito se deu quando Dom Vital e Dom Antônio de Macedo Costa, seguindo orientações da Santa Sé acerca de organizações como as fraternidades maçônicas, levantaram interditos contra irmandades católicas que possuíam como membros pessoas ligadas à maçonaria, proibindo-os de frequentar missas e ameaçando seus membros de excomunhão. Dom Vital ainda reforçou sua medida com a divulgação de um breve papal, no qual o pontífice apoiaria suas decisões. No entanto, a divulgação de tais breves, segundo a constituição, só poderia se dar mediante o beneplácito do Imperador, o que não foi feito. Tais ações evidenciavam a sobreposição das decisões dos clérigos sobre a legislação civil, colocando em claro choque as autoridades de Estado e Igreja.

Membros do governo e da Igreja buscaram negociar e reverter diplomaticamente tal situação, tentando inclusive estabelecer um diálogo direto entre a Coroa e Roma, mas sem sucesso inicial. Mantendo as decisões que passavam por cima da autoridade civil do Império, Dom Vital foi preso em 1875 sob acusação de desobediência e obstrução de ordens do Poder Executivo e transferido posteriormente ao Rio de Janeiro, onde ficou preso no Arsenal da Marinha e onde também se encontrava Dom Antônio de Macedo Costa, preso sob a mesma acusação¹¹. O ato de prisão dos bispos, no entanto, esteve longe de ser universalmente aceito,

⁹ Detalhes sobre o acirramento dos conflitos entre a imprensa católica e liberal no Recife, bem como vários outros aspectos referentes à “questão religiosa” no Brasil podem ser vistos em PEREIRA, Nilo. **Conflitos entre a Igreja e o Estado no Brasil**. 2º Ed. Recife: Editora Massangana, 1982.

¹⁰ MACHADO, Humberto Fernandes e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. **O Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999. pp. 425-426.

¹¹ MACHADO, Humberto Fernandes e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. **O Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999. p. 427

recebendo uma grande desaprovação e gerando manifestações populares em várias províncias, que consideravam a prisão de ambos como um desnecessário exagero, bem como a oposição das autoridades católicas em Roma. Como resultado de todas as manifestações e pressões contrárias à prisão, D. Pedro II e o gabinete conservador encabeçado por Duque de Caxias, que subira recentemente ao poder, acabou por conceder a anistia aos bispos, confirmando a ação em decreto de 17 de setembro de 1875¹².

Tal ação se deu imediatamente após a chegada de Rafael Bordalo Pinheiro ao Brasil e de sua edição inicial em *O Mosquito*. Como tema de grande repercussão nacional, a “questão religiosa” ganhou as páginas da imprensa escrita e das publicações satíricas, com vários artigos e, também, composições caricaturais sendo elaboradas para discutir o tema. Tendo apenas se apresentado aos leitores brasileiros em sua intervenção inicial na imprensa, sua segunda publicação se deu exatamente um dia após a anistia dos bispos. Era chegado o momento de o caricaturista abordar pela primeira vez uma temática brasileira. A esta altura, já se tornou evidente o tema escolhido pelo português:

¹² VILLAÇA, Antonio Carlos. **História da questão religiosa no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A, 1974. pp.133-140

Figura 42 – Dando a mão á palmatória



Fonte: *O Mosquito* - 18.09.1875 p.2-3

A composição em página dupla trouxe uma alegoria sobre a concessão da anistia aos bispos, demarcando também a posição que Bordalo Pinheiro adotaria sobre o tema em outros momentos de suas publicações. O título escolhido foi “a questão religiosa”, com a legenda sendo o elemento textual que descreveria a narrativa acima. “Afinal...deu a mão à palmatória!” foi uma referência direta ao que seria, na concepção do autor, a submissão do Estado aos interesses da Igreja Católica.

Os dois personagens principais da composição, destacados por seu tamanho em relação aos demais, são os representantes máximos das instituições em questão. Do lado esquerdo, D. Pedro II desempenha o papel do Estado brasileiro enquanto, à direita, o Papa Pio IX, é a personificação da Igreja. Para reforçar suas posições enquanto líderes máximos, ambos se encontram em trajes cerimoniais. Como alegoria do que seria a submissão do governo brasileiro, o monarca concede sua mão ao pontífice para que este possa acertá-lo com o objeto acima mencionado.

Alguns elementos da composição fazem referência ao ultramontanismo que era observado em parte da Igreja naquele momento. O pontífice, por exemplo, encontra-se sobre um caixote, no qual aparece escrito a palavra “infalibilidade”, dogma que havia sido reforçado no Concílio Vaticano I entre 1869 e 1870. Já no canto superior direito, sobre Pio IX, há a figura de um pequeno dragão, no qual se está escrito a palavra “reação”.

As outras personalidades presentes na composição são também de grande importância no quadro da “questão religiosa” brasileira. Ao lado direito, abaixo da figura papal, encontram-se os ex-ministros Visconde do Rio Branco¹³ e João Alfredo¹⁴, deitados ao chão. Sua posição é uma clara referência à queda do gabinete ministerial de Rio Branco durante o acirramento dos conflitos na “questão religiosa”. Os dois parecem estar sendo assombrados por duas figuras, ninguém mais, ninguém menos que os bispos de Olinda, Vital de Oliveira, e do Pará, Macedo Costa, as duas principais personalidades da igreja católica envolvidas na questão e cujas ações desencadearam todo o debate.

¹³ José Maria da Silva Paranhos (1819-1880), o Visconde do Rio Branco, foi um dos políticos mais importantes da segunda metade do século XIX no Brasil. Além de suas atuações como deputado provincial e geral, bem como diplomata, Rio Branco desempenhou o papel de Ministro das Relações Exteriores entre 1868 e 1870, sendo logo em seguida ascendido à posição de, concomitantemente, Presidente do Conselho de Ministros e Ministro da Fazenda durante o gabinete liberal de 1871 a 1875, período no qual explodiu o debate sobre as relações entre Estado e Igreja na “questão religiosa”. Rio Branco era grão-mestre maçônico, o que certamente influenciou seu posicionamento contrário à ação dos bispos durante o debate.

¹⁴ João Alfredo Correia de Oliveira (1835-1919) foi notório político do período monárquico e Ministro dos Negócios do Império durante o gabinete de Rio Branco. Antes disso, havia sido Presidente da Província do Grão-Pará (1869-1870) e Ministro dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas (1870-1871). Posteriormente ao gabinete liberal de Rio Branco, tornou-se anos depois Presidente da Província de São Paulo (1885-1886) e, em sua posição política mais importante, tornou-se Presidente do Conselho de Ministros e concomitantemente Ministro da Fazenda, entre os anos de 1888 e 1889.

Do lado esquerdo, por sua vez, três figuras aparecem atrás de D. Pedro II, como se estivessem a empurrá-lo ou sustentar a posição de conceder a anistia, “dando á mão à palmatória”. Estes são o Duque de Caxias¹⁵, então presidente do conselho de ministros, Diogo Velho¹⁶ e José Bento¹⁷. O gabinete encabeçado por Caxias fora favorável à concessão da anistia para os bispos. Atrás destes, encontra-se a imagem de outro indivíduo, de formas rotundas, trajando vestes clericais e com as mãos unidas, olhando para cima como se estivesse a agradecer pelo ato do Imperador. Trata-se do monsenhor José Gonçalves Ferreira, fundador e editor do jornal *O Apóstolo*, dedicado à defesa da Igreja Católica e, naturalmente, partidário da ação dos bispos durante a “questão religiosa”. Bordalo Pinheiro viria a ilustrar este indivíduo em vários momentos de suas publicações, sempre satirizando seu posicionamento político, em grande parte relacionada à manutenção da importância e influência da Igreja na sociedade brasileira.

Em segundo plano na narrativa, se encontram alguns elementos interessantes. No segmento superior, várias figuras, em sua maioria coroadas, assistem de uma bancada o ato de D. Pedro II a Pio IX. Um levanta as mãos à cabeça e outro cruza seus braços enquanto observa. Os indivíduos aludem, notadamente, a nações europeias que observariam, na narrativa, a ação de concessão da anistia e, em última instância, da “submissão” do Estado à Igreja como um absurdo. Ao desenhar tal aspecto, Bordalo chama a atenção para as possíveis repercussões do ato sobre a imagem do Brasil e sua administração frente a outras nações estrangeiras, notadamente as europeias.

Com a composição, já é possível visualizar o posicionamento de Bordalo sobre a “Questão religiosa” no Brasil. Depreende-se pelos elementos da composição que ele considerava o que seria a submissão do governo brasileiro aos interesses da igreja,

¹⁵ Luís Alves de Lima e Silva (1803-1880), o Duque de Caxias, foi um militar e político cuja notoriedade na política imperial quase o dispensa de apresentações. No primeiro campo de atuação, esteve presente em conflitos como a Revolução Farroupilha, Guerra do Prata e Guerra do Paraguai. Já como estadista, Caxias fora Presidente do Conselho de Ministros entre 1856-1857 e 1861-1862. Sua posição mais duradoura neste cargo fora, no entanto, entre 1875 e 1877, sucedendo Rio Branco e estando a frente do Conselho de Ministros que concedeu a anistia aos bispos. Já encontrava-se em avançada idade e com saúde frágil quando deixou o cargo. Veio a falecer em 1880.

¹⁶ Diogo Velho Cavalcante de Albuquerque (1829-1899) atuou na política e na advocacia. Durante o Gabinete de Caxias entre 1875-1877, Diogo Velho era Ministro da Justiça, o que traz especial representatividade mediante o caso da anistia dos bispos. Logo depois, fora brevemente Ministro das Relações Exteriores e havia sido antes Ministros dos Transportes e da Agricultura em 1870. Fora também presidente das províncias do Piauí, Ceará e Pernambuco.

¹⁷ José Bento da Cunha Figueiredo (1808-1891), visconde do Bom Conselho, foi um político brasileiro. Como já assinalado por nota no capítulo anterior, exerceu os cargos de deputado provincial e presidente de quatro diferentes províncias, além de deputado geral por Pernambuco. Tornou-se Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império entre 1875 e 1878, durante o 22º Gabinete ministerial encabeçado por Luís Alves de Lima e Silva.

materializados na anistia concedida aos bispos mesmo após estes se sobreporem a uma determinação civil presente na legislação brasileira, como uma postura equivocada por parte das autoridades públicas.

Bordalo trouxe a temática á baila em quase todas as edições de *O Mosquito* daquele ano, quando a discussão sobre a “questão religiosa” estava no auge em função da anistia aos bispos. Logo no número seguinte, o caricaturista novamente realizou uma reflexão acerca dos possíveis resultados da anistia aos bispos sobre a força que a “reação” e o ultramontanismo possuíam no Brasil, bem como o posicionamento necessário para barrar tal avanço.

A narrativa imagética elaborada por Bordalo se inicia com uma alegoria da reação ultramontana antes e após a anistia aos bispos. Esta é personificada pelo caricaturista na figura de Zacarias de Góes e Vasconcelos¹⁸, advogado e político que fora o defensor de Dom Vital durante o processo que o acusara. No pequeno desenho superior, que inicia a composição, este é mostrado deitado ao chão, sendo esmagado por um grande pé. Na lateral de seu corpo, encontra-se a palavra reação, a quem este alude na narrativa. A imagem simboliza a situação na qual o ultramontanismo se encontraria após a prisão dos bispos, dando abertura ao próximo grande quadro, que ilustra a mesma após a soltura. Desta vez, Zacarias de Góes aparece em dimensões maiores e em uma posição que demonstra força ou resiliência. Em seus trajes, que parecem ser os de uma senhora, encontra-se escrito “a reação de Góes”. As legendas de ambas as imagens iniciais demonstram o que seria esta “reação da reação”, estando sob a primeira “A reação, de achatada que estava pela prisão dos bispos...”, e sob a segunda, “levantou-se imponente logo depois de sua soltura”. Notadamente, Góes foi utilizado por Bordalo como a personalização da reação em função de sua atuação jurídica e política na soltura de Dom Vital.

¹⁸ Zacarias de Góis e Vasconcelos (1815-1877) atuou na política e na advocacia. Desempenhou diversas funções no Executivo e Legislativo ao longo de sua vida. Foi Presidente das províncias do Piauí, Sergipe e Paraná, bem como deputado provincial pela Bahia e Paraná. À época da “questão religiosa”, era senador do Império. Sua participação mais marcante na vida pública se dera, no entanto, ao posto de Presidente do Conselho de Ministros em três ocasiões, além de Ministro da Marinha, da Justiça e da Fazenda. Participou da fundação da Liga Progressista em 1864 e escreveu um livro intitulado “Da natureza do poder moderador”, no qual defendeu a diminuição das atribuições deste.

O quadro seguinte apresenta uma personalidade que, na narrativa do caricaturista, seria o único frente ao qual a reação “tremeria”, segundo a legenda. Ilustrado como um Hércules que derrota a Hidra, trata-se de Gaspar da Silveira Martins¹⁹, político que, desde a publicação de alguns artigos intitulados “Recurso à Coroa” em 1869, já abordava o possível desrespeito de liberdades civis por parte de alguns membros do clero²⁰. Por este motivo, este é associado por Bordalo ao herói da mitologia grega, sendo chamado por ele de “Hércules dos princípios liberais brasileiros”. O ataque de Silveira Martins se daria sobre os representantes da reação, aqui ilustrada como uma Hidra, animal mitológico que possuía várias cabeças. Por se tratar da “reação”, as cabeças monstruosas dão lugar a vários indivíduos ligados à Igreja Católica e envolvidos na “questão religiosa”, como o Papa Pio IX e José Gonçalves Ferreira.

O uso, nesta breve sequência, de uma passagem mitológica onde se faz presente a ideia clássica do virtuoso herói que combate e supera o terrível monstro é esclarecedora sobre a posição de Bordalo acerca da “questão religiosa”. Ao colocar os membros do clero e a reação no papel da Hidra de Lerna, o caricaturista define claramente este segmento da Igreja e do pensamento católico como um mal ameaçador e a ser extirpado, o que necessitaria da atuação forte de indivíduos, como Silveira Martins²¹, que atacassem por via política e impressa o conservadorismo católico. Percebe-se, também, uma clara oposição na concepção do autor entre as ações dos ultramontanos e os princípios do liberalismo. O seguimento da narrativa expõe ainda mais essa oposição e os ataques ao ultramontanismo.

Nos quadros seguintes, ao apontar que a reação teria “voltado a arrastar orelha”, Bordalo ilustra membros do clero como burros com as orelhas eriçadas e, a seguir, expõe o que seria o resultado desta reanimação da reação após a soltura dos bispos. Dom Vital e Dom Macedo aparecem sentados sobre duas figuras femininas, utilizando barretes frígios. Na personagem da esquerda, aparece a inscrição “liberdade de imprensa” e, na da direita, “liberdade de consciência”. As alegorias femininas, em alguns casos utilizando barretes frígios, eram utilizadas com frequência neste período nos discursos imagéticos de

¹⁹ Gaspar da Silveira Martins (1835-1901) foi magistrado e político, tendo atuado como advogado e juiz no Rio de Janeiro, assim como deputado provincial, deputado geral, presidente de província, senador do Império e conselheiro de Estado. Foi Ministro da Fazenda do Brasil entre 1878 e 1879, cuja atuação o tornou uma figura recorrente nas composições de Bordalo Pinheiro em *O Besouro*, como pode ser observado em algumas composições que se seguirão neste capítulo.

²⁰ PADOIN, Maria Medianeira, ROSSATO, Monica (Org.). **Gaspar Silveira Martins: perfil biográfico, discursos e atuação política na Assembleia Provincial. Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, 2013. p 26.

²¹ Curiosamente, Gaspar da Silveira Martins, que fora elogiado por Bordalo Pinheiro neste momento, seria uma das personalidades públicas mais abordadas e criticadas pelo caricaturista após assumir a pasta do Ministério da Fazenda em 1878.

determinadas vertentes políticas como um símbolo das noções de liberdade e democracia, sendo utilizada também como uma alegoria da ideia de república e os valores a ela atrelados²². Neste quadro, Bordalo as emprega como símbolo da liberdade de manifestação na imprensa e livre pensamento que estaria ameaçada pela ascensão da reação católica no Brasil, que seria representada pela libertação dos bispos. As figuras de Dom Vital e Dom Macedo sobre as duas “liberdades” é exatamente a imagem, na narrativa, do quando para o qual se encaminharia o país.

Para o autor, tal força da reação só poderia ser barrada na situação ilustrada no quadro seguinte, ou seja, pela ação de determinados indivíduos que manifestassem e tomassem ações práticas na administração pública para reforçar a separação entre o Estado e a Igreja no país. A imagem ilustra vários indivíduos, incluindo o próprio Silveira Martins, “Hércules” em quadro anterior, confrontando duas figuras masculinas, vestidas de mulher, que desempenham aqui o papel da reação. Estes são o também já ilustrado Zacarias de Góes e, novamente, Jose Gonçalves Ferreira, editor de *O Apóstolo*. A legenda, que complementa a “e chegará a este resultado...” do quadro anterior, diz “se os homens verdadeiramente liberais não mostrarem que tem resolução – e músculo”, reforçando a postura apontada pelo autor para que a reação não se sobrepusesse no país. A força, ou “músculo”, necessária é ilustrada pela ação dos indivíduos de erguerem suas mangas, como se estivessem prestes a partir para um confronto físico.

A última linha da narrativa aborda a impressão que outros países poderiam ter mediante a libertação dos bispos e o então atual estado “da questão religiosa”. Os dois primeiros quadrinhos mostram a reação do que seria a Europa liberal antes e após a anistia. Esta aparece simbolizada pela figura feminina trajando um barrete frígio, alegoria já utilizada por Bordalo. No primeiro quadro, esta, em maiores dimensões, observa aplaudindo as figuras de Dom Vital e Dom Macedo presos em uma gaiola, referência à prisão na qual anteriormente se encontravam. As nações europeias, segundo a narrativa, teriam elogiado tal ato do governo brasileiro. Já no segundo quadro, a “Europa” observa abismada os dois bispos voarem livres para fora da gaiola, sem entender o porquê de tal ação. O caricaturista, com essa sequência,

²² Um dos exemplos mais conhecidos é Marianne, encarnação da república francesa. Uma análise sobre os usos de Marianne e outros símbolos associados a estas noções na imprensa ilustrada podem ser vistas no estudo de Aristeu Elisandro Machado Lopes em LOPES, Aristeu Elisandro Machado. **A república e seus símbolos: a imprensa ilustrada e o ideário republicano. Rio de Janeiro, 1868-1903.** 423 f. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

chama novamente a atenção para as eventuais repercussões sobre a imagem internacional do Brasil, especialmente com as nações europeias, com a concessão da anistia aos bispos.

Os dois últimos quadros novamente fazem referência à situação sobre o antes e após a anistia, mas dessa vez, sem expor nenhuma diferença. No primeiro, os dois bispos aparecem sentados sobre um grande papel no qual aparece escrito a palavra “interditos”, em referência às interdições que haviam sido aplicadas pelos bispos. No último, a única distinção é que os bispos aparecem deitados, como se estivessem ainda mais confortáveis. A legenda define o quadro, com o ditado português “quartel general em Abrantes, tudo como antes” que, em suma, significa, na visão do caricaturista, que a libertação dos bispos havia deixado tudo como antes.

As críticas de Bordalo na imprensa sobre a “questão religiosa” continuaram fortes ao longo de todo o ano de 1875, versando sobre diferentes aspectos do debate e eventos que se seguiram. Como exemplo dos acontecimentos que entraram no escopo do caricaturista, encontra-se a ida de um dos principais envolvidos na querela até a Europa. Após receber a anistia e ser libertado, Dom Vital de Oliveira realizou uma viagem até Roma para se encontrar com o Papa Pio IX. A situação fora ilustrada por Bordalo na composição presente em 27 de novembro daquele ano.

A narrativa de Bordalo ganhou forma na ilustração da frente e verso do que seria a “medalha comemorativa da anistia”, item que dá título à composição, situado no segmento inferior da página. Os dois lados da “medalha” fazem referência tanto à visita de Dom Vital ao Papa quanto à responsabilidade que o atual gabinete ministerial teria no processo de anistia. Do lado esquerdo, encontra-se uma cena correspondente ao lado romano, enquanto o direito, à margem brasileira.

Figura 44 – A medalha “comemorativa” da anistia



Fonte: *O Mosquito* – 27.11.1875 pp. 2-3

No lado romano da “medalha”, ocorre o encontro entre o bispo brasileiro e o pontífice católico. Contornando a imagem, aparece um escrito em latim, “*ecce sue pedibus tuis posita, a me, legitimo sue representante*”, que em uma tradução livre, significaria “deixo minha vida a seus pés, eu, seu legítimo representante”. Na ilustração, Dom Vital se abaixa frente a Pio IX, que aparece sentado, e põe sob seus pés o que parece ser um livro. Na lateral deste, encontra-se a palavra Brasil. O livro é uma referência às leis ou mesmo à constituição brasileira, o que faz com que a cena seja uma clara alegoria ao fato da Igreja católica ter conseguido se sobrepor às determinações civis do Estado brasileiro. O ato de o pontífice pisar sobre este item, colocado por Dom Vital sob seus pés, alude à concepção de, na visão do caricaturista, a Igreja ter passado por cima da autoridade do Estado em uma questão civil. Na imagem, também aparece um terceiro indivíduo, com o que parece ser um chapéu onde se encontra escrito a palavra “jesuitismo”. A figura se debruça sobre um globo terrestre, esticando suas mãos até o território com a palavra “Europa”, o que simboliza a tentativa do ultramontanismo de, na concepção do autor, estender sua influência por todo o continente europeu.

Já o lado brasileiro traz figuras centrais na estrutura do Estado brasileiro que estavam envolvidos publicamente de alguma forma com a “questão religiosa”. Da mesma forma que ocorre na ilustração do encontro em Roma, uma frase em latim também circunda as pessoas ilustradas no cenário brasileiro. Desta vez, é a expressão “*videte ministri mei, representantem a vobis arranatum*”, que em tradução livre, significaria “vejam meus ministros, o representante a vós designado”. A narrativa da composição é a expressão imagética desta afirmação. Nela, D. Pedro II, em trajes cerimoniais e em tamanho superior aos demais indivíduos, aparece segurando uma pequena figura de Dom Vital e a mostrando, ou oferecendo, a alguns dos ministros do gabinete responsável pela anistia. Desta forma, Bordalo critica novamente toda a ação do Estado mediante a “questão religiosa”, com o retorno do bispo às suas atribuições em Olinda, com ainda mais respaldo de Roma.

A partir destes três exemplos de publicações de Bordalo sobre o tema, orbitando neste momento sobre a anistia dos bispos, fica patente sua posição contrária aos membros do clero que se alinham ao ultramontanismo, bem como sua crítica a ações do Estado brasileiro que de alguma forma possam dar força à Igreja. No entanto, sua análise expõe alguns interessantes pontos sobre a concepção de Bordalo acerca do debate sobre as relações entre Estado e Igreja no Brasil. Por exemplo, torna-se claro que Bordalo vê as ações de membros do clero católico ligados ao ultramontanismo como uma direta afronta aos princípios do liberalismo, em especial às liberdades civis, como as de culto, de expressão e de imprensa, e a existência de

um estado laico. No caso mais específico da concessão da anistia, o caricaturista a via como uma submissão da Coroa a Roma e um retrocesso nos esforços de separar as competências de Estado e Igreja na vida pública. Em suma, torna-se claro que Rafael Bordalo Pinheiro era um defensor da laicização do Império brasileiro.

O diagnóstico lançado por Bordalo sobre a “questão religiosa” no Brasil não adveio, no entanto, apenas de sua breve observação dos debates após a chegada. A circulação de impressos entre os dois lados do Atlântico certamente trouxe os eventos brasileiros ao conhecimento do autor enquanto ainda estava em Portugal, o que permitiu a construção de um juízo sobre a situação no país para onde embarcaria. Contudo, o posicionamento do caricaturista está vinculado a elementos que, em paralelo ao ocorrido no Brasil, se desenvolviam em território português.

Um ponto da biografia de Bordalo Pinheiro é de grande importância ao analisar seu posicionamento acerca da questão religiosa no Brasil. Pouco antes de sua vinda ao país, o caricaturista fora iniciado na maçonaria ainda em Lisboa. Em 26 de julho de 1875, ele recebeu o grau de Aprendiz Maçom na loja Restauração de Portugal, adentrando assim no Grande Oriente Lusitano Unido, mais antiga organização maçônica portuguesa. Seguindo a tradição maçônica, adotou o nome simbólico de Goya. O intelectual se vinculou à fraternidade que era um dos pivôs da Questão religiosa no Brasil, exatamente antes de vir ao país. No entanto, se tal acontecimento certamente é relevante ao se observar a postura que Bordalo adotou em suas composições sobre o tema, suas análises envolvendo a relação entre Igreja e Estado não podem ser limitadas, em nenhuma hipótese, a suas escolhas no âmbito pessoal.

A compreensão do caricaturista sobre o tema se relaciona diretamente ao debate que estava estabelecido em Portugal nos anos iniciais de sua atuação profissional, bem como a postura dos intelectuais com quem Bordalo se alinhava em muitas das interpretações acerca da sociedade portuguesa no momento, com clara ênfase aqui ao grupo conhecido como “geração de 70”.

Em Portugal, as relações entre os limites do Estado e Igreja também se mostravam, de forma análoga ao Brasil imperial, de forma nebulosa. A existência do padroado, que fora instituída no período colonial brasileiro e ainda perdurava durante sua fase independente, também ainda resistia em solo do outrora colonizador. O catolicismo possuía grande influência na vida da sociedade portuguesa, o que, conseqüentemente, acabava por conferir poder, em maior ou menor escala, à Igreja Católica. Da mesma forma como ocorria em solo brasileiro, estas relações nem sempre foram harmoniosas, sendo um dos casos mais notórios da

oposição entre governo e Igreja a expulsão da ordem religiosa dos jesuítas de todas as possessões portuguesas em 1759 por Dom José I sob orientação do Marquês de Pombal²³.

No século XIX, as várias correntes de pensamento político-filosófico que viam a necessidade de uma clara separação entre as competências de Igreja e Estado, ou mesmo consideravam como ultrapassado e perigoso o escopo católico sobre a sociedade, ganharam força sobre a intelectualidade portuguesa²⁴. Logo, este período experimentou uma ascensão dos movimentos laicistas e mesmo anticlericais em Portugal, com a formação de organizações voltadas a divulgar e incentivar a luta contra o ultramontanismo e a Igreja. Para além disto, membros do clero secular e das ordens religiosas representavam, para os adeptos do laicismo, propagadores de uma visão de mundo e moral anacrônica, que estavam alinhados aos interesses da reação política da Igreja e do ultramontanismo²⁵. Logo, as manifestações do anticlericalismo se encontravam para além de divergências teóricas e disputas partidárias ou de filosofia política, encontrando defensores entre regeneradores e progressistas, monárquicos e republicanos.

Por outra via, o mesmo período viu o ultramontanismo ganhar força no país, com algumas ordens religiosas a ela alinhadas também se reestabelecendo, incluindo os jesuítas que haviam sido expulsos no século anterior. Da mesma forma, os acontecimentos em Roma, como as resoluções no Concílio Vaticano I, chamaram a atenção em Portugal e levantaram um alerta sobre os partidários do laicismo²⁶, que passaram a temer uma reação da Igreja e do conservadorismo religioso no país, o que passou a gerar manifestos e uma ação mais dinâmica destes na imprensa e outras tribunas públicas.

No que tange a atuação dos intelectuais da “geração de 70”, as Conferências do Casino de 1871 podem ser utilizadas como um bom exemplo de suas posições em relação ao debate sobre as relações entre Igreja e Estado, bem como a influência da primeira nos mais variados aspectos da sociedade portuguesa. Na notória fala “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”, considerada como uma síntese do diagnóstico e das aspirações que motivaram a realização das próprias conferências, Antero de Quental apontara o catolicismo, tal como estruturado pós Concílio de Trento (1545-1563), como um dos

²³ Fernando Catroga aponta a expulsão dos jesuítas no período pombalino como a primeira grande medida do processo secularizador em Portugal. CATROGA, Fernando. **Entre Deuses e Césares. Secularização, laicidade e religião civil**. Coimbra: Edições Almedina, 2006. p.360

²⁴ “As vanguardas intelectuais descristianizaram-se – ou melhor, descatholicizaram-se – sob a influência de novas filosofias, muitas vezes assimiladas e aplicadas de um modo eclético. Foi o caso do positivismo, do evolucionismo spenceriano, do darwinismo, do materialismo mecanicista, do maçonismo”. Idem. p.362.

²⁵ CATROGA, Fernando. O laicismo e a questão religiosa em Portugal. (1865-1911). **Análise Social**. Vol. XXIV. 1988. pp.211-273.

²⁶ Idem. p.212

principais responsáveis pelo estado de “decadência” que o intelectual e seus companheiros julgavam existir em Portugal. Em uma longa explanação, na qual apontava a Igreja como a principal causa “moral” deste declínio e sua relação com uma restrição do “espírito inovador e científico” dos povos ibéricos, Antero afirmava que

Assim pois, meus senhores, o catolicismo dos últimos séculos, pelo seu princípio, pela sua disciplina, pela sua política, tem sido no mundo o maior inimigo das nações, e verdadeiramente o túmulo das nacionalidades. (...) Das influências deletérias nenhuma foi tão universal, nenhuma lançou tão fundas raízes. Feriu o homem no que há de mais íntimo, nos pontos mais essenciais da vida moral, no crer, no sentir – no ser: envenenou a vida nas suas fontes mais secretas. Essa transformação da alma peninsular fez-se em tão íntimas profundidades que tem escapado às maiores revoluções; passam por cima dessa região quase inacessível, superficialmente, e deixaram-na na sua inércia secular. Há em todos nós, por mais modernos que queiramos ser, há lá oculto, dissimulado, mas não inteiramente morto, um beato, um fanático ou um jesuíta! Esse moribundo que se ergue dentro em nós é o inimigo, é o passado²⁷.

O catolicismo, da maneira como havia se constituído nos últimos séculos, era observado pelo autor contemporâneo a Bordalo como um sinônimo de conservadorismo, que freava o desenvolvimento das sociedades no âmbito mais profundo do livre pensar de seus indivíduos. Antero basicamente opõe a instituição católica aqui ao processo de “modernização”, colocando-a como o passado, o “inimigo” a ser superado. O catolicismo Trentino, e que agora se tornava ainda mais conservador a partir do Concílio Vaticano I, era observado como um anacronismo nas nações contemporâneas. Neste processo, as ordens religiosas, em especial a jesuíta, eram consideradas por estes intelectuais como os principais agentes de tal reação.

Com o jesuitismo desaparece o sentimento cristão, para dar lugar aos sofismas mais deploráveis a que jamais desceu a consciência religiosa: métodos de ensino, ao mesmo tempo brutais e requintados, esterilizam as inteligências, dirigindo-se à memória, com o fim de matarem o pensamento inventivo, e alcançam alhear o espírito peninsular do grande movimento da ciência moderna, essencialmente livre e criadora²⁸.

A fala de Antero coloca o jesuitismo como basicamente um sinônimo da reação católica e ultramontana, ressaltando ainda o poder que as ordens teriam de cercear o desenvolvimento do pensamento inventivo e livre a partir de sua presença no ensino. No

²⁷ QUENTAL, Antero de. **Causas da decadência dos povos peninsulares**. 8º Ed. Lisboa: Ulmeiro, 2001

²⁸ Idem.

mesmo evento, Adolfo Coelho²⁹ viria a reforçar tal ponto, elencando na fala “A questão do ensino” a necessidade de uma separação entre Igreja e Estado para a melhoria da educação no país. As próprias Conferências foram encerradas por determinação do governo português quando Salomão Saragga³⁰ estava prestes a proferir um discurso intitulado “Os historiadores críticos de Jesus”. Tal interdição gerou revolta por parte da intelectualidade portuguesa e fora ilustrada por Bordalo no sétimo e último número de *A Berlinda*, mostrando que as ações do Estado ainda se encontravam fortemente relacionadas e motivadas por questões relativas à Igreja e ao catolicismo.

Rafael Bordalo Pinheiro cresceu e iniciou sua atividade profissional enquanto caricaturista observando, portanto, o acirramento dos debates sobre a relação entre Estado e Igreja em Portugal, além de conviver com intelectuais que tocavam na temática de forma direta ou indireta. Passou a atuar em uma imprensa periódica que era um dos principais palcos deste debate. Não apenas Bordalo estava habituado com assuntos referentes à “questão religiosa”, como já havia abordado muito brevemente o tema nos “Apontamentos sobre a picaresca viagem do imperador de Rasilb à Europa”, em 1872. Em quadro analisado no capítulo inicial, o caricaturista apontava para o que seria uma displicência do Imperador brasileiro em relação ao conflito entre Estado e Igreja na “questão romana” italiana. Logo, no ápice da “questão religiosa” no Brasil e momento da chegada do caricaturista no país, este não apenas estava plenamente habituado com a temática, mas também se alinhava a determinadas fileiras da intelectualidade portuguesa que se posicionavam abertamente ao lado do laicismo.

Retomando ao debate local, a partir de 1876, eventos de grande impacto envolvendo diretamente a ação de membros do clero e do Estado brasileiro, como os observados nos anos anteriores com a ação, prisão e anistia dos bispos de Olinda e Belém, não foram mais observados. Como alguns pontos de destaque, nota-se a elaboração de uma encíclica, com determinação para que as negociações sobre assuntos concernentes à tênue relação entre Igreja e Coroa passassem a ser conduzidas diretamente pela chancelaria papal e governo brasileiro³¹, e o retorno de Dom Vital ao Brasil, que passara a novamente desempenhar o papel de Bispo de Olinda, bem como Dom Macedo o seu de Bispo de Belém. No entanto, se a

²⁹ Francisco Adolfo Coelho (1847-1919) foi um notório intelectual da “geração de 70”, atuando como escritor, filólogo e pedagogo. Produziu vários trabalhos sobre a instrução pública, dentre os quais se podem destacar *A reforma do Curso Superior de Letras* (1880), *Os elementos tradicionais da educação* (1883), *Para a história da instrução pública* (1895), *Alexandre Herculano e o ensino público* (1910) e *Cultura e analfabetismo* (1916).

³⁰ Salomão Bensabat Saragga (1842-1900) era um dos mais destacados membros da comunidade judaica lisboeta do período e ligado à “geração de 70”. Publicou diversas traduções portuguesas de obras francesas e foi proprietário do periódico *Os dois mundos – Ilustração para Portugal e Brasil*.

³¹ MACHADO, Humberto Fernandes e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. **O Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999. p.428

escalada no âmbito concreto da “questão religiosa” pareceu reduzir seu ritmo, o mesmo não pode ser dito sobre o debate acerca da mesma na esfera pública.

Naquele ano, as composições no periódico *O Mosquito* abordando a “questão religiosa” passaram a ser menos frequentes, mas não perderam seu tom de crítica em relação à Igreja e ordens religiosas, às atitudes de políticos e outros agentes do Estado sobre a questão, ao debate travado na imprensa, dentre outros pontos. Cândido Faria, caricaturista que passou a dividir as páginas da publicação com Bordalo neste ano, também abordou o tema em algumas composições. Apesar da explosão do debate gerada pela prisão e anistia dos bispos ter passado, seus efeitos ainda eram observados na cena pública brasileira e, portanto, permaneciam no escopo do caricaturista português.

Atento ao debate que se estabelecia na imprensa periódica brasileira sobre o tema e tendo notadamente adotado uma postura favorável à laicização e contrária aos membros do clero ligados ao ultramontanismo, á intervenção da Igreja Católica e aos políticos e intelectuais que a defendiam, é esperado que Bordalo Pinheiro conferisse destaque aos indivíduos que, seja na arena política ou imprensa, se alinhasse à sua posição e ganhassem destaque nas discussões sobre a “questão religiosa”. Este fora o caso de Joaquim Saldanha Marinho, intelectual e político que atuou fortemente através da imprensa no debate sobre a questão religiosa desde o início de seu acirramento, ainda no início da década de 1870³².

Escrevendo sob o pseudônimo de “Ganganelli”, Marinho publicou uma série de artigos no *Jornal do Comércio* expondo sua visão acerca da necessidade de uma separação da Igreja em assuntos concernentes ao Estado civil e atacando o ultramontanismo e a atuação de algumas ordens religiosas. O intelectual foi um dos mais notórios intervencionistas sobre a questão no debate público. Além de sua atuação enquanto político e jornalista, Saldanha Marinho era grão-mestre maçônico, informação certamente relevante em sua atuação no debate. Frente a tal participação na imprensa, Bordalo Pinheiro tratou de ressaltar sua presença no debate sobre a “questão religiosa”, conferindo a este a capa da edição de 07 de outubro de 1876.

³² Além das informações que se encontram aqui sobre o intelectual, Joaquim Saldanha Marinho (1816-1895) foi Presidente das províncias de Minas Gerais (1865-1867) e de São Paulo (1867-1868), bem como deputado geral por cinco legislaturas. Fora um dos signatários do Manifesto Republicano em 1870, demonstração de um posicionamento político que, mais tarde, faria com que este intelectual retornasse à obra de Bordalo. Com a proclamação da república em 1889, tornou-se senador por duas legislaturas até sua morte em 1895.

Figura 45 – Expondo a figura da Igreja



Fonte: *O Mosquito* – 07.10.1876 p.1

A composição, que como outras do autor traz o título “A Igreja e o Estado”, ressalta o que seria a atuação de Saldanha Marinho no ato de “desmascarar” certas ordens religiosas. Na imagem, Saldanha Marinho é ilustrado com trajes de um soldado da antiguidade romana. Na espada que está em sua cintura, é possível ler a expressão “liberdade de consciência”, uma noção já usada por Bordalo em outra composição e que aponta para a ideia de que uma das principais armas da intelectualidade contra a “reação” e o ultramontanismo, bem como um dos principais elementos a serem defendidos na sociedade, seria o livre pensamento e a liberdade de crença. O intelectual aparece com suas costas respaldadas sobre uma coluna romana, onde estão escritas as palavras “verdade”, em seu pilar, e “justiça”, em sua base. O uso da figura de uma coluna remete à ideia de solidez, fazendo uma referência à noção de que

Marinho estaria pautando seu posicionamento em uma consistente base legal e moral, apoiado em princípios permanentes e universais que iriam para além de interesses momentâneos.

O ato do intelectual é, no entanto, o fundamento da composição. Apoiado nesta “coluna”, Marinho puxa as vestes de uma senhora que, assustada, tenta impedir o feito do “soldado romano”. A imagem deste senhora é uma alegoria da Igreja Católica e das ordens religiosas a ela ligadas. Como afirmado na legenda, as vestes simbolizariam uma falsa aparência que a Igreja tentaria transmitir a partir de suas ações, encobrindo o que seria “sua verdadeira forma”. E qual seria esta diferença entre “aparência” e “realidade” na concepção de Bordalo? As inscrições presentes nas vestes e no corpo da senhora fornecem as chaves para a interpretação. Nas vestimentas, que ainda cobrem a maior parte de seu corpo, encontram-se as palavras “ensino”, “caridade” e “religião”. As mesmas se referem à atuação da Igreja e ordens religiosas no ensino, possuindo muitas instituições responsáveis pela educação pública, às ações de caridade realizadas pelos membros das mesmas e a própria religião cristã que seria a base de sua existência. No entanto, a ação de Marinho através de seus artigos teria começado a remover o que seria esta “máscara” da Igreja, expondo já partes de seu corpo, que corresponderia à “realidade” por trás de sua atuação. Sobre o braço e ombro esquerdo da figura, podem ser lidas as palavras “hipocrisia” e “jesuitismo”. Esta última expressão, que diz respeito a uma das maiores ordens religiosas no Brasil, é usada aqui e em outras composições do autor basicamente como um sinônimo de “ultramontanismo”, “reação” e, por extensão, ao conservadorismo de boa parte da Igreja e suas ordens naquele momento. A referida hipocrisia atribuída por Bordalo é uma provável crítica ao assistencialismo provido pela igreja a parte da sociedade, ao mesmo tempo em que, em sua concepção, a privaria de algumas de suas liberdades, como anteriormente mencionado. O que Saldanha Marinho estaria conseguindo com sua atuação seria exatamente, para o caricaturista, expor essa contradição e os interesses da ação das instituições católicas em território brasileiro, “rasgando as vestes” da Igreja.

Ao fundo da composição, observando a cena com espanto e preocupação, encontram-se personagens já familiares nas caricaturas bordalianas acerca da “questão religiosa”: José Gonçalves Ferreira, editor de *O Apóstolo*, Dom Vital e outro membro do clero ainda não identificado. A legenda que acompanha a composição, além de descrever toda a cena acima analisada, se encerra com a afirmação “Assim Saldanha!”, em claro elogio e celebração à atuação do intelectual no debate sobre a “questão religiosa”.

Outro ponto de grande importância no questionamento envolvendo a questão religiosa era a relação entre a Igreja e o ensino. A crítica sobre a ação das ordens religiosas na instrução

pública era um dos principais pontos de crítica por parte do laicismo³³. Devido ao grande número de instituições de ensino mantidas por ordens como a dos jesuítas, os intelectuais que questionavam a participação da Igreja no ensino observavam neste segmento um perigo para o futuro das liberdades civis, para o desenvolvimento do conhecimento pautado na razão e ciência e para uma visão de sociedade sobre os princípios da democracia e liberalismo, uma vez que alguns elementos do pensamento ultramontano poderiam ser, na visão destes críticos, inseridos desde a idade de formação na mentalidade dos indivíduos. Desta forma, a crítica à intervenção da Igreja Católica e irmandades religiosas no ensino era um importante fronte de disputa para os partidários do laicismo, que viam no debate sobre este ponto uma forma de combater a intervenção e poder da Igreja em longo prazo. Tendo em vista a importância deste debate sobre a participação da Igreja na instrução pública, Bordalo Pinheiro viria a abordar este tópico específico também na edição de 07 de outubro de 1876.

A composição traz uma síntese do que seria, na concepção de Bordalo, o ensino sob a perspectiva dos membros do clero ligados ao ultramontanismo, como o próprio título, desta vez situado abaixo da ilustração, especifica. O mais importante da narrativa ocorre em primeiro quadro, com o ato de instruir sendo simbolizado por um indivíduo despejando determinados itens sobre várias pessoas, em menor escala. Este indivíduo, que personifica nesta cena o ultramontanismo é José Gonçalves Ferreira, editor do Apóstolo. Desta vez, o clérigo é desenhado utilizando um grande chapéu no qual se lê “Reação”. Na jarra que segura, por sua vez, lê-se “Jesuitismo”. Naquele momento, a ordem dos jesuítas ainda possuía grande participação e influência na instrução pública brasileira, sendo a principal ordem religiosa a atuar no ensino no país. Para os partidários do laicismo, tanto no Brasil quanto em Portugal, os jesuítas eram basicamente um sinônimo da influência da Igreja no ensino e, portanto, do perigo que uma visão de mundo pautada nos princípios do catolicismo ultramontano poderia ter sobre a liberdade de expressão, desenvolvimento do conhecimento, etc.

³³ Fernando Catroga reforça o papel que a crítica à participação da Igreja na Instrução pública representava na atuação dos partidários do laicismo, afirmando que “o processo laicizador afirmar-se-á, prioritariamente, no terreno da educação e do ensino, sinal inequívoco de que ele, se visava separar as Igrejas da Escola e do Estado, também o fazia para socializar e interiorizar ideias, valores e expectativas”. CATROGA, Fernando. **Entre Deuses e Césares. Secularização, laicidade e religião civil**. Coimbra: Edições Almedina, 2006. p.275

Figura 46 – Ultramontanos e a instrução pública



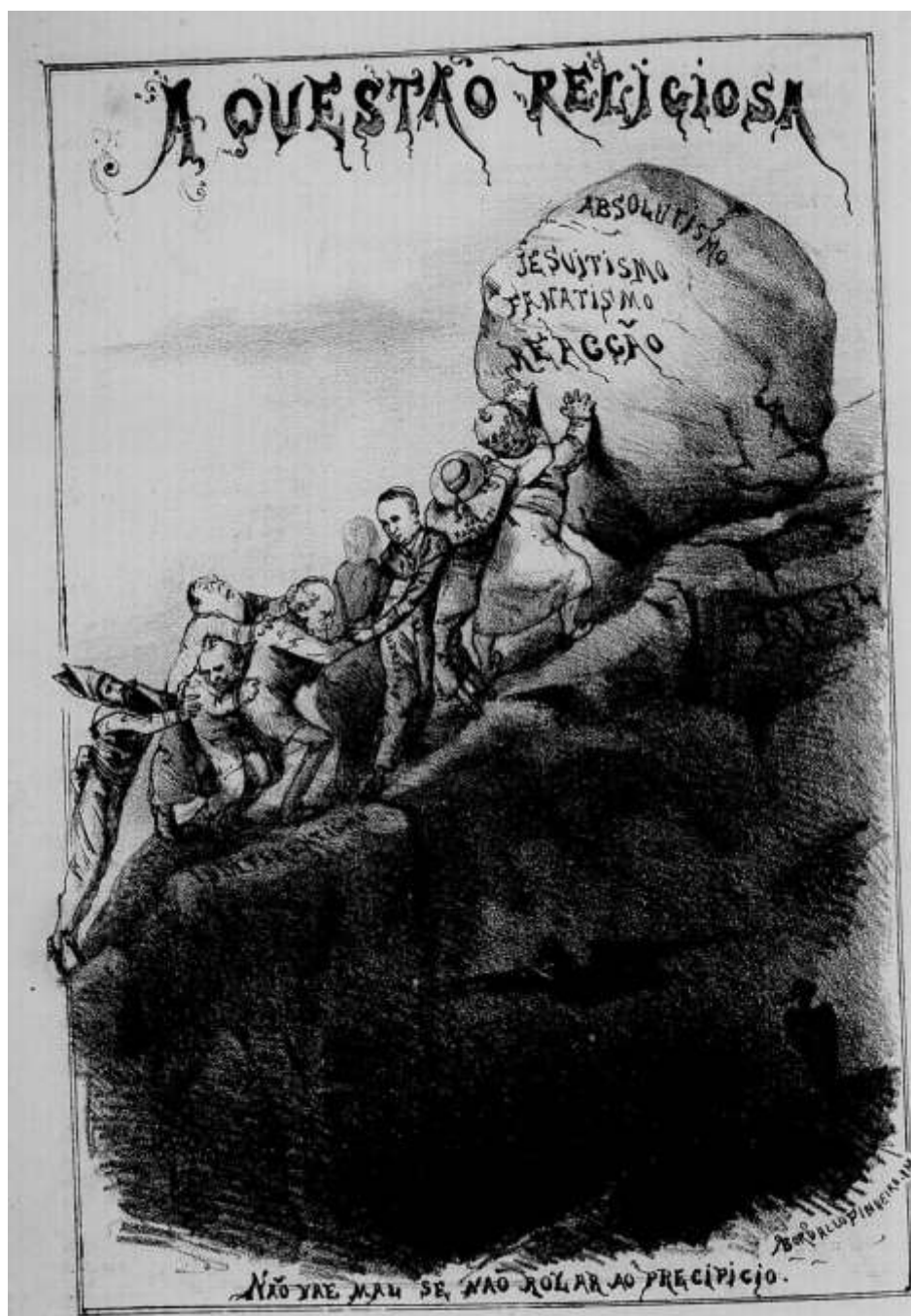
Fonte: *O Mosquito* - 07.10.1876 p.4-5

A ação do ensino é simbolizada pelo ato de despejar todo o conteúdo da jarra sobre a multidão. Do grande “recipiente” do ultramontanismo, saem itens dos mais diversos, como periódicos, livros, palmatórias, crucifixos e até mesmo um religioso não identificado. As nomenclaturas de alguns deles nos ajudam a delimitar a crítica de Bordalo. O item com mais destaque é uma edição do periódico *O Apóstolo*, gerido pelo próprio José Gonçalves Ferreira e considerado pelo caricaturista português como o principal representante da “reação” na imprensa da corte. Outros nomes possíveis de identificar são “milagres” e “mistérios”, uma clara alusão à explicação religiosa dada pela Igreja sobre eventos que naquele momento já eram explanados a partir da razão e conhecimentos científicos. Um manual de “reatologia” aparece próximo a uma palmatória,

A massa que recebe os “ensinamentos” é organizada em uma grande fila, que caminha em direção aos itens despejados por Ferreira e, após recebê-los, caminha para uma igreja bem ao fundo da imagem. Tal elemento é outro ponto de crítica ao ensino fornecido pelas ordens religiosas que, nesta narrativa, parece ter como um dos principais objetivos à fidelização de seus “educados” na instituição católica. Ao fundo da composição, tudo é observado atentamente pelo Papa Pio IX, bem como Dom Vital e Dom Macedo Costa, ambos com uma auréola sobre suas cabeças que apontariam ironicamente aos dois como santos. Desta forma, Bordalo criticara os possíveis perigos de um ensino guiado por religiosos ligados ao ultramontanismo no país.

Outras composições abordando diferentes aspectos da “questão religiosa” foram publicadas por Rafael Bordalo Pinheiro no decorrer dos anos de 1876 e 1877, mas sempre recaindo nas questões da fraqueza de determinados agentes do Estado frente à reação da Igreja, na crítica aos membros do clero e seus partidários, bem como elogio daqueles que publicamente os combatiam, nos possíveis malefícios que a ingerência da Igreja sobre assuntos de competência do governo poderiam trazer sobre as liberdades civis, dentre outros anteriormente pontuados. Desta forma, ao invés de tomar o espaço do estudo com a análise de outras composições que reforçariam os pontos anteriores, uma breve visão sobre duas composições que apontam para as expectativas do autor sobre o destino da reação no Brasil, bem como a realidade da relação entre Estado e Igreja no país se mostra como um caminho mais profícuo para convergir ao encerramento deste estudo.

Figura 47 – A pedra abaixo da reação



Fonte: *O Mosquito* – 21.10.1876 p.4

Apesar da continuidade do debate sobre a “questão religiosa”, não houve nos vários meses subsequentes nenhuma ação contundente por parte da Coroa ou de Roma que mudasse substancialmente a situação da conflituosa relação entre Igreja e Estado no país. No entanto, tendo demarcado publicamente sua posição sobre o tema na imprensa, Bordalo naturalmente esperava que, em um futuro próximo, as influências da Igreja, das ordens religiosas e de

qualquer manifestação do ultramontanismo em solo brasileiro fosse reduzida e, eventualmente, eliminada. Por mais que as então presentes circunstâncias não apontassem para tal desfecho, esta foi a expectativa demonstrada pelo autor em composição de 21 de outubro de 1876:

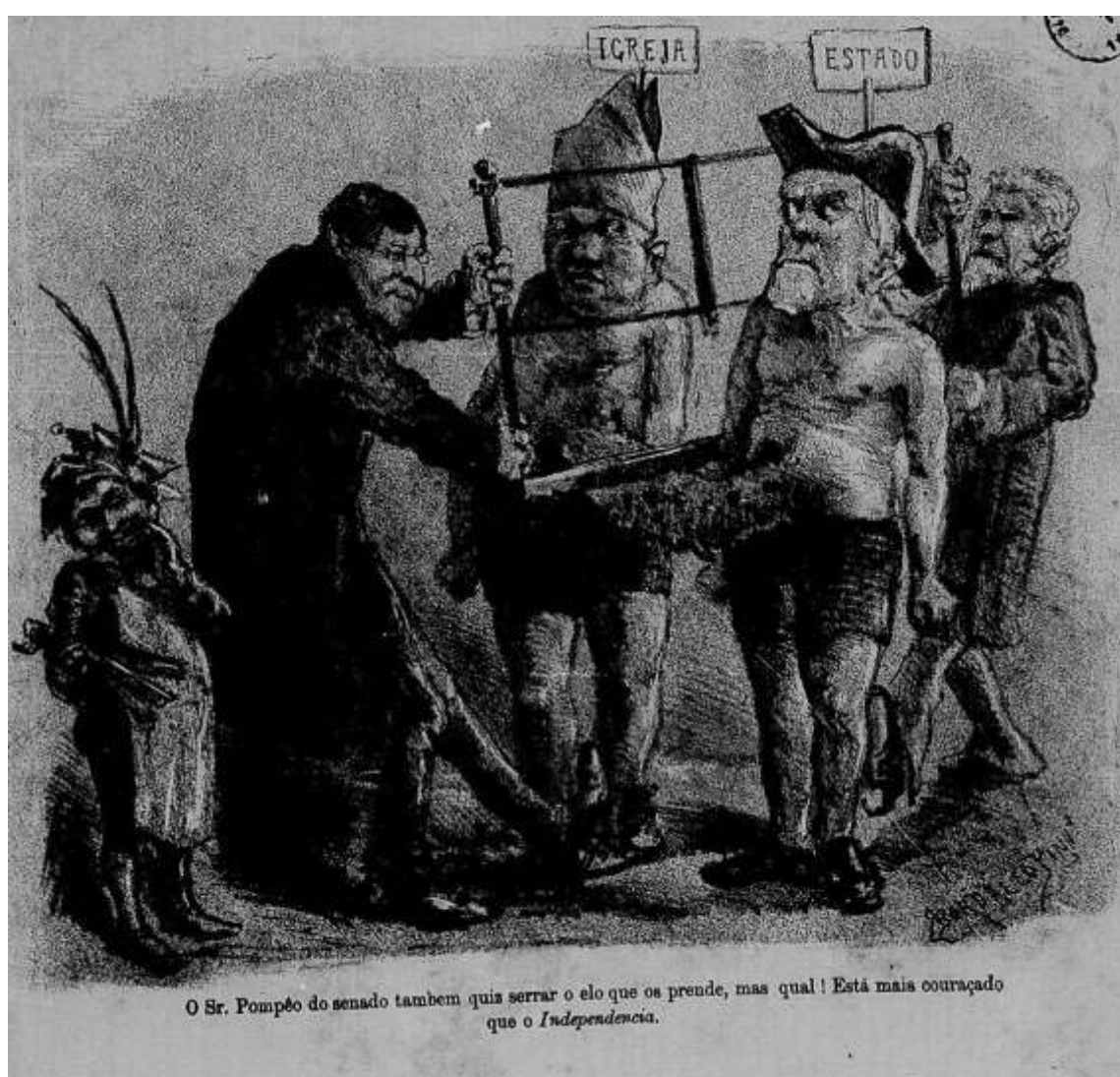
Na ilustração, vários indivíduos tentam segurar uma grande pedra que parece empurrá-los em um declive rumo ao precipício. Os sujeitos em questão são as principais personalidades que intercederam a favor da Igreja Católica durante a “questão religiosa”. Da direita para a esquerda, é possível identificar as figuras de Pio IX, Monsenhor Roncetti, José Bento, ministro do gabinete conservador que concedeu anistia aos bispos, José Gonçalves Ferreira e, ao final da fila e mais próximo do precipício, Dom Vital. Todos estes eram considerados por Bordalo como participantes ativos da reação católica ou, no mínimo, defensores de sua perpetuação no país.

Cada um deles faz grande força para segurar a rocha que se desloca declive abaixo. Nela, encontram-se as palavras “reação”, “fanatismo”, “jesuitismo” e “absolutismo”. As três primeiras expressões foram amplamente utilizadas pelo caricaturista nas composições sobre a “questão religiosa”, sendo aplicadas basicamente como um sinônimo do ultramontanismo. A última delas, apesar de seu uso recente no contexto desse debate por parte de Bordalo, aponta para a mesma direção que as outras. A presença do termo “Absolutismo”, por se referir diretamente aos regimes amplamente criticados por diversas vertentes do pensamento político contemporâneo e extintos ou em processo de extinção por toda a Europa, assinala para o conservadorismo que seria representado pela existência do ultramontanismo e da reação católica. Por ser também a designação de um regime de governo nos quais os princípios da democracia e de liberdades civis não eram levados em consideração, ressalta também a ameaça que a postura da Igreja seria, sob a perspectiva do caricaturista, para vários direitos adquiridos na sociedade contemporânea.

No ponto mais elevado da formação rochosa, se encontra a inscrição “Brasil” e no ponto mais próximo à beira do precipício, “indiferentismo”, para onde o peso da “pedra da reação” estaria empurrando todos os seus representantes e defensores. Toda a composição é uma alegoria sobre os rumos que Bordalo pensava, ou esperava, que o ultramontanismo teria no país. Sob o peso de suas próprias conservadoras aspirações, simbolizadas pela pedra, todos os seus defensores seriam gradualmente empurrados para a indiferença da sociedade, até caírem totalmente no abismo e deixarem de existir. Esta era a aspiração do caricaturista português e de vários outros intelectuais que se colocavam contra a reação naquele momento.

No entanto, o cenário das relações práticas entre Igreja e Estado no Brasil, apesar do debate estabelecido, parecia não dar um passo adiante, permanecendo basicamente o mesmo nos anos iniciais após a querela envolvendo os bispos de Olinda e Belém. Desta forma, em uma das últimas edições de *O Mosquito*, extinto em 26 de maio de 1877, Bordalo trouxe na capa uma composição que demonstrava seu diagnóstico sobre a “questão religiosa” no país, contrastando com suas expectativas do ano anterior. Isto se deu na edição de 21 de abril de 1877:

Figura 48 – Um laço mais resistente que o aço



Fonte: *O Mosquito* - 21.04.1877 p.1

Na cena ilustrada, o senador Tomás Pompeu de Sousa Brasil aparece segurando uma grande serra, que do outro lado, mais ao fundo da imagem, é também conduzida por Saldanha Marino. Ambos tentam “serrar” a conexão que no Brasil ainda existiria entre Estado e Igreja,

uma referência aos esforços de ambos nos debates sobre a “questão religiosa” e na defesa da total separação entre as duas instituições, não devendo uma se sobrepor nos assuntos concernentes à alçada da outra. Ambas aparecem representadas como irmãos siameses que estariam ligados pela barriga, sendo o “irmão” Papa IX a Igreja, junto ao representante do Estado, cuja identificação não fora realizada até o momento. Tal conexão, no entanto, se mostraria muito difícil de ser rompida no Brasil, com a legenda afirmando que este vínculo seria mais forte que a blindagem do Independência, como também era chamado o navio couraçado Sete de setembro, da Armada Imperial brasileira.

Ao ressaltar a dificuldade na separação das duas esferas no Brasil, Bordalo destaca a força das interpenetrações entre os poderes civis e a Igreja Católica no país, uma relação que se mostrava resistente às intervenções de políticos e intelectuais, uma vez que estava profundamente imbricada não apenas em questões institucionais, mas no seio da própria sociedade brasileira. A resistência desse vínculo já era notada pelo caricaturista nestes 19 meses após sua chegada ao país, e apenas se confirmaria durante o restante de sua estadia.

As mudanças nos anos seguintes sobre a situação da relação entre Igreja e Estado no Brasil foram gradativas e de ritmo lento. Como exemplos, pode-se citar um decreto de 1879 dispensou os funcionários de escolas de juramento de fidelidade a qualquer crença e a reforma eleitoral instituída pela Lei Saraiva em 1881 que tornava elegíveis pessoas de qualquer religião. No entanto, uma teórica ruptura legal entre as duas instituições só ocorreu com a instauração republicana e a constituição de 1891, que não fazia menções ao catolicismo ou nenhuma religião em sua redação. O catolicismo continuaria, no entanto, ainda a ter uma forte influência na sociedade brasileira.

Temas relativos à Igreja ainda viriam a ser mencionados em edições posteriores de *O Mosquito* e também de *O Besouro*, mas em número bem menor, dando abertura a outros tópicos que surgiam no cotidiano brasileiro. Algumas importantes deduções podem ser feitas a partir de uma análise das composições de Rafael Bordalo Pinheiro acerca da “questão religiosa”. Sua posição contrária aos clérigos e práticas da Igreja alinhadas ao ultramontanismo e reação católica ficam patentes desde suas primeiras caricaturas sobre o tema no Brasil. Pistas deste posicionamento já se encontravam em algumas menções do autor a elementos do catolicismo ainda em Portugal, mas somente após a abordagem sistemática que o caricaturista desenvolve em território brasileiro é possível delimitar claramente sua opinião sobre o tema.

O intelectual mostrou-se claramente como um adepto do laicismo, uma vez que suas composições criticavam qualquer elemento que vinculasse a Igreja ao Estado ou a qualquer

prática da vida civil. A intensidade de suas críticas chega mesmo em alguns momentos a flertar com o anticlericalismo, mas classificar seu posicionamento como tal seria, pelo menos baseado em suas composições publicadas por ocasião da “questão religiosa” no Brasil, expandir muito o escopo de sua crítica.

Tão importante quanto observar seu posicionamento é compreender as estratégias e pontos que utilizou em sua crítica ao que considerava como a ascensão do ultramontanismo no país. Bordalo constantemente trouxe à baila a figura dos principais acirradoreis da contenda entre Estado e Igreja por parte deste último, especialmente de Dom Vital. Também figuravam na lista dos mais frequentes nas composições Dom Macedo, o próprio papa Pio IX e José Gonçalves Ferreira. A presença deste último aponta para uma especial preocupação do caricaturista com o debate que acontecia na Imprensa. A publicação *O Apóstolo* e seu editor apareciam nas páginas produzidas por Bordalo como a principal publicação ultramontana na Corte, levando o autor a ilustrar o cônego em outros momentos de sua atuação no país. A mesma atenção é percebida sobre aqueles que defendiam o laicismo e atacavam a reação católica, como notado através dos elogios tecidos a Saldanha Marinha e outros políticos mencionados. A participação deste primeiro, inclusive, seria um dos fatores que o levaria a aparecer em outra obra de Bordalo publicada em Portugal, como será visto em capítulo seguinte. A elevação dos intelectuais alinhados ao seu posicionamento era, portanto, tão importante quanto a crítica aos indivíduos contrários.

Nas suas composições, também se tornava clara uma constante oposição entre o ultramontanismo, bem como a reação católica, e o liberalismo. O princípio básico empregado por Bordalo neste contraste é a noção de “liberdade”, pedra basilar nas várias ramificações de filosofias políticas consideradas “liberais”. Nota-se a partir de suas narrativas caricaturais sobre a temática que o conceito de “liberdade” empregado pelo autor se refere à autonomia de cada indivíduo de se expressar publicamente, de se associar a qualquer organização ou crença que lhe convenha e, conectando-se a tudo isso, de pensar utilizando qualquer caminho ou ferramenta disponível, nomeadamente a razão, sem se amarrar a nenhuma restrição imposta por princípios religiosos. As ações dos membros do clero ligados ao ultramontanismo representariam, para o caricaturista, um sério perigo a estes ideais.

Para além de todos estes elementos, nota-se que a “questão religiosa” não era um debate circunscrito ao Brasil. Bordalo veio de um ambiente intelectual no qual a contestação sobre a relação da Igreja com o Estado já era uma constante. Mais do que isso, a existência de muitos elementos envolvidos nas raízes da “questão religiosa” no país, como a manutenção do padroado ou a presença de ordens religiosas no cotidiano, como os jesuítas, remontam às

relações do passado colonial entre Portugal e Brasil, perdurando após a emancipação política. Tratava-se, portanto, de uma “questão religiosa luso-brasileira” em certa escala, na medida em que os fundamentos que levaram ao debate em ambos os países eram, apesar de algumas especificidades, muito semelhantes.

Os pontos de convergência sobre esta discussão em ambos os países certamente permitiram que Bordalo aproveitasse sua experiência brasileira acerca do tema após seu retorno a Portugal em 1879. Como um tema cujo debate se encontrava para além das especificidades locais, a “questão religiosa” apresentava-se na obra do caricaturista como um importante eixo de reflexão nas sociedades contemporâneas e nas análises sobre as estruturas do Estado. Contudo, este fora um dentre outros temas a serem questionados pelo autor no Brasil e posteriormente aplicados pelo autor ao regressar para Portugal. Um dos elementos chave no Estado Imperial brasileiro que este viria a analisar era, inclusive, velho conhecido de Bordalo, já observado por ele mesmo antes de sua ida ao Brasil.

3.2 O IMPERADOR NO BRASIL

Como ferramenta de análise e crítica social do cotidiano, a caricatura de imprensa se valia muitas vezes da desconstrução das várias imagens e símbolos que não apenas se apresentavam no dia a dia em uma sociedade e permeavam o imaginário coletivo, mas que também, muitas vezes, encontravam-se no próprio sustentáculo da definição identitária de um povo e de uma nação. Tal faceta pode ser especialmente vista na manutenção de sistemas de governo monárquicos, onde a própria unidade política e manutenção do regime dependem de todo o aparato simbólico construído sobre a monarquia. Quando tal aspecto é pensado sobre o Brasil do século XIX, infere-se que não havia um símbolo maior do Estado, do governo monárquico, das práticas políticas e, enfim, do próprio Império brasileiro se não o próprio indivíduo que carregava o título de Imperador. Logo, para o caricaturista português sob estudo, qual melhor personagem haveria na interpretação sobre as práticas políticas brasileiras em suas publicações? Ao chegar ao Brasil, era a hora de Rafael Bordalo Pinheiro ilustrar novamente seu velho “conhecido”, Dom Pedro II.

Como chefe de Estado e representante máximo da monarquia brasileira, D. Pedro II encontrava-se no centro dos principais debates acerca da política no país durante seu reinado, mesmo quando não estava diretamente envolvido nestes. Apesar de não possuir um poder

absoluto sobre as decisões relativas ao Poder Executivo, uma vez que a figura do Presidente do Conselho de Ministros e os indivíduos à frente das pastas passaram a ter uma importância fundamental na administração pública, ainda era a sua imagem que aparecia como a representante maior de qualquer decisão tomada pelo governo. Desta forma, o monarca era constantemente trazido à baila nas discussões ocorridas através da imprensa periódica,

Isto se dava em um ambiente de notável liberdade de imprensa, nos quais os editores possuíam uma grande autonomia em relação aos assuntos abordados e na forma como o faziam. No crescente cenário de publicações periódicas no período imperial, que possuiu um vertiginoso crescimento na segunda metade do século XIX, se percebeu em todas as províncias um aparecimento de periódicos que defendiam as mais variadas posições políticas e de culto. Surgiam jornais que se identificavam abertamente como liberais e conservadores, monárquicos e republicanos, católicos, protestantes e anticlericais, abolicionistas, anarquistas, dentre várias outras vertentes. Em suas páginas, personalidades notórias da vida pública eram, muitas vezes, questionadas, o que incluía membros do clero, literatos, membros dos três poderes, os mais importantes ministros do Império e o próprio Imperador D. Pedro II. Em suas manifestações públicas, este fazia questão de destacar e defender a existência da liberdade de imprensa em seu reinado.

Notadamente, os periódicos satíricos faziam pleno uso desta liberdade, trazendo costumeiramente em suas páginas os indivíduos mais notórios da vida pública imperial, seja enaltecendo-os ou, com muito mais frequência, os criticando. Como a ascensão de publicações satíricas na segunda metade do séc. XIX se deu paralelamente aos vários eventos que foram minando as bases da monarquia no país, como a “questão religiosa”, era esperado que aquelas fizessem grande uso da figura do monarca no centro de suas análises. Os principais nomes da caricatura no país durante os Oitocentos, geralmente com atuações na imprensa da capital do Império, fizeram sucessivas e numerosas composições que abordavam de alguma forma D. Pedro II. Basta folhear algumas edições das publicações de, por exemplo, Henrique Fleiuss, Angelo Agostino, Candido Aragonês de Faria e do próprio intelectual português sob análise para rapidamente encontrar alguma ilustração do Imperador.

A figura do Imperador era explorada sob vários prismas pelos caricaturistas³⁴. As mais costumeiras situações abordadas se referiam à maneira como o monarca lidava com o jogo político no país. A sua relação com seus ministros e conselheiros, entre o Executivo e o

³⁴ Uma compilação de dezenas de composições caricaturais trazendo D. Pedro II e uma breve análise do contexto e situações nas quais foram produzidas é feita em conhecido trabalho de Araken Távora sobre as caricaturas do Imperador, presente em. TÁVORA, Araken. **Pedro II através da caricatura**. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A, 1875.

Legislativo, a tênue balança entre os Partidos Conservador e Liberal, a prática eleitoral, dentre outros temas eram uma constante nas composições que traziam D. Pedro II. Sua ação perante grandes problemas sociais, como a escravidão, a relação entre a Coroa e a Igreja, como visto anteriormente, e a ascensão do republicanismo no Brasil, ameaçando assim seu reinado, também passaram a ser gradativamente abordadas na medida em que o debate em torno destes tópicos crescia. Aspectos de sua vida pessoal eram abordados apenas quando os caricaturistas observavam nela uma oportunidade para questionar suas atitudes em um tema de interesse público.

A imagem de D. Pedro II nas várias caricaturas onde figurou na imprensa satírica brasileira era geralmente de um monarca passivo, sem pulso firme e enfadado³⁵, o que se devia em grande parte ao crescente despreço que o Imperador passara a demonstrar, segundo seus biógrafos, pelas grandes preocupações referentes à administração pública, dando preferência aos seus interesses pessoais pelas artes, literatura, ciência, etc. Esta característica fora utilizada pelos caricaturistas como uma brecha para questionar ações adotadas pelo governo imperial em diversas questões de cunho nacional durante o segundo reinado, utilizando a figura do Imperador para questionar o próprio regime. O que era interpretado como uma passividade do monarca era explorada como uma fraqueza da própria monarquia brasileira.

Cada uma das composições caricaturais nas quais D. Pedro II figurou é um exemplo de uma das ferramentas fundamentais da caricatura: a dessacralização de uma personalidade pública a fim de torna-la objeto de riso e, conseqüentemente, de crítica³⁶. No Império brasileiro, nenhum indivíduo era envolto de tamanho simbolismo quanto seu monarca, cuja imagem pública era construída por elementos que iam de artigos da constituição e os títulos a ele atribuídos³⁷ às vestimentas que utilizava em determinadas cerimônias públicas. Desconstruir a imagem do Imperador que era, em suma, a personificação da própria monarquia, representou um profícuo desafio para os caricaturistas do segundo reinado, tendo como aliado a própria, e já referida, liberdade de imprensa defendida pelo Imperador. Cada um abordou o monarca brasileiro em temáticas particulares e de forma específica, ajudando a compor um grande quadro sobre o governante na imprensa ilustrada. No entanto, o interesse

³⁵ Lília Moritz Schwarcz reforça tal ponto em sua análise, afirmando que os caricaturistas, em sua maioria, ilustravam o Imperador brasileiro como um “Pedro banana” ou “Pedro caju”, em referência exata a esta alegada passividade do monarca. SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do Imperador D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.416.

³⁶ HOMEM, Amadeu Carvalho. **Riso e poder: uma abordagem teórica da caricatura política**. IN: Revista de História da Ideias. Vol.28. 2007. p.745

³⁷ O Artigo 4 da Constituição de 1824 se refere ao Imperador como Defensor Perpétuo do Brasil e o Artigo 11 o coloca, junto à Assembleia Geral, como Represente na nação brasileira.

específico aqui reside na maneira como o caricaturista português sob análise deu sua contribuição através das publicações onde atuou.

Ao desembarcar no Brasil e passar a abordar semanalmente o cotidiano local em seu traço, Rafael Bordalo Pinheiro não tardou a ilustrar o Imperador brasileiro. Um fator que diferencia Rafael Bordalo Pinheiro dos demais caricaturistas que atuavam no Brasil naquele momento é, entretanto, o fato deste já ter dedicado uma obra caricatural a um evento envolvendo o monarca mesmo antes de vir atuar no país, como visto na análise sobre os *Apontamentos de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a picaresca viagem do imperador de Rasilb a Europa*. Este ponto ganha, na prática, um duplo destaque no que tange á análise de Bordalo, pois não apenas sublinha a análise das composições do caricaturista português sobre D. Pedro II em relação aos demais caricaturistas contemporâneos, como também põe em confronto sua produção acerca do monarca no Brasil contra sua própria visão anterior, exposta no álbum de 1871 sobre a viagem do monarca.

Nos *Apontamentos sobre picaresca viagem*, D. Pedro II fora ilustrado como um governante que fazia um uso, hora hábil e estratégico, hora confuso e risível, da imagem (auto)construída de um “monarca-cidadão” e de um erudito soberano para reforçar sua figura no plano externo e interno, bem como para satisfazer seus interesses pessoais durante a viagem. Os eventos narrados por Bordalo ao longo das 15 páginas desta obra se deram, logicamente, em outros países, incluindo Portugal, mas sem, com exceção dos três quadros iniciais e uma pequena referência à escravidão, abordar a figura do monarca perante qualquer situação interna do Brasil. Tal cenário muda completamente com sua chegada, uma vez que o autor passa a periodicamente apresentar aspectos da sociedade brasileira para os mesmos. Sendo questões relativas ao Estado um dos principais segmentos de suas composições, a maneira com a qual o Imperador lidava e se relacionava com algumas das principais questões do cotidiano brasileiro se tornaria uma constante nas suas publicações. Da mesma forma, o autor acompanharia o dia a dia na capital imperial, convivendo com os brasileiros e a imagem que estes possuíam sobre D. Pedro II, bem como a maneira como este era tratado na imprensa escrita e caricatural. Assim, pôde construir uma imagem de um Imperador na qual suas próprias concepções sobre o mesmo dialogavam com o debate em torno do monarca na sociedade.

D. Pedro II fez aparições nos três periódicos nos quais Rafael Bordalo Pinheiro atuou no Brasil, com ênfase para *O Mosquito* e *O Besouro*. A primeira composição de Bordalo trazendo o Imperador brasileiro já se deu na segunda publicação do caricaturista em *O Mosquito*, analisada anteriormente e em ocasião do debate sobre a “questão religiosa”. Para

além das ocasiões envolvendo o embate entre Estado e Igreja, era o momento do caricaturista abordar a figura do monarca envolvida em outros temas no seio da sociedade brasileira. Pelo menos, assim o seria, se não fosse o imperial gosto pelas viagens internacionais.

3.2.1 Ainda um viajante

A situação que se sucedeu entre o Imperador e Rafael Bordalo Pinheiro após a chegada deste no Brasil foi no mínimo curiosa, para não dizer irônica. O caricaturista português, que abordara pela primeira vez aspectos da sociedade brasileira utilizando a viagem do Imperador como eixo narrativo em 1872, finalmente chegara em 1875 ao país do monarca que fora sua personagem chave há três anos, estando apto a abordá-lo na realidade do seu próprio Império. No entanto, meses após o início da atuação de Bordalo em *O Mosquito*, D. Pedro II decidira partir em sua segunda viagem internacional.

O apreço do Imperador brasileiro por sua primeira viagem à Europa era de conhecimento público, tendo sido amplamente narrado pela imprensa, pessoas próximas ao monarca e pelo mesmo nos meses que sucederam ao seu retorno. Também é notório que o interesse pessoal pelas artes, ciência e literatura, bem como o contato com locais e culturas distintas só aumentara após os meses no exterior, se sobrepondo em preferência a todas as obrigações e ritualística que a posição de Imperador, cada vez mais semelhante a um “fardo”, trazia³⁸. Chegando ao Brasil e deparando-se novamente com a necessidade de tênues decisões sobre delicadas questões, como os eventos que conduziram à eclosão da “questão religiosa” no país, o monarca passara a aspirar e planejar uma nova viagem ao exterior, que viria a se concretizar em 1876.

A segunda viagem do monarca ao exterior foi ainda mais longa que a primeira. O Imperador e sua comitiva deixaram o país em março de 1876, retornando em agosto de 1877. A saúde da Imperatriz Teresa Cristina novamente apareceu como uma justificativa oficial para a viagem³⁹, com a necessidade de um clima mais ameno. Além disto, outro ponto fundamental nas razões da viagem foi a oportunidade do monarca visitar a Exposição Universal daquele ano na Filadélfia, Estados Unidos, realizada em pleno centenário da independência americana e na qual o Brasil também participava com um pavilhão. A ida, no

³⁸ CARVALHO, José Murilo **D. Pedro II**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 159

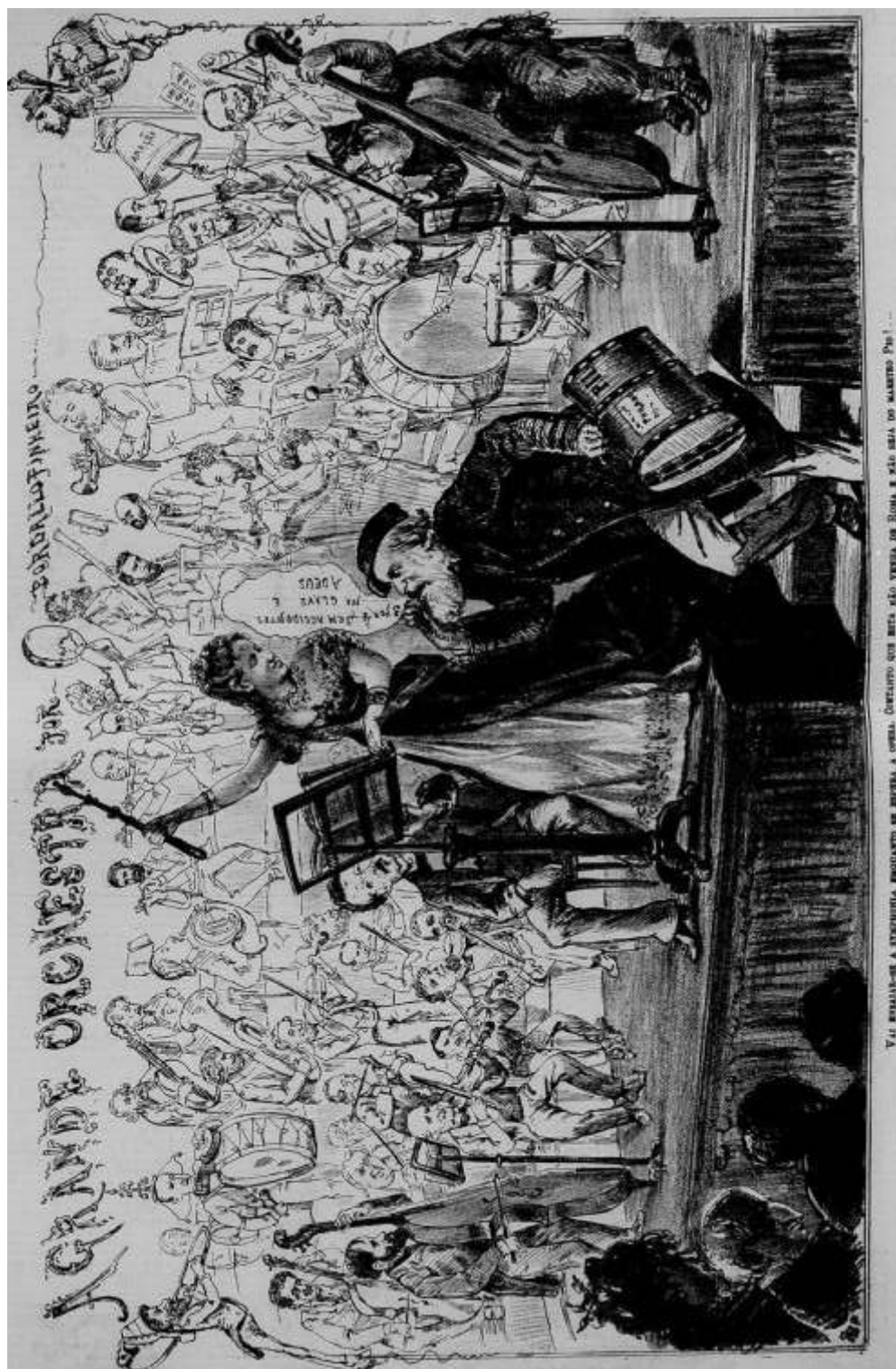
³⁹ Idem., p.161

entanto, não se restringia ao continente americano, incluindo em seu itinerário novamente vários países do continente europeu. Desta forma, esta se constituía como a maior viagem do monarca até então, tanto em duração quanto em escopo das regiões visitadas.

Do ponto de vista analítico, a situação de Bordalo enquanto observador e cronista da segunda viagem internacional do Imperador era bem distinta da anterior. Se entre 1871 e 1872 o caricaturista via a primeira passagem de D. Pedro II a partir de Portugal, ponto de chegada, e partida, do monarca ao continente, desta vez realizava tal apreciação a partir do Brasil, lar do governante e de seus súditos. Tal posição permitia que Bordalo observasse as repercussões da ausência do Imperador no país, podendo perceber como o funcionamento do Estado operava sem seu chefe máximo, como a sociedade brasileira recebia as notícias de sua passagem por outros países e interpretava seu afastamento em meio a específicos problemas nacionais, dentre outras questões. Esta diferença também mudava a própria função das composições sobre a viagem imperial na obra do caricaturista, por desta vez estar narrando a peregrinação monárquica para os próprios brasileiros, súditos e base da monarquia no país. Se nos Apontamentos sobre a picaresca viagem, Bordalo utilizou a passagem do Imperador pelo continente para levantar várias questões internas relativas a Portugal para os próprios portugueses, como o caricaturista exporia esta nova viagem do governante aos brasileiros? Quais temáticas seriam abordadas a partir da viagem imperial?

D. Pedro II, a Imperatriz e toda sua comitiva deixaram o Brasil em 26 de março de 1876 rumo aos Estados Unidos. Toda a administração do país ficaria ao encargo do Presidente do Conselho de Ministros, Duque de Caxias, seus ministros e, como regente da Coroa, a Princesa Isabel, filha mais velha do monarca. Logo na edição seguinte de *O Mosquito*, em 01 de abril, Rafael Bordalo Pinheiro trouxe em página dupla uma composição ilustrando a transferência da responsabilidade do governo precedendo a ida do monarca para o exterior.

Figura 49 – A grande orquestra imperial



Fonte: *O Mosquito* - 01.04.1876 pp.4-5

A expressão “regente” atribuída à Princesa Isabel durante a ausência de seu pai é apresentada de forma literal por Bordalo na narrativa. Toda a administração do país é

mostrada como uma grande orquestra, onde os músicos são, em sua extrema maioria, políticos do Executivo e Legislativo, Todos, com a viagem do monarca, passavam a ser regidos pela maestra temporária, Isabel. Por ilustrar uma situação de passagem do poder mediante a viagem Imperial, a composição traz, naturalmente, a figura de D. Pedro II prestes a embarcar.

O Imperador é ilustrado aqui de forma bem familiar. Uma vez em “modo viajante”, como na obra de 1872, aparece trajando vestes comuns, com uma calça, jaquetão e chapéu baixo. Em sua mão esquerda, como não poderia ser diferente, a sua notável mala, na qual é possível ler “P II”, em referência a Pedro II. Uma importante característica no traço de Bordalo sobre o Imperador é notada aqui. Diferentemente dos Apontamentos de 1872, onde é desenhado de forma mais esguia e com expressões faciais pouco definidas, o monarca é ilustrado aqui de maneira bem mais “realista”, com o corpo mais proporcional em suas dimensões e os detalhes no vestuário, bem como uma maior amplitude de tons claros e escuros que contribui para uma melhor definição da personagem. Para além das diferenças no estilo do desenho, tal aspecto aponta para um claro aprimoramento no traço do autor, que pode ser percebido em todas as composições de Bordalo sobre o Imperador a partir de então.

O monarca orienta sua filha e regente Isabel, dizendo “3 por 4, sem acidentes, na clave e adeus”, fala jocosa com a alegoria da orquestra cujo mais importante elemento é a solicitação para que nenhum incidente ocorra durante sua ausência. Na narrativa da “regência”, Isabel é auxiliada por seu marido, o Conde D’Eu, que vira as partituras enquanto permanece sentado ao seu lado. Dentre as inúmeras personalidades que compõem a “orquestra” da política imperial, pode-se notar também a figura do Duque de Caxias, então Presidente do Conselho de Ministros, como primeiro violinista. Outra figura que chama a atenção, em especial por não estar relacionado diretamente a nenhum cargo público, é a de José Gonçalves Ferreira, o editor de *O Apóstolo* e notável presença nas composições de Bordalo sobre a “questão religiosa”, em um violoncelo. A presença do religioso como músico da orquestra parece ser uma referência ao fato do Estado ter voltado atrás de sua decisão sobre a prisão dos Bispos, tão mencionada no decorrer da “questão religiosa”. A força que os ultramontanos teriam adquirido com a questão é ressaltada ao colocar o editor de um dos principais jornais católicos em uma das principais posições na orquestra.

A “questão religiosa” também se faz presente na legenda da ilustração, onde Bordalo escreveu “Vai ensaiar-se a sinfonia, enquanto se espera a ópera. Contanto que esta não venha de Roma e não seja do maestro Pio!...”. A frase demonstra a constante preocupação do caricaturista neste período sobre a relação entre o Estado e a Igreja no país. D. Pedro II viajara para o exterior poucos meses após a anistia dos bispos, uma ação que para muitos intelectuais

alinhados ao laicismo poria em cheque a primazia do Estado brasileiro sobre questões relativas às liberdades civis em seu território, bem como abrindo espaço para a ascensão do ultramontanismo no país. Logo, o monarca deixava o país no que seria, para alguns, um momento chave na necessidade de demarcação de poder por parte do governo imperial em relação à Igreja, o que gerava questionamentos sobre a ação do governante e as possíveis repercussões que sua ausência no país poderia ter, uma vez que os debates acerca da questão religiosa ainda persistiam. O final da legenda expressa os votos de que a “ópera”, ou seja, as ações do governo imperial na ausência de Pedro II, não sofram influências de Roma ou do “maestro” Papa Pio IX.

Uma vez atribuída a batuta da “imperial orquestra” à princesa Isabel, D. Pedro II partira para a sua segunda viagem internacional, rumo ao seu primeiro, e talvez principal, destino: os Estados Unidos. O interesse do Imperador pelo país, que precederia mesmo sua primeira viagem internacional⁴⁰, encontrou no centenário da independência americana e na Exposição Universal da Filadélfia uma oportunidade para realizar sua primeira visita ao país.

A passagem do monarca brasileiro na América tornava-se um evento notável não apenas ao próprio D. Pedro II, mas também à parte dos americanos, devido a uma grande peculiaridade de sua estadia: era a primeira vez em cem anos de independência que os Estados Unidos, já fundado enquanto uma república, recebia um Imperador⁴¹. O rei em questão, para além disso, estava à frente da única monarquia que ainda resistia em todo o continente americano. Obviamente, tal ponto não passaria despercebido por Bordalo Pinheiro, especialmente quando havia rumores de que o Imperador brasileiro não seria o único monarca familiar ao caricaturista que visitava os Estados Unidos naquele momento:

⁴⁰ José Murilo de Carvalho afirma que a “paixão” do monarca pelos Estados Unidos já existiria desde a década de 1850 a partir do contato pessoal do Imperador com o reverendo James Coley Fletcher em território brasileiro, que teria continuado após via correspondência após o retorno deste aos E.U.A. O monarca ainda teria se correspondido ao longo dos anos com outros intelectuais americanos, como narrado pelo autor em CARVALHO, José Murilo de. **D. Pedro II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp.159-160

⁴¹ SCHWARCZ, Lília Moritz. **As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2º Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.374. .

Em página dupla, Bordalo abordou a chegada e primeiras impressões de D. Pedro II nos Estados Unidos em uma estrutura narrativa composta de vários pequenos quadros, que lembrava a maneira sequencial com a qual os eventos da primeira viagem foram ilustradas pelo caricaturista na *Picaresca Viagem*. Os vários papéis nos quais as ilustrações se encontram seriam, segundo o próprio caricaturista, a “tradução” feita sobre as notas de um “correspondente” que havia sido enviado aos Estados Unidos pelo *Mosquito* para realizar a cobertura da viagem. O texto inicial da composição afirma que, atendendo á demanda da sociedade fluminense e de seus assinantes, a publicação não teria poupado despesas para enviar ao país este “correspondente”, que teria enviado para o Brasil suas primeiras observações, realizadas em folhas avulsas de sua carteira, através de garrafas submarinas. Desta forma, o “correspondente”, claro recurso narrativo empregado por Bordalo na composição, recebe o nome de “Mr. Bottle” (Sr. Garrafa), sendo inclusive ilustrado como uma grande garrafa personificada.

Após a apresentação do “retrato do correspondente”, que aparece de chapéu e tomando notas, a narrativa logo passa para a chegada e recepção de D. Pedro II, ilustrado com as tradicionais vestes e mala de viagem. O chapéu que o Imperador usa é um pouco diferente da narrativa de 1872 sobre sua primeira viagem, aparecendo aqui como um formato que se assemelha a uma coroa, em oposição ao chapéu baixo da viagem de anos anteriores. Essa semelhança entre chapéu e coroa pode ter sido empregada aqui para ressaltar a própria peculiaridade da situação de Pedro II enquanto primeiro Imperador a pisar em solo americano. Tal circunstância é diretamente apontada nos quadros seguintes.

A quarta, quinta e sexta imagem mostra o que seria a reação dos americanos ao conhecer o monarca brasileiro. Os “ianques” são ilustrados com uma expressão de admiração e espanto ao observarem D. Pedro II, o que os leva, no último quadro da primeira linha, a cercarem-no e começar a fazer vários questionamentos, movidos pela curiosidade, ao Imperador. A situação ironizada por Bordalo aqui é clara. O Brasil permanecia como o único país independente do continente americano a ainda ter a monarquia como sistema de governo, em meio aos demais que haviam adotado o republicanismo. Este cenário seria tão assombroso na concepção do caricaturista que tornaria o representante máximo de tal regime em uma figura ímpar, fantástica, em um país que só experienciara um governo republicano desde seu surgimento enquanto nação.

Os questionamentos gerados por tal admiração em território americano teriam, na narrativa de Bordalo, causado um revés sobre uma das características mais marcantes do monarca em suas viagens. Lembra-se aqui que, nos *Apontamentos sobre a Picaresca Viagem*

do Imperador do Brasil à Europa, um dos eixos da narrativa havia sido o interesse de D. Pedro II pelas ciências, artes e pela cultura dos países estrangeiros em geral. Este aspecto havia feito com que o Imperador tivesse grande curiosidade por onde passasse, sempre conversando com intelectuais e visitando localidades importantes na produção e divulgação do conhecimento, bem como exprimindo os conhecimentos que possuía sobre “as mais variadas matérias”. No entanto, por se tratar do único monarca americano, o Imperador ilustrado por Bordalo agora era não apenas o interessado, mas também o objeto de interesse. O sexto e sétimo quadro da narrativa mostram os americanos realizando tantas perguntas a D. Pedro II que este sequer teria tido tempo de respondê-las. O oitavo quadro traz a ilustração do então presidente americano, Ulysses S. Grant, se encontrando com o Imperador e realizando tantas perguntas, inclusive sobre a febre amarela, que o monarca nem sequer teria podido agradecer pela recepção, situação que o caricaturista ironiza com a expressão “time is money” (tempo é dinheiro). A máxima, aliás, parece se aplicar a toda a passagem do Imperador, sendo a pressa com a qual o monarca teria percorrido os Estados Unidos o foco dos quadros seguintes.

Para além da temática sobre a singularidade da monarquia brasileira no continente e a inversão sobre a característica do sábio e questionador D. Pedro II, além da velocidade da viagem, foram os únicos pontos relevantes acerca da figura do Imperador brasileiro, mas não os únicos de importância na composição. Isto ocorre pois Pedro II não fora o único monarca a visitar os Estados Unidos no centenário de sua independência. Nos últimos três quadros com ilustrações da composição, Bordalo narra os supostos preparativos para a vinda de ninguém mais, ninguém menos do que D. Luís I, rei de Portugal.

O antepenúltimo quadro da narrativa traz a figura de D. Luís I sendo auxiliado nos preparativos de sua mala por dois de seus ministros, bem como uma figura não identificada à direita e, à esquerda, sendo observado por um pasmo Zé Povinho cuja apenas a cabeça aparece em quadro. No penúltimo, Bordalo dá a entender que D. Pedro II não era o único a se “vestir” de monarca-cidadão durante suas viagens ao exterior. Da mesma forma como o Imperador brasileiro fora ilustrado tendo intencionalmente se caracterizado enquanto um mero particular durante sua viagem na obra de 1872, agora o monarca português é mostrado fazendo uso da mesma ferramenta. Ao visitar a república americana, a fim de, segundo a legenda, “ir de acordo com os sentimentos democráticos da América” e também viajar incógnito, como um particular, D. Luís I adota a identidade de Manoel Trinta-Botões na narrativa, se caracterizando como o personagem que Bordalo criara há alguns meses para simbolizar a situação do imigrante português no Brasil.

Esta é a primeira vez na obra caricatural de Bordalo Pinheiro na qual os dois monarcas, tanto o brasileiro quanto o português, são ilustrados tomando uma atitude semelhante na crítica do autor. Tal aproximação entre os governantes dos dois lados do Atlântico havia ficado apenas subtendida em momentos anteriores, mas agora aparece de forma clara e direta na concepção do caricaturista. D. Pedro II se caracteriza de Pedro de Alcântara enquanto D. Luís I se veste de Manoel Trinta Botões, ambos com a intenção de fazerem suas imagens mais receptíveis em países onde a noção de “democracia” e a ideia de um governo monárquico poderiam ser consideradas antagônicas.

A presença do rei português em uma composição produzida no Brasil e dedicada à abordagem da passagem de D. Pedro II nos Estados Unidos, mesmo que em um pequeno segmento da narrativa, é fundamental na constatação da relação entre Portugal e Brasil na obra de Bordalo Pinheiro. Independentemente do lado do Atlântico no qual esteja atuando, o caricaturista continuava atento à outra margem, utilizando elementos de uma sociedade como referência, seja de forma direta ou indireta, na abordagem de situações da outra. Tal como a viagem de D. Pedro II entre 1871 e 1872 fora utilizada na Picaresca Viagem para abordar questões referentes a Portugal, o intelectual o faz novamente a partir de um pequeno trecho em uma publicação brasileira. Mesmo vindo para o Brasil, sua conexão com Portugal ainda permanece, influenciando em sua forma de interpretar a sociedade brasileira ou sendo abordado quando há uma oportunidade de apresentar uma relação na imprensa local, como em relação ao comportamento dos dois monarcas.

A narrativa anterior traz a lembrança de que um dos eixos da narrativa desenvolvida por Bordalo sobre a primeira viagem de D. Pedro II à Europa fora a imagem do “monarca-cidadão”. Por demonstrar um constante afastamento da ritualística que envolvia a monarquia e pelo seu interesse em atividades comuns, que não estavam diretamente relacionadas ao governo, a expressão passou a ser associada ao Imperador nas últimas décadas de seu reinado. Ao realizar a primeira viagem à Europa com objetivos particulares e publicamente reforçar o caráter privado de sua visita, tal aspecto ganhou ainda mais força na construção de sua imagem pública. Como já analisado anteriormente, o caricaturista português explorou em vários pontos dos *Apontamentos sobre a picaresca viagem* os paradoxos existentes na figura do “monarca-cidadão”. Tendo em vista que a segunda viagem do monarca se dava também em caráter particular e que o referido aspecto da imagem pública do governante havia permanecido forte no período entre as duas viagens, teria Bordalo feito referência ao “oximoro imperial” novamente? A resposta, de imediato, é sim, mas não de forma um pouco diferente da realizada anos antes.

Como se sabe, a viagem do Imperador se deu meses após a anistia dos bispos Dom Vital e Dom Macedo. Se o ato em si pôs fim ao acirramento dos atritos entre Igreja e Estado no país, que vieram a se apaziguar no período posterior, o debate acerca da “questão religiosa” estava longe de acabar, tendo ampla continuidade na esfera pública através da Imprensa e das ações de intelectuais e políticos. A figura de D. Pedro II enquanto chefe de Estado acabava sendo correntemente acionada na discussão pós-anistia, ato considerado pelos defensores do laicismo, como o próprio Bordalo, como uma representação da fraqueza do governo brasileiro perante Roma. Não bastasse esse cenário, um dos destinos do monarca na viagem fora a própria capital italiana e sede da Igreja Católica. A maneira como D. Pedro II teria agido durante essa passagem levou o caricaturista a abordar a ideia do “monarca-cidadão” novamente em uma das últimas edições de *O Mosquito*, publicada em 14 de abril de 1877, mas separando imagetivamente as duas palavras que compunham a expressão:

Se antes o “monarca-cidadão” aparece como uma contradição existente na figura pública do Imperador brasileiro, agora o monarca D. Pedro II e o cidadão Pedro de Alcântara aparecem de formas separadas na composição de Bordalo Pinheiro. A imagem do Imperador, que constitucionalmente possui o título de “Defensor perpétuo do Brasil”, aparece aqui trajando toda a indumentária monárquica e no papel de uma estátua, situada de costas para os observadores da ilustração. O cidadão, por sua vez, aparece com uma picareta à mão, trajando o seu já tradicional vestuário de viagem, e derrubando esta estátua imperial. Logo se torna claro que a imagem é uma crítica às tendências particulares de Pedro II se sobrepor ao seu papel enquanto Imperador, governante do país e representante máximo do Estado.

Figura 51 – Arruinando o defensor perpétuo



Fonte: *O Mosquito* - 14.04.1877 p.5

A composição é uma referência, como a própria legenda afirma, às ações do monarca em Roma durante sua estadia, tal como teriam sido narradas em um dos vários artigos de

Joaquim Saldanha Marinho publicados sob o pseudônimo de Ganganelli no *Jornal do Comércio* e na publicação católica francesa ligada ao ultramontanismo *L'Univers*, editado por Louis Veuillot. Até o momento da escrita deste texto, não foi possível encontrar tais artigos e, portanto, identificar a quais eventos estes se referem, uma vez que nos próprios textos dos colaboradores de *O Mosquito* nesta e outras edições não há referência a tais ações. Apenas se sabe que o monarca teria se encontrado com o Papa Pio IX durante sua estadia italiana⁴². No entanto, fica claro pelo tom empregado por Bordalo que estas foram no sentido de reafirmar a linha de ação que conduziu à anistia dos bispos e de realizar uma reconciliação entre o Estado brasileiro e a Santa Sé, o que na concepção do autor, representava um enfraquecimento do primeiro em relação ao segundo.

O ato de Pedro II quebrar a estátua de si mesmo enquanto Imperador e “defensor do Brasil” é uma referência ao que seria, na interpretação de Bordalo, o resultado das ações do monarca em qualquer sentido de aproximação entre o Estado brasileiro e Roma. Mesmo viajando enquanto um particular, este não deixava de ser a representação máxima do governo brasileiro. Uma atitude sua não deixava de ser, aos olhos de qualquer observador, uma atitude da própria coroa. No momento em que Dom Pedro II adotasse uma postura conciliatória com a Igreja, tal ato representaria, no olhar dos partidários do laicismo como o próprio caricaturista em questão, um enfraquecimento da própria monarquia que o monarca, independentemente dos motivos da viagem ou da forma como a realizara, simbolizava.

Além das duas figuras de D. Pedro II, como Imperador e particular, outros indivíduos também aparecem na composição. Em primeiro plano, aparece a figura do editor de *L'Univers*, Louis Veuillot, como referência à publicação citada na legenda. Veuillot segura um pincel com seu nome, apontado em direção à estátua do monarca. Mais ao fundo, aparece o papa Pio IX, observando com as mãos na cabeça para uma jaula na qual se encontra a inscrição Conciliação, onde aparece ainda uma terceira pequena ilustração de D. Pedro II, cercado por animais. Como não foi possível identificar o tema específico abordado nos referidos artigos, a interpretação do significado deste elemento imagético torna-se extremamente obscura. Isto não retira, no entanto, o peso do significado principal da composição, no qual o Imperador aparece como responsável pelo que seria a gradual destruição de sua própria imagem pública. Esta foi a última composição de Bordalo sobre a

⁴² Encontro brevemente apontado por Lúcia Besouchet ao descrever a segunda passagem de D. Pedro II pela Europa. BESOUCHET, Lúcia. **Pedro II e o século XIX**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993. p.343.

segunda viagem do Imperador à Europa, bem como a última a trazer o monarca no periódico *O Mosquito*.

Alguns pontos se destacam na observação das composições sobre a segunda viagem de D. Pedro II. Notável é, por exemplo, o reduzido número de páginas dedicadas por Bordalo à viagem Imperial em relação a outros temas. Em um momento no qual o debate sobre a “questão religiosa” continuava acirrado na imprensa brasileira e outros eventos ocorriam no cotidiano local, os acontecimentos sobre a viagem acabavam sendo acionados nas páginas satíricas apenas na medida em que permitiam apontar para algumas problemáticas internas brasileiras. Além disso, *O Mosquito* encerrou sua publicação em maio de 1877, ficando Bordalo sem atuar em nenhuma publicação até o lançamento do breve *Psit!!*, mas que já ocorreu no momento de retorno do monarca.

Fundamental é o uso da viagem que fica aparente a partir das composições analisadas. Com suas nuances, as caricaturas que abordaram a passagem de D. Pedro II no exterior apontavam para um enfraquecimento da imagem do Imperador enquanto governante e defensor dos interesses do seu país. Em grande parte, tal declínio se daria em função das próprias atitudes do Imperador, que já não se portaria com a força e veemência que a posição de chefe de Estado demandaria. O enfraquecimento da imagem pública do monarca representaria, em consequência, um esvaimento da própria monarquia, uma vez que seu pilar, no âmbito prático e simbólico, ora demonstrava desinteresse por suas funções, ora tomava atitudes que, na concepção do caricaturista, enfraqueciam o país externamente e internamente.

Outras poucas composições envolvendo a segunda viagem imperial foram criadas por Bordalo. Por exemplo, uma antes mesmo de sua realização fora publicada em 25 de dezembro de 1875 abordando os preparativos da partida enquanto, no ano seguinte, uma em 15 de julho abrangia a “vertiginosa” velocidade de toda a viagem. Estas, no entanto, não se sobrepõem em termos analíticos, tendo em vista os objetivos deste estudo, aos temas abordados nas três publicações anteriores.

Já em meados de 1877, após seu mais longo tour ao exterior, tendo revisitado a Europa e conhecido os Estados Unidos, era o momento do Imperador, ou Pedro de Alcântara, retornar ao Brasil. Passado o debate mais acirrado sobre a “questão religiosa”, era o momento do monarca se deparar com novas questões relativas à administração do Estado brasileiro. Mais do que situações pontuais, era o momento de lidar com o que, em longo prazo, parecia ser uma derrocada da própria monarquia, que passava a ganhar cada vez mais críticos na imprensa, nas tribunas do congresso e em outras instâncias públicas de debate. Estes imperiais

dilemas e outros pontos sobre a imagem de D. Pedro II, evidentemente, não passaram incólumes pelo traço de Bordalo Pinheiro.

3.2.2 Questionamentos sobre a imagem imperial

Em agosto de 1877, o Imperador brasileiro encerrava sua segunda viagem ao exterior e desembarcava em solo brasileiro, encontrando um cenário que, apesar de ter experimentado uma relativa tranquilidade sob a regência de Isabel e o governo encabeçado por Caxias, começava a demonstrar cada vez mais um desgaste na imagem da monarquia e apresentava novos desafios a serem enfrentados pelo homem sob a coroa. No âmbito político, meses após seu retorno, houve a substituição do gabinete conservador pelo liberal, tendo o Visconde de Sinimbu⁴³ como Presidente do Conselho de Ministros. A ascensão do abolicionismo levantava pontos fundamentais no governo, enquanto os efeitos da “questão religiosa” ainda eram sentidos, sendo a monarquia questionada tanto por aqueles que consideravam a anistia como um ato de fraqueza do Estado quanto por uma considerável parcela da população que via a prisão dos bispos como um grave erro, em primeiro lugar. No âmbito prático, uma grande seca, já abordada em composição no capítulo anterior, começava a assolar o interior da região nordeste enquanto reações contra a lei de recrutamento militar, regulamentada em 1875, se espalhavam por oito províncias⁴⁴. Tudo isso em meio à ascensão do republicanismo no país.

Rafael Bordalo Pinheiro se interessava não apenas pela maneira como D. Pedro II lidava com estas questões específicas, mas observava na imagem pública do Imperador uma forma de problematizar assuntos mais amplos relativos à própria monarquia, como a coexistência de elemento que remontam ao absolutismo com as constituições teoricamente democráticas, como nos então regimes políticos de Brasil e Portugal ou o papel e responsabilidades de um rei em um sistema no qual o governo era exercido por outras importantes figuras, como o Presidente do Conselho Ministerial, por exemplo. O caricaturista questionava a própria “razão de ser” de um monarca ao fim do século do XIX. É sobre

⁴³ João Lins Vieira da Cansanção de Sinimbu (1810-1906), Visconde de Sinimbu, foi um notório político brasileiro do período imperial. Foi presidente das províncias de Alagoas (1838-1840), Sergipe (1841), Rio Grande do Sul (1852-1855) e Bahia (1856-1858). Desempenhou também funções de deputado provincial, deputado geral e senador pela província da Bahia em 1856. Seu papel mais relevante fora, no entanto, no Executivo. Tornou-se Ministro das Relações Exteriores (1859-1861), Ministro da Justiça (1863-1864) e Presidente do Conselho de Ministros, como mencionado, entre 1878 e 1880, cargo que desempenhou concomitantemente ao de Ministro dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas.

⁴⁴ CARVALHO, José Murilo **D. Pedro II**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.177

algumas composições que trouxeram estas problematizações, tendo o Imperador como personagem principal, que este breve segmento se debruça.

Ao passar por um atribulado momento, a reflexão sobre a continuidade da monarquia no país tornava-se um importante tópico. Diretamente ligado a ele, estava o tema da sucessão do trono, não apenas devido ao envelhecimento natural do monarca brasileiro, mas também pelo constante apreço por outros temas paralelos às questões de Estado, o que já havia sido claramente demonstrado pelas viagens ao exterior. Com o falecimento em 1847 do seu primeiro filho, Afonso Pedro de Alcântara e Bragança, quando este tinha apenas dois anos de idade, a próxima na linha de sucessão era a Princesa Isabel, que no momento também era a única filha ainda viva do Imperador. Em 1875, a princesa teve seu primeiro filho, Pedro de Alcântara de Orléans e Bragança, que se tornava o próximo na sucessão do trono. O nascimento do novo membro da família imperial fora aproveitado em 1878 como uma forma de questionar o juramento dos monarcas e sua relação com a constituição, bem como satirizar o Imperador e a atual composição ministerial:

A cena ilustrada por Bordalo mostra o juramento do neto de D. Pedro II, ainda bebê, enquanto príncipe e sucessor, frente a seu imperial avô e o gabinete ministerial vigente naquele período. A composição dos ministros identificáveis⁴⁵, da esquerda para a direita, apresenta Gaspar da Silveira Martins (em pé), da Fazenda, o Presidente do Conselho de Ministros e Ministro da Agricultura, Visconde de Sinimbu, General Osório⁴⁶, da Guerra e Lafayette Rodrigues Pereira⁴⁷, da Justiça. O pequeno príncipe, Dom Pedro de Alcântara, é segurado por Sinimbu, utilizando uma pequena coroa em referência à sua posição enquanto príncipe sucessor e chorando com toda a situação. Sua mão direita é colocada por Sinimbu sobre uma cópia da constituição imperial que se encontra sobre a barriga do Imperador, que aparece sentado e com uma expressão de cansaço e desconforto com a circunstância.

⁴⁵ Não foi possível identificar até o encerramento desta tese o indivíduo que aparece de joelhos á esquerda, com um boneco em sua mão, e o outro que aparece parcialmente atrás do príncipe. Mesmo mediante a comparação com outras composições do autor, suas identidades não puderam ser definidas de forma inequívoca.

⁴⁶ Manuel Luís Osório (1808-1879), o Marquês de Herval, foi um notório militar e político do período imperial. Lutou em conflitos como a Guerra dos Farrapos e a Guerra do Paraguai, onde fora consagrado como “herói de guerra”. Suas conquistas militares e a profusão de sua imagem o levaram a atuação política. Fora deputado provincial no Rio Grande do Sul e senador do império, ocupando também o posto de Ministro da Guerra no gabinete de Sinimbu, cargo que desempenhou até sua morte em 1879.

⁴⁷ Lafayette Rodrigues Pereira (1834-1917) atuou enquanto jurista, diplomata, jornalista e político. Escreveu em jornais como *Atualidade*, *Opinião Liberal* e *A República*. Na política, foi presidente das províncias do Ceará (1864-1865) e do Maranhão (1865-1866). Além de Ministro da Justiça no período analisado, viria a se tornar entre 1883 e 1884 Presidente do Conselho de Ministros. Suas obras jurídicas, como *Direito de Família*, o fizeram ser eleito pra a Academia Brasileira de Letras em 1908.

Figura 52 – O Juramento dos príncipes



O título da composição se inicia com o grande campo temático ao qual pertence, “Política”, com a definição “O juramento de todos os príncipes, a garantia de todos os povos”. A legenda traz o diálogo que se decorreria no fictício juramento. A primeira fala, cujo emissor não é designado, solicita que o bebê repita um juramento que inclui “ser obediente à mamãe, papai e vovô”, bem como “ser fiel às leis”. O primeiro ponto, “juro manter a religião católica apostólica romana” é, no entanto, o mais importante na primeira fala, com uma clara referência e crítica à instituição do padroado presente na constituição e à postura das autoridades civis brasileiras, em especial o Imperador, frente à “questão religiosa”. Passados três anos da anistia dos bispos e suas consequências, Bordalo ainda reverberava em suas composições o que considerava ser um grave lapso do Estado.

A fala seguinte apresenta a resposta do jovem Pedro de Alcântara ao juramento, que simplesmente emite sons incompreensíveis em resposta, sem parecer, e poder, sequer entender o papel que a ele estava sendo atribuído, como se poderia esperar de um bebê. Jaz aqui uma crítica à maneira como os governantes ascendem ao poder nos sistemas monárquicos e, de certa forma, há mesmo a exposição de certa solidariedade com os homens sob as coroas. Devido ao caráter hereditário como se dava a passagem de poder nas monarquias, de pai para filho, os sucessores poderiam muitas vezes se ver, na visão de Bordalo, em uma posição de responsabilidade e poder para a qual não estavam de forma alguma preparados ou sob o fardo de atribuições que, se pudessem opinar, jamais acolheriam. A passagem é uma alusão à própria situação de D. Pedro II, para quem as funções de Imperador e toda a ritualística que o envolvia parecia cada vez mais penosas, o vedando de exercer muitos de seus interesses pessoais. A própria posição do monarca no ato do juramento ilustrado aponta para isto, estando ele com o corpo totalmente descansado sob a cadeira, com a cabeça inclinada e uma expressão de incômodo, como se estivesse a reviver a atribuição do próprio fardo que, sem ainda entender bem, fora obrigado a aceitar.

A linha de diálogo seguinte é referida ao Governo, representado pelos ministros presentes, que afirma estar garantida a monarquia pós o juramento. Ironicamente, Bordalo afirma na fala que os príncipes sempre cumpririam tal juramento, mesmo que ainda feito ao colo das amas de leite e com uma mamadeira à mão ao invés do cetro, o que chama a atenção para o componente da hereditariedade e, por sua via, obrigatoriedade existente na sucessão monárquica, o que poderia gerar resultados desastrosos quando os príncipes e futuros governantes subissem ao trono. Para o caricaturista, o juramento de proteger a nação e defender os interesses do seu povo era, seja por inabilidade, desinteresse, negligência ou desonestidade, correntemente descumprido. O “governo” afirma que, frente ao juramento

firmado, D. Pedro II já poderia realizar suas viagens de forma tranquila, uma vez que a monarquia “estaria segura e o povo tranquilo”. Notadamente, uma monarquia garantida e a tranquilidade do povo parecem ser, na prática, noções opostas na visão de Bordalo, cujo viés antimonárquico se tornava cada vez mais forte em suas composições.

A constituição que regia as monarquias contemporâneas, sobre a qual a imagem do pequeno Pedro de Alcântara presta seu juramento na composição, também não representava uma garantia da manutenção da democracia no entendimento do caricaturista. No caso brasileiro, por exemplo, era a carta constitucional que garantia a manutenção do Poder Moderador do monarca, sobrepondo-se ao Executivo, Legislativo e Judiciário, bem com a inimizabilidade do Imperador, o Catolicismo como religião de Estado, a existência de senadores e conselheiros com cargos vitalícios, a eleição indireta, dentre outros pontos criticados por Bordalo. Muitos destes elementos se encontravam também na constituição portuguesa. Se a existência da carta magna era fundamental no Estado contemporâneo, a maneira como havia sido estruturada nos dois países acabava por manter, para o intelectual, vários vícios que pareciam estar atrelados às monarquias.

O Imperador brasileiro, que publicamente se declarava como um democrata, possuía a manutenção de seu poder e privilégios a partir carta constitucional. Logo, Bordalo observava na relação entre a manifestação do monarca e os problemas do documento fundamental uma grande incongruência. Se aproveitando dos resquícios do debate sobre a “questão religiosa”, o caricaturista se valeu de uma metáfora bíblica para questionar a posição de D. Pedro II enquanto um “democrata” e sua relação com o texto constitucional, em composição publicada em 17 de agosto de 1878, publicada no *Besouro*:

Figura 53 – A tentação democrática



Fonte: O Besouro - 17.08.1878 pp. 6-7

A composição utiliza os versículos 5 e 6, Capítulo IV, do Livro de Mateus presente na bíblia como inspiração para a cena. Nesta passagem bíblica, Jesus está no período no qual viveu no deserto, quando o Diabo começa a realizar uma série de tentações, nas quais são oferecidas oportunidade de suprir algumas necessidades básicas, como a fome, a fim de testar sua fé em Deus. Nos versículos específicos em questão, que seguem na íntegra acima da ilustração, o Diabo leva Jesus ao ponto mais alto do templo em Jerusalém e diz para que este se jogue lá de cima, afirmando que, uma vez que realmente acreditasse em seu Pai, este mandaria anjos que o segurariam pela mão e o impediriam de cair. Na versão de Bordalo, no entanto, a tentação recai sobre o Imperador do Brasil

D. Pedro II desempenha nesta parábola o papel do indivíduo que precisa decidir entre ceder às necessidades ou manter-se firme à sua crença. Aqui, ele aparece trajando um manto e segurando um guarda-chuva, contemplando o que se encontra sob seus pés, enquanto é tentado por um indivíduo cuja identidade não conseguiu ser identificada até o momento, que representaria o Diabo nesta alegoria. O templo em cujo pináculo ambos se encontram é a própria constituição do Império brasileiro, colocada aqui nesta função devido à centralidade que desempenha na monarquia constitucional, sendo a carta magna que rege o próprio funcionamento do Estado e sob a qual todos estavam tutelados. No entanto, o “templo” brasileiro, que sustentaria a própria monarquia e o Imperador sobre ele, contaria com alguns problemas.

Como a constituição encontra-se na forma de um livro semiaberto, é possível ler em algumas de suas páginas parte de seu conteúdo. De cima para baixo, é possível identificar inscrições como “Poder Moderador”, “dias de grande gala”, “senado”, “religião de estado”, “conservador”, “ultramontano”, “eleição indireta”, “liberal”, “exército permanente”, dentre outras. Estas expressões apontam para a centralização do poder nas mãos do Imperador, o luxo da ritualística monárquica, a dinâmica dos partidos, a existência do catolicismo como religião de Estado e a abertura que tal ponto poderia conceder ao ultramontanismo, ao alistamento obrigatório e ao pleito brasileiro que não era universal. Todos estes elementos eram considerados por Bordalo como grandes entraves no desenvolvimento do Estado e da sociedade brasileira, que constituiriam apenas uma aparência de democracia. O templo, diferentemente da passagem bíblica, estaria totalmente danificado, sendo a imagem da própria monarquia naquele momento.

A isso, soma-se a legenda da composição, na qual o “Diabo” incita o monarca ao dizer que “se és o democrata que dizes, atira-te daí abaixo se és capaz, para o lado da luz” e outro elemento imagético. No aparente mar que está sob os pés do “templo”, há uma figura cujo

formato de assemelha ao de um barrete frígio, símbolo utilizado por muitos artistas como alegoria às noções de “democracia” e “liberdade”, bem como ao liberalismo e ao republicanismo. Lembra-se aqui que o versículo 6 de Mateus IV termina com a frase “para que não suceda tropeçares em pedra, com o teu pé”. Logo, se percebe que o que se encontra perante D. Pedro II na narrativa é uma tentação contrária à de Jesus no livro de Mateus. Se ao ceder às tentações do Diabo, Jesus estaria cedendo às artimanhas do diabo e indo por um caminho “negativo”, o que se apresenta ao Imperador é o contrário. Considerado como um “democrata”, o monarca é convidado pela composição a prová-lo, se jogando da monarquia constitucional e seus vícios e pulando para a “luz”, com um símbolo da democracia e liberalismo como a pedra a ser tocada pelos pés deste caso cedesse à “tentação democrática”.

Nesta criação de Bordalo, fica evidente a crítica realizada à imagem do Imperador e, mais ainda, uma reflexão sobre a constituição monárquica, expondo alguns dos pontos que o caricaturista considerava problemáticos em sua construção. Esta é uma das composições onde o questionamento do autor sobre a carta constitucional torna-se mais claro, expondo que a existência deste documento em um sistema de governo não é a total garantia de uma sociedade realmente democrática, uma vez que esta pode conter vários mecanismos de manutenção do poder nas mãos de um pequeno grupo e de exclusão de boa parte do povo das decisões, tal como é ressaltado nos segmentos “poder moderador” e “eleição indireta” na composição. O problema reside, segundo o entendimento do caricaturista, na própria forma monárquica do governo, para o qual a constituição apenas concederia uma aparência democrática.

Desta forma, a composição convida o Imperador a “cair na tentação” da própria imagem que construía e tanto afirmava, de alguma forma superando ou reformando as amarras da constituição monárquica para tomar atitudes realmente democráticas. Ao descer do “templo” que o resguardara e descer ao nível do discurso que expressara, D. Pedro II poderia finalmente alinhar suas ações à sua imagem, o que traria notáveis benefícios de seus súditos e da nação de quem era “defensor perpétuo”. No entanto, a postura contemplativa com a qual o Imperador é apresentado na imagem demonstra que, na visão de Bordalo, este salto ainda não estava próximo de ser efetuado. A composição ainda se encerra com uma leve provocação ao *Apóstolo*, jornal de cunho católico que o caricaturista tanto citara e questionara ao longo de sua estadia no país, indagando o que a publicação pensaria da metáfora bíblica utilizada.

Um dos pontos fundamentais na imagem desta democrática monarquia que o Imperador visava expressar, mas que parecia longe de realmente se consolidar, era a já referida liberdade de imprensa existente no país. Os periódicos possuíam autonomia para criticar quaisquer autoridades pretendessem e para fazê-lo da forma como achassem adequada, sem basicamente nenhuma restrição por parte do governo. As composições caricaturais existentes nos periódicos satíricos demonstram que tal liberdade de fato existia, uma vez que, mesmo correntemente criticados pelas personalidades neles ilustradas, continuavam a desenvolver suas críticas sem sanções. No entanto, Bordalo parecia não ver a relação entre o Estado, na figura de D. Pedro II, e imprensa brasileira de forma tão harmoniosa como se supunha, o que viria a ilustrar em composição publicada em 14 de setembro de 1878 no *Besouro*.

Este era um ano de eleições no país, momento que sempre demandava atenção do governo ao equilíbrio da balança política no congresso brasileiro. Neste momento, no entanto, D. Pedro II realizara uma viagem de trem à província de São Paulo. Era costume em viagens curtas do monarca no país que membros da imprensa o acompanhassem e observassem, especialmente em momentos importantes como as eleições para a Assembleia Geral, mas, durante esta ida em específico, o monarca teria solicitado que nenhum repórter pudesse se fazer presente no veículo. Tal ponto fora explorado por Bordalo Pinheiro em uma narrativa até que ponto o Imperador valorizava ou não a imprensa brasileira e, por conseguinte, a democracia no país.

Figura 54 – Liberdade de imprensa?



Os primeiros quadros da composição fazem uma referência ao processo eleitoral que ocorria naquele momento. O Brasil é ilustrado como a cabeça de um indivíduo utilizando um cocar indígena, uma alegoria que o caricaturista usara e usaria em outras situações para se referir ao país. Este se encontra doente de varíola, também conhecida de “bexiga”, que aqui são uma alusão ao processo eleitoral. Ironicamente, as eleições são colocadas como um mal que o país estivesse momentaneamente experimentando, mas do qual logo se curaria. Na segunda imagem, a “doença” começa a ser extirpada, com as bexigas sendo estouradas e dela saindo figuras de deputados, chamados aqui de “pus”, que começam a ser despejados em uma bacia onde se observa a inscrição “Assembleia Geral”.

É no terceiro quadro que a viagem monárquica começa. A legenda afirma haver rumores de que tal viagem se deveria ao fato do monarca não ser “vacinado”. Sendo as eleições um componente fundamental nos governos democráticos, tal alegação já inicia sutilmente o questionamento da imagem de “imperador-democrata” atrelada ao monarca. A linha de imagens seguintes, por sua vez, ilustra D. Pedro II como se houvesse chegado a São Paulo carregado de pedras, que contrariamente à ideia de resolver um determinado conflito acadêmico citado pelo autor,

O primeiro quadro da terceira linha mostra o Imperador sendo questionado pela figura de um besouro, que aqui representa a publicação homônima de Bordalo. *O Besouro* novamente põe em cheque o “caráter democrático” de D. Pedro II, o indagando sobre o porquê ao invés das pedras referidas anteriormente, este não carregaria um metafórico grão de areia que seria usado para edificar a democracia do país. Todo o eixo da narrativa visa a questionar tal aspecto da imagem pública e das ações práticas do Imperador, reforçando a contradição que existiria, na concepção do caricaturista, entre as monarquias e democracias. Isto se desenrola no quadro seguinte, quando passa-se a abordar a questão dos jornalistas durante a viagem.

A ilustração seguinte mostra D. Pedro II antes de adentrar em seu trem, barrando a passagem de dois repórteres, enquanto vira o rosto como se estivesse aversão a estes, o que a legenda narra como se estivesse a temer “maus contatos”. A tentativa imperial, no entanto, não obteria sucesso, uma vez que, como é narrado na ilustração seguinte, os repórteres estariam em todos os lugares. O conceito de “repórter” parece usado neste segmento não apenas para se referir aos profissionais da imprensa, mas a qualquer indivíduo na sociedade

que estaria atento às ações do Imperador. Logo, não importando as restrições impostas, este estaria sempre sob olhares atentos, que repercutiriam suas ações de uma forma ou de outra.

Os dois últimos segmentos da narrativa trazem uma nova contradição apontada por Bordalo entre a imagem pública e as ações do monarca brasileiro. Não apenas o Imperador apresentava uma imagem pública de defensor da liberdade de imprensa e democracia, mas também se mostrava como um notável admirador da expressão escrita em geral, da literatura à própria atividade jornalística. A ilustração mostra o Imperador se encontrando com Victor Hugo durante sua segunda viagem em 1877, como um exemplo deste apreço sempre expressado por D. Pedro II. A legenda, explanando tal aparente contradição, expressa o estranhamento no fato do monarca, que tanto apreço pelas letras demonstrara, ter impedido os jornalistas em sua viagem.

Ao fim, é delineada a diferença entre o que o monarca demonstraria publicamente em suas viagens e as ações no Brasil. As ilustrações e legenda apresentam um governante que, durante a passagem pelos Estados Unidos, faria questão de atender os órgãos de imprensa estrangeiros, como o *Washington Herald*, não demonstraria o devido apreço aos repórteres brasileiros quando em seu país estivesse. No desenho, D. Pedro II anda de braços dados com o membro da imprensa americana, enquanto vira de costas em desprezo ao local. A composição se encerra com “Já viram? É que lá é outra coisa – lá sim, aqui – não”. Notadamente, há o reforço à figura de um monarca que teria, na crítica de Bordalo, uma atitude bem diferente na realidade local, não dando tanta atenção a alguns princípios que tanto defendia na vida pública e na construção de sua imagem externa durante suas viagens.

Mais importante do que a ocorrência ou não de tal impedimento sobre os jornalistas durante sua viagem e as repercussões sobre o tema é a maneira como Bordalo apresentou o Imperador brasileiro. Como um novo aspecto das contradições entre a imagem pública e as ações de D. Pedro II, o caricaturista tocava em uma temática que estava diretamente relacionada com sua própria atividade na imprensa e com um aspecto chave das democracias liberais cujas ideias base defendia. A liberdade dos órgãos de imprensa correspondia a um elemento basilar na manutenção da monarquia naquele período e era uma das plataformas que o governo defendia amplamente frente à opinião pública. Como tal, questionar a posição do chefe de Estado frente a ela era inquirir a própria imagem Imperial. Mesmo que proibir a entrada de jornalistas em uma viagem não representasse de fato uma quebra na liberdade de imprensa, é notável que intelectuais como Bordalo, que apresentava um teor antimonárquico em suas composições, se apropriasse de tal ponto para questionar os fundamentos do sistema político em vigor no país. O debate acerca da imprensa viria a aparecer posteriormente como

uma janela para Bordalo Pinheiro questionar outro elementar ponto envolvendo D. Pedro II e a política brasileira

Percebe-se que o Imperador era apresentado pelo caricaturista enquanto um chefe de Estado enfadado, que em muitos momentos possuía dúvidas e apresentava contradições entre ação e discurso. No entanto, esta aparência de um monarca que simplesmente reinava, mas que encarava tal responsabilidade como um fardo e não efetivamente governava, acabava por deixar uma questão nevrálgica pendente: até que ponto D. Pedro II era responsável pelos problemas observados no Brasil? Em que medida as ações dos membros do Executivo e outras esferas se relacionavam ao próprio monarca. Sabe-se que, em uma monarquia constitucional como a brasileira, o seu governante não possuía poderes e responsabilidades absolutas, ficando muitas destas ao encargo de seus ministros e outros membros centrais na administração pública. Porém, além de todo o peso simbólico de seu cargo, era o Imperador constitucionalmente responsável pela escolha de ministros e presidentes de província, bem como da nomeação de senadores, além de outras atribuições práticas. Até que ponto, na concepção de Rafael Bordalo Pinheiro, a responsabilidade do que ocorria no país recaía sobre D. Pedro II?

Uma resposta para tal questão pode ser encontrada em parte de uma composição de Bordalo publicada em 01 de junho de 1878 em *O Besouro*. Em uma longa narrativa imagética, publicada ao longo de quatro páginas, Bordalo abordou o que seriam os questionamentos de Furtado Coelho, mas cujas considerações também poderiam ser atribuídas a vários outros críticos, sobre as atividades dos caricaturistas no Brasil. Sofrendo constantes desaprovações por parte de alguns dos seus caricaturados, especialmente nas composições de cunho político, os caricaturistas eram levados a refletir ocasionalmente na imprensa sobre sua própria forma de expressão. Bordalo, que de forma recorrente ilustrava a si mesmo e seu ofício nas páginas de suas publicações, era um dos maiores exemplos desta prática.

Na edição em questão, cuja análise integral escapa ao objetivo presente, o intelectual punha em cheque algumas opiniões tecidas sobre os caricaturistas. O ponto fundamental levantado pelo autor era de que, independentemente do tema analisado por ele ou seus colegas de outras publicações, haveriam sempre de ser criticados por uns e tidos como corretos por outro. O apoio ou reprovação dependia do aspecto caricaturado e dos interesses particulares daqueles que teciam suas opiniões sobre. Por exemplo, se criticavam o partido conservador, os membros do partido liberal davam razão à crítica, situação que se invertia quando eram os liberais a serem criticados.

do Imperador sobre os eventos narrados por Bordalo fica ainda mais definido no penúltimo quadro desta grande narrativa.

O quadro, de imediato, já atribui o papel desempenhado pelo Imperador brasileiro nas composições caricaturais elaboradas por Bordalo e seus colegas de profissão, o que, por consequência, define seu papel na política brasileira sob a ótica do intelectual português. D. Pedro II é desenhado sentado à frente de um quadro, com um pincel em sua mão, pintando sobre a superfície várias figuras, dentre os quais podem se identificar, por exemplo, os ministros Gaspar da Silveira Martins, em maior dimensão, e José Bento, como um dos indivíduos de ponta-cabeça. Logo ao lado do monarca, figuras minúsculas podem ser observadas operando daguerreótipos. São os caricaturistas, prontos a “registrar” os “desenhos” feitos pelo Imperador em suas publicações. Se a ilustração, articulada ao restante da narrativa, ainda não fosse clara o suficiente, a legenda da composição aponta bem a função de Pedro II.

O Imperador brasileiro é chamado de “O primeiro, o melhor, o único caricaturista”, bem como o “mestre” de Bordalo e seus colegas e o “inventor” de todas as caricaturas, dos mais diversos temas, que eles reproduziriam em suas publicações. Constitucionalmente, o monarca era o maior responsável pela escolha do Presidente do Conselho de Ministros e dos nomes nas pastas, bem como a nomeação dos senadores e dos conselheiros. Desta forma, o caricaturista português atribuía a D. Pedro II a posição última como responsável, pelo menos de forma indireta, por muitas das decisões que advinham do Executivo e Legislativo, eixo central da administração pública.

A explanação desta responsabilidade, presente no segundo parágrafo da legenda, vai ainda além. Bordalo dá prosseguimento à lista de nomeações do Imperador ironicamente, dizendo que ele também nomeia os “confeiteiros”, “padeiros”, “sapateiros”, dentre outros. Se pensada em articulação com outras publicações do intelectual português, tal ponto levanta a reflexão de que a responsabilidade em questão não se restringiria à posição do Imperador, mas sim ao que este simbolizaria. Seria a própria existência de um sistema de governo monárquico que forneceria as condições de existência para as “caricaturas” que os caricaturistas “reproduziriam” em suas composições. Em outras palavras, seria a própria monarquia que gestaria, na concepção do autor, muitos dos indivíduos e situações que geram os principais problemas do país, a serem analisados e questionados pelos caricaturistas.

Tal afirmação é fundamental para compreender a forma como Bordalo Pinheiro observava as monarquias e a figura do Imperador D. Pedro II no caso brasileiro. Para ele, os chefes de Estado dos sistemas de governo monárquico seriam os principais responsáveis, ou

pelo menos desempenhariam grande parte da responsabilidade, pelos erros e vícios existentes nas sociedades que governavam. Mesmo que seu governo estivesse sob uma constituição, estes ainda seriam responsáveis por muitas das nomeações de membros chaves do governo e papel efetivo em decisões do Executivo, além de serem o símbolo máximo de seus governos. Suas ações pessoais não eram atribuídas ao indivíduo sob a coroa, mas à coroa em si, formando um amálgama entre rei e monarquia onde as atitudes do primeiro refletiam fortemente na imagem e estabilidade do segundo.

Partilhando do mesmo suporte material da imprensa escrita, apesar da evidente diferença na linguagem, os caricaturistas de imprensa se posicionavam também como observadores e analistas das ações do governo, noticiando e tecendo opiniões sobre o tema. Logo, desempenhando a posição de um jornalista na imprensa periódica, Bordalo se colocava na posição de interpretar, através de suas caricaturas, as decisões provenientes do Estado brasileiro e suas consequências, empregando a sátira imagética como ferramenta. Desta forma, o caricaturista português se via como um “repórter” da realidade social que observava, sendo os reais produtores de seu conteúdo os membros do governo, os reais “caricaturistas”, com ênfase, no caso brasileiro, para o Imperador D. Pedro II, símbolo e chefe da monarquia.

Tal posição de Bordalo sobre os monarcas não se limitou às suas composições em solo brasileiro. É importante notar que tal postura sobre a relação de suas composições com os monarcas se manteve após retornar a Portugal, onde aplicou muitas das ferramentas que construía nos anos anteriores de sua atividade sobre a sociedade portuguesa. Em alguns casos, as obras do autor apresentavam uma enorme semelhança, como pode se observar em caricatura publicada no periódico *O Antônio Maria* em 8 de janeiro de 1880:

Figura 56 – O principal caricaturista português



Fonte: *O Antônio Maria* - 08.01.1880 pp.4-5

As similitudes entre as duas composições quase falam por si mesmas, apenas com a diferença chave de que a portuguesa fora publicada em página dupla, enquanto a brasileira era um quadro quase ao fim de uma grande narrativa. Aqui, é o rei de Portugal, D. Luís I, que aparece como o grande caricaturista, já chamado no título de “o primeiro caricaturista português”. Com pincel à mão e trajado como um pintor em seu atelier, o monarca português aparece na mesma posição e ângulo que D. Pedro II, mas sentado em um banco e com as vestes monárquicas e coroa ao lado esquerdo, postas de lado enquanto “pinta”. Na grande tela, aparecem ministros e outras figuras chave da política portuguesa de então, todas “elaboradas” pelo traço do rei. Da mesma forma que seu tio brasileiro, o rei português aparece como o grande responsável pelo conteúdo, em sua maioria problemático, que era narrado por Bordalo no período.

Da mesma forma como fizera um ano e meio antes, Bordalo também elabora uma auto representação sua, observando as “composições” do monarca atrás de um daguerreotipo. Ao caricaturar as ações do governo português, o intelectual apenas “fotografaria”, em sua visão,

os resultados advindos das decisões do rei e, de certa forma, da própria existência da monarquia como sistema de governo no país. Desta vez, toda cena é observada por um Zé Povinho, já aqui consolidado como símbolo do povo português e que havia sido usado pouco antes como referência também ao povo brasileiro.

A aproximação novamente realizada entre os monarcas dos dois países, sendo desta vez ilustrados em situações semelhantes em relação ao seu papel sobre as situações de seus reinos e sobre os temas abordados por Bordalo, reforça novamente a aproximação dos escopos com o qual o caricaturista observava ambas as margens do Atlântico. Não se tratava apenas de como este observava as especificidades de cada país onde trabalhara, mas sim de uma forma ampla de observar a sociedade que fora consolidada a partir de suas observações em Portugal e Brasil e utilizada na interpretação sobre os dois países. No caso específico dos sistemas de governo, fica clara a existência, em sua concepção, de uma grande aproximação entre as monarquias de ambos os países, tanto na atitude de seus monarcas, como demonstrado em composição anterior sobre a viagem aos Estados Unidos, quanto na sua responsabilidade sobre a situação de cada país. As aproximações são tamanhas em sua forma de ver ambos os países que permitiram ao mesmo elaborar algumas composições de grande semelhança em forma ou conteúdo.

Retomando as análises do caricaturista produzidas sobre D. Pedro II no Brasil, evidencia-se a imagem de um Imperador que fora ainda construída sobre a mesma base das concepções apresentadas na *Picaresca Viagem* em 1872, mas que se tornaram mais amplas e ganharam contornos específicos na realidade observada por Bordalo no Brasil.

O eixo analítico sobre as contradições existentes na figura do “monarca-cidadão” permaneceu como um definidor imagem pública do monarca, ressaltando a oposição entre a forma como o governante se apresentava publicamente e suas reais ações ou intenções. As discrepâncias durante os quatro anos do autor no Brasil foram além da construção da imagem pública durante uma viagem internacional, tocando em pontos centrais da maneira como o monarca se definia internamente em seu governo e para seus súditos. Isto fica mais evidente na questão da liberdade de imprensa, abordada no caso da proibição dos jornalistas durante uma viagem a São Paulo, e nas decisões que teriam sido tomadas pelo Imperador no caso da “questão religiosa”, que teriam minado sua posição enquanto “defensor perpétuo do Brasil” e prejudicado a constituição de um estado laico na composição do caricaturista. A oposição entre a noção de “democracia” e a continuidade de um sistema monárquico, parecia se constituir, para o autor, em uma contradição cada vez mais aparente nas pequenas ações do Imperador brasileiro.

Mais do que um monarca contraditório e que tomava decisões equivocadas para o curso de seu país, aparecia a figura de um indivíduo que já não demonstrava interesse em arcar com o peso de suas funções, mostrando-se cansado e cada vez mais afeito a uma vida comum do que o fardo da coroa. No entanto, seja equivocado, seja desinteressado, a maneira como o Imperador agia frente a problemas específicos do país tinha implicações práticas que Bordalo procurou ilustrar em suas caricaturas.

Tal ponto levanta novamente uma das principais problemáticas apontadas pelo caricaturista: a responsabilidade real de um rei sobre os rumos de seu país, mesmo em uma monarquia constitucional onde a governabilidade dependia também de outras importantes figuras no Executivo e no Legislativo. Portador do Poder Moderador, da responsabilidade pela escolha dos ministros e conselheiros, bem como da nomeação de senadores, e sendo mesmo inimputável judicialmente, o monarca possuía um grande poder na escolha de peças chave da administração pública e basicamente imunidade perante qualquer prejuízo que pudesse advir de suas decisões. Mesmo não chegando diretamente a uma resolução, o monarca era indiretamente responsável por incumbir aqueles que a tomavam. Essa carga é ampliada ainda pelo simbolismo que a figura de Imperador possuía, tendo um peso simbólico e considerado como uma expressão do próprio Estado e povo brasileiro.

De qualquer forma, as composições de Bordalo deixam clara a fundamental importância prática e simbólica do Imperador no Estado brasileiro. Como personificação do poder monárquico, D. Pedro II estava sempre no centro dos principais debates que se desenrolavam na imprensa, tribunas institucionais e demais campos de discussão no âmbito público, o que explica a atenção concedida ao monarca pelo caricaturista. Desde o início de sua atuação profissional, o intelectual demonstrava em suas análises uma crescente tendência antimonárquica, considerando a permanência de tal forma de governo como algo anacrônico, que não correspondia às atuais demandas das nações e freava seu desenvolvimento em diversas esferas da sociedade. Desta maneira, o intelectual observava na figura do Imperador do Brasil uma forma de questionar a própria monarquia brasileira e os regimes monárquicos como um todo. As ações do indivíduo Pedro de Alcântara apenas ganhavam relevância para o autor na medida em que se tornavam uma chave para interpelar a posição que ocupava e o sistema de governo que representara.

D. Pedro II fora a personalidade política mais ilustrada por Rafael Bordalo Pinheiro em suas composições, sendo a principal peça do complexo tabuleiro político imperial. Se em muitas destas o monarca aparecia como grande protagonista, em outras era mostrado como uma das engrenagens que compunham o Estado, articulando-se a outras para o seu

funcionamento. O Imperador, seus ministros e membros do Legislativo eram apresentados como atores em algumas situações que, de tão fantásticas, mais pareciam uma pintura ou peça de teatro do que a realidade brasileira. Não à toa, o caricaturista fazia uso destas expressões artísticas e outras semelhantes ferramentas para satirizar o cenário político do país.

3.3 O GRANDE QUADRO DA POLÍTICA IMPERIAL

As composições abordando a imagem do Imperador D. Pedro II e o debate sobre a “questão religiosa” fornecem, como visto, indícios da interpretação de Bordalo sobre pontos basilares acerca da estrutura do Estado imperial e da maneira como este decidira mostrá-los para a sociedade brasileira. No entanto, outros atores importantes na política imperial e questões fundamentais que foram abordadas pelo intelectual requerem uma ampliação no escopo, que passa necessariamente pela ampliação que o próprio caricaturista realizara em suas análises para englobar todas, ou as principais, peças que compunham o grande quadro da política imperial.

Figuras de linguagem se tornam um ponto comum na definição de linhas gerais sobre o Estado monárquico brasileiro mas, uma vez que o próprio caricaturista fazia uso corrente de versões imagéticas destas, escusa-se a presente análise de utilizá-las. Logo, as práticas políticas imperiais e, em consequência, os rumos do país eram, de forma inegável, decididos a partir de uma complexa máquina, cujas engrenagens envolviam, como já apontado, o monarca, seus ministros e os membros do Executivo e Legislativo, o equilíbrio dos partidos Liberal e Conservador, o processo eleitoral e inúmeros outros pontos, cujo encaixe se modificava na medida em que novas situações se apresentavam no cotidiano brasileiro. Aos caricaturistas na imprensa, cabia a tarefa de tornar tal dinâmica inteligível a partir de seus traços, analisando e ao mesmo tempo gerando humor a partir da realidade política brasileira. Tal empreitada demandava procedimentos específicos, a fim de concomitantemente tornar temas centrais na vida pública em objetos de crítica e riso.

Como articular as diversas personalidades centrais na estrutura do governo monárquico, analisando-as na abordagem de temas específicos, caros àquele momento político, construindo ainda narrativas que traziam ao mesmo tempo humor e crítica? A chave, para Bordalo Pinheiro, se encontrava na construção de cenas alegóricas que faziam uso dos

mais variados elementos, empregando de símbolos associados às próprias ideias que o autor visava romper e subverter a formas narrativas partilhadas com outras expressões artísticas. No processo de dessacralização de estadistas e da própria monarquia brasileira, as ferramentas empregadas pelo caricaturista português são amostras exemplares que não apenas mostram uma visão lusa sobre a estrutura do Estado brasileiro, mas tornam inteligíveis alguns dos fundamentos do processo de construção caricatural.

3.3.1 Teatrologias e paródias políticas

Rafael Bordalo Pinheiro possuía uma inegável conexão com várias áreas de expressão artística, cujos elementos muitas vezes se interconectavam com a linguagem caricatural. Pode-se dizer que tal relação já se iniciou em âmbito familiar. Seu pai, Manuel Maria Bordalo Pinheiro, era um pintor conhecido em seu tempo, sendo sócio da Academia Nacional de Belas Artes de Portugal. Chegou a atuar também como escultor e desenhista de figurinos para algumas peças teatrais. Crescendo em contato com a atividade artística do pai, Bordalo não fora o único irmão a enveredar por tal caminho. Sua irmã mais velha, Maria Augusta Bordalo Pinheiro, também enveredou pela pintura e um de seus irmãos mais novos, Columbano Bordalo Pinheiro, tornou-se um dos principais nomes da pintura naturalista em Portugal ao final do século XIX.

Antes de iniciar sua atuação profissional como caricaturista, o intelectual se matriculou sucessivas vezes em Desenho na Academia de Belas Artes de Portugal, cujos estudos nunca foram adiante⁵⁰, e expôs desde 1868 composições de cunho realista na Sociedade Promotora de Belas-Artes. Além dessas empreitadas, o exercício em outra área mais notório foi, sem dúvida, sua carreira como ceramista, tendo fundado a própria fábrica em 1885, a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, e produzido várias peças que tornam essa faceta profissional do autor tão conhecida em Portugal quanto sua obra gráfica. No entanto, houve um interesse que nunca deixou Bordalo e que se fizera presente em vários aspectos de sua obra.

⁵⁰ José Augusto França aponta para várias matrículas realizadas por Bordalo em Desenho de Arquitetura Civil (1861, 1862), Desenho Histórico (1862) e Desenho do Antigo (1865, 1866, 1867). No entanto, se o intelectual chegou a efetivamente cursar tais disciplinas, não é sabido. Nem mesmo no Museu Rafael Bordalo Pinheiro, que reúne um acervo imenso de documentação relacionada à vida e obra de Bordalo, há documentos relativo a tais matrículas e cursos. Portanto, este lado dos estudos acadêmicos do intelectual permanece um segmento a ser estudado. Ver especialmente o quadro cronológico final em FRANÇA, José Augusto. **Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual**. 2ª Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982

O intelectual possuía, inegavelmente, uma forte relação com o teatro. Era um declarado admirador da arte, frequentando sempre a cena teatral e trazendo correntemente notícias relativas a espetáculos e atores em suas publicações. Bordalo já havia atuado como ator amador e, tal como seu pai fizera anteriormente, trabalhou na elaboração de figurinos para peças. Lembra-se que o primeiro trabalho profissional do autor como caricaturista se deu em 1870 através de uma folha de propaganda da peça *O dente da Baronesa*, de Teixeira de Vasconcelos. Esta conexão se mantém na obra do autor não apenas pela participação e observação do autor sobre a cena teatral em Brasil e Portugal, ilustrando-a em seus periódicos, mas também se dá devido a uma intersecção existente entre a própria linguagem caricatural e esta paixão do autor.

A tradição caricatural se servia do teatro tanto como modelo, quanto como referente. As composições costumeiramente associavam personalidades da vida pública a personagens de peças e acontecimento a títulos de espetáculos, sendo o próprio teatro uma metáfora da vida social⁵¹. O teatro, por sua vez, muitas vezes criava personagens “caricatas” em suas narrativas, utilizando tipos que muito se aproximavam dos utilizados pelos caricaturistas em suas análises.

Tal máxima se faz muito aparente na obra de Bordalo, na qual, mesmo abordando um espetáculo ou outro aspecto da cena teatral, o intelectual aproveitava para sutilmente tecer algum comentário do quadro político e, por outra via, interpretava alguns acontecimentos políticos através de analogias com cenas teatrais. Considerando a sua própria publicação, *O Besouro*, como um amadurecimento de sua crítica sócio-política, o caricaturista resolveu aplicar as possibilidades da confluência entre caricatura e teatro em uma nova seção dedicada às observações de cunho político no Brasil. Nascia assim, em 1878, o segmento “Teatrologias políticas”⁵².

Esta expressão passou a designar algumas composições, cuja frequência não era fixa, que se apresentaram nas páginas de *O Besouro*. Nesta “seção”, Bordalo Pinheiro observava o jogo político brasileiro através da ótica teatral, utilizando a analogia entre cenas de espetáculos, especialmente as óperas⁵³, ou o próprio processo de elaboração que envolvia sua

⁵¹ LOPES, Maria Virgílio Cambraia. **Rafael Bordalo Pinheiro – Imagens e memórias do teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2013. p.30

⁵² O termo “teatrologia” se refere, em sentido amplo, aos estudos acerca das performances teatrais em relação ao contexto literário físico, sociológico, histórico e psicológico onde são realizadas, de acordo com HELBO, André. **Theory of performing arts**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1987. pp. 38-39

⁵³ Um estudo sobre a presença das óperas na obra caricatural de Bordalo foi realizado na dissertação de Luzia Rocha, posteriormente publicada em ROCHA, Luíza. **Ópera & caricatura: o Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro**. 2 Volumes Lisboa: Colibri, 2010.

construção e a dinâmica entre as principais autoridades do Estado brasileiro, com ênfase para D. Pedro II e seus ministros. Desta forma, o teatro aparecia como um tema e como um escopo na construção da crítica caricatural

Como apreciador e conhecedor de espetáculos teatrais, Bordalo possuía um grande conhecimento sobre as estruturas narrativas e as personagens utilizadas por vários autores nos últimos séculos na construção de suas peças. Reconhecendo os tipos construídos e as histórias elaboradas, tornava-se acessível ao caricaturista a apropriação de tais elementos narrativos como uma forma de satirizar o cenário político imperial. As cenas dos espetáculos tornavam-se alegorias para a análise de situações específicas do governo, como pode ser percebido através desta composição publicada em um dos primeiros segmentos das “teatrologias políticas”, na qual uma ópera de Gounoud é empregada pelo caricaturista.

Figura 57 – Fausto, em versão imperial



Fonte: *O Besouro* 27.04.1878 p.6

Nesta análise, a ópera Fausto, composta por Charles Gounod⁵⁴ e baseada no poema trágico homônimo de Johann Wolfgang von Goethe⁵⁵, é empregada por Bordalo para problematizar as emissões de moeda por parte do governo. O espetáculo de 1859, dividido em cinco atos, narra a história de um sábio senhor chamado Fausto que, após anos de muito estudo, teria concluído que seu empenho teria sido apenas um desperdício de sua vida e, desesperado em busca do amor e um sentido para sua existência, implora por ajuda. Tendo culpado a fé e a ciência por seu estado, esta ajuda vem do inferno, na figura do diabo Mefistófeles. Este oferece a Fausto uma oportunidade de experimentar o amor ao apresentar a imagem de uma dama chamada Margarete, em troca dos serviços do sábio no inferno. Com o enredo estabelecido, Bordalo encontra os três personagens de sua composição.

No lugar do sábio Fausto, encontra-se D. Pedro II, um encaixe que faz todo o sentido na obra de Bordalo uma vez que a imagem do sábio monarca fora tantas vezes questionada pelo caricaturista. Para além desta analogia, Fausto teve sua forma modificada por Mefistófeles na narrativa, ganhando uma aparência mais jovem do que a sua real feição. Tal elemento da construção da personagem também alude ao próprio questionamento sobre a imagem do “imperador-democrata” por parte de Bordalo, que em vários momentos de sua obra apontara para o que seriam as contradições existentes entre a imagem e as ações práticas do monarca. Mefistófeles, por sua vez, é o Ministro da Fazenda, Gaspar da Silveira Martins. Interessante notar que esta não era a primeira vez que Martins apareceria neste papel ou em uma posição de destaque nas composições de Bordalo, o que leva à ratificação de que este estadista possuía uma grande importância, sob a concepção do autor, no então gabinete encarregado do governo. Não à toa, é Mefistófeles que acompanha e aconselha Fausto ao longo da narrativa. A outra personagem em questão é Margarete, que aqui, como pode ser deduzido a partir da inscrição em seu vestido, representa a própria nação brasileira.

No ato três desta ópera de Gounod, Mefistófeles envia uma caixa de joias e um espelho de presente a Margarete, para que esta pense que fora Fausto, com quem já se encontrara uma vez no segundo ato da peça, o admirador que enviara tais itens. Desta forma, a intenção era ganhar a afeição de Margarete, para que esta se apaixonasse por Fausto. Nesta narrativa imagética, no entanto, as cédulas ocupam o lugar das joias, que a nação brasileira

⁵⁴ Charles Gounod (1818-1893) foi um notório compositor francês, conhecido pela autoria de diversas óperas. Além da adaptação em ópera de *Fausto*, tem dentre suas obras mais conhecidas *Mireille* (1864) e *Roméo et Juliette* (1867). Ao final de sua vida, passou a dedicar-se mais à composição de músicas sacras.

⁵⁵ Quase dispensando apresentações, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) foi uma das mais importantes figuras da literatura alemã e do Romantismo na Europa, além de estadista e algumas incursões pelos estudos nas ciências naturais. Com textos que vão de dramas e romances, passando por poemas, prosas autobiográficas a um escrito intitulado *Teoria das Cores* (1810), tem dentre suas mais conhecidas obras, além de *Fausto* (1806/1832), *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), *As afinidades afetivas* (1809), dentre outros.

usaria, enquanto canta a “ária de jóias”, aqui chamada de “ária das emissões” cativada pela sua beleza e conquistada pelo “Fausto” D. Pedro II, tal como Margarete no terceiro ato da peça. Visitando o jardim onde esta se deleita com o montante emitido, Martins apresenta seu trabalho a D. Pedro II, que admirado observa o resultado, com a nação extasiada. .

Toda a composição questiona, através da analogia com a peça de Gounod, a emissão de moedas que seria realizada pelo Tesouro Nacional, sob a alçada do Ministério da Fazenda. Esta emissão de dinheiro, que seria uma prática econômica corrente pelo governo à época, ocorreria como uma tentativa de alavancar a economia brasileira, mas a quantidade seria desproporcional ao lastro real para amparar as novas cédulas em circulação. Tal medida, para Bordalo, daria uma falsa ideia de prosperidade para a sociedade, tal como é ilustrado pelo deslumbramento de Margarete pelas “jóias”. No entanto, a realidade da nação brasileira seria mostrada no espelho que fora também presenteado por Mefistófeles. Nele, podem-se ler as inscrições “miséria e atraso”, que corresponderiam à atual situação nacional, mas que cujo “reflexo” seria completamente ignorado pela nação em seu deslumbre pelas cédulas emitidas, e conquistada pelo “Fausto” D. Pedro II, com a mediação do “Mefistófeles” Martins.

A maneira como Bordalo articula os elementos narrativos presentes na ópera Fausto na crítica de uma específica situação da gestão econômica brasileira demonstra um claro exemplo da proficuidade do teatro enquanto referente e eixo narrativo para a análise realizada na caricatura de imprensa, bem como a articulada forma como o caricaturista utiliza tal ferramenta em suas composições. A realização de tal analogia demandava por parte de seu autor um amplo conhecimento das características próprias de cada personagem, a fim de poder realizar a transposição das personalidades públicas a seus papéis, e a estrutura narrativa da peça, uma vez bem aplicada, apresentava um cenário com grandes possibilidades para desconstruir a imagem das personalidades públicas e analisar o presente contexto sócio-político.

Vários outros casos de usos da narrativa de espetáculos específicos na análise da política imperial podem ser encontrados dentre as composições de Bordalo. *Poliuto*, de Gaetano Donizeti, fora empregada em 03 de outubro de 1878, bem como *O barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini, em 14 de setembro e *A Morgadinha de Valflor*, de Pinheiro Chagas, em 29 do mesmo mês, dentre outras. No entanto, o teatro como metáfora da vida social apresentava outras possibilidades. O intelectual possuía conhecimento sobre o próprio processo de elaboração de um espetáculo teatral, da escrita de seus atos à montagem do próprio palco. Levando a alegoria para além das histórias de conhecidas óperas e outras peças, Bordalo elaborou uma composição em 08 de junho de 1878 na qual a política imperial fora apresentada literalmente enquanto uma peça em construção.

A composição traz os preparativos para uma grande peça, que seria intitulada “Os sete infantes de cara...e meia”, em referência à lenda dos Sete infantes de Lara. Ao contrário dos infantes, os sete indivíduos em questão seriam os ministros do império, que ocupavam as sete pastas existentes no período. O “grande e espetaculoso” drama é escrito por, como se esperaria, D. Pedro II, que aparece sentado em uma pequena mesa sobre o palco, com lápis em punho sobre o papel, em pleno ato de escrita. Os atuais ministros auxiliam nos preparativos do espetáculo, realizando a montagem do cenário no palco.

Dois itens se destacam no cenário a ser elaborado. O Visconde de Sinimbu puxa, ao fundo, uma grande e enrolada cortina, na qual se lê “eleições diretas, enrola-se aqui”. O elemento é uma referência, como a própria inscrição diz, às eleições diretas e ao fato destas continuarem a ser algo impedido pela própria constituição vigente, que definira o voto indireto para a escolha dos cargos do Legislativo. O debate e requisições para a introdução do pleito universal seriam, tal como a cortina, “enrolados”, tendo qualquer possibilidade de sua introdução abafada e postergada pela atual administração. Outro ponto que chama a atenção é uma das partes do cenário, próxima ao Imperador, na qual se lê “Manifesto republicano”, correspondendo não apenas ao próprio Manifesto de 1870, mas à própria ascensão do republicanismo no país, que ganhara ainda mais simpatizantes desde a assinatura do documento. Além disso, percebe-se uma estátua indígena na beira esquerda do palco, imagem utilizada por Bordalo em várias ocasiões para simbolizar o próprio país.

Toda a cena que se apresenta é uma grande metáfora para a dinâmica da política imperial no que se refere à mudança dos ministros, na qual a legenda dá a tônica do andamento e das implicações possíveis. O “autor”, D. Pedro II, que escolhia os homens a ocuparem as pastas, dá os retoques no “roteiro”, sob a atenção dos atores, os atuais ministros, que para mostrar serviço e atentos às decisões Imperiais, procuram mostrar serviço na

montagem do cenário, ou seja, tomar atitudes no Executivo que demonstrem sua competência nas pastas. À frente do palco, diversos indivíduos esperam sua vez de poderem “atuar na peça”, sendo escolhidos para o gabinete ministerial na próxima mudança.

Ao final da legenda, mais dois pontos são de grande importância para a composição. O primeiro é de que toda cena estaria sendo assistida pelo Zé-Povinho, que estaria a postos para aplaudir a peça, seja esta ruim ou boa. Aqui há um questionamento, que já não era novidade na obra de Bordalo, sobre a ausência efetiva de participação popular no processo político imperial, uma vez que apenas o voto indireto era permitido e o poder fortemente centralizado. Somando-se a isso às ações deficitárias dos homens à frente no governo, como o caricaturista sempre apontara, isso levava a grande maioria do povo brasileiro a quase não possuir relevância nas decisões do Estado. O outro ponto na parte final da legenda é a afirmação de que, no meio do palco, haveria um alçapão, recurso técnico utilizado com frequência em espetáculos teatrais no período. Nele, Bordalo afirma que alguém haveria de cair ao final da peça, e isto não se referiria apenas aos ministros, mas poderia incluir o escritor da peça, D. Pedro II, e ao fim, o próprio “drama”. Logo, o intelectual afirma que, no atual cenário da política imperial, além das alternâncias dos partidos e políticos nos ministérios, as ações do Estado poderiam conduzir a uma queda do próprio Imperador e da monarquia no Brasil. O último trecho, mantendo a metáfora, conclama o povo brasileiro para ficar atento à peça, informando que “há ovos” para jogarem, caso a narrativa seja ruim.

Através desta composição, percebe-se que o conhecimento do autor sobre os procedimentos técnicos envolvendo a elaboração de uma peça teatral o fornece um profícuo caminho para a elaboração de sua crítica política. Da construção da cenografia, passando pelos atores, espectadores e indo até a escrita da peça, Bordalo faz um pleno uso do processo de construção de um espetáculo como metáfora do cenário político brasileiro, encaixando os ministros e D. Pedro II de acordo com o papel que cada um possuía, em seu entendimento, no processo político. Este se torna, portanto, um claro exemplo de como o teatro pode ser utilizado como analogia para a vida sócio-política na construção da linguagem caricatural.

O teatro, no entanto, não era a única forma de expressão artística empregada por Bordalo. O intelectual possuía também um grande conhecimento acerca da pintura em tela, arte que fora praticada também pelo seu pai e alguns de seus irmãos. Como já afirmado, matriculou-se em algumas ocasiões na Academia de Belas Artes de Portugal participou de exposições na Sociedade Promotora de Belas-Artes antes de sua empreitada na caricatura. Assim, seus conhecimentos acerca dos procedimentos técnicos e da história da pintura em geral também o colocavam tal arte em patamar destacado dentre a gama de possíveis

ferramentas para o uso do autor em suas composições, o que este não tardou a aplicar em sua crítica política.

As duas formas de expressão artística estavam profundamente imbricadas. A caricatura, afinal, surgiu enquanto técnica a partir da pintura, integrando cada vez mais as reflexões estéticas sobre a arte e tendo seu conceito e estatuto modificado até se constituir como uma linguagem artística independente e destacada na análise sócio-política durante o século XIX⁵⁶. Suas relações, portanto, iam para além das possíveis temáticas ilustradas ou reflexões derivadas se sua composição, ao apontar para questões como a técnica ou o próprio papel da caricatura em meio a outras linguagens gráficas no período.

Especialmente na publicação *O Besouro*, Bordalo realizou o que chamava de paródias acerca de algumas obras em tela, empregando as cenas ilustradas pelos artistas como eixo narrativo básico para a construção de sua própria crítica sobre a política imperial, com a sobreposição das temáticas abordadas nas pinturas e as principais personalidades do Estado monárquico. Em termos quantitativos, o gênero mais utilizado pelo autor eram as pinturas históricas em estilo neoclássico, o que não se dá por acaso, uma vez que este gênero fora amplamente utilizado em alguns países na transição entre os séculos XVIII e XIX, como a França, enquanto forma de levantar reflexões sobre o então atual momento político por parte de seus autores. Da mesma forma, o intelectual português viria a utilizar suas paródias sobre estas obras a fim de questionar o cenário político brasileiro durante sua estadia, abordando tópicos centrais para a compreensão de seu entendimento sobre esta faceta da sociedade.

⁵⁶ Partindo das concepções do historiador da arte Ernst Gombrich sobre a caricatura, Laura Moutinho Nery realiza uma profunda análise sobre as reflexões estabelecidas em torno da técnica caricatural entre os séculos XVII e XIX, utilizando-a como eixo para pensar o próprio estatuto da arte na modernidade. Tal estudo está presente em NERY, Laura Moutinho. **A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade. Tese de doutorado.** Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura. PUC-RJ. Rio de Janeiro, 2006.

Figura 59 – A tão “bela” eleição indireta



Fonte: *O Besouro* - 22.02.1879 pp.6-7

Um primeiro exemplo da apropriação realizada pelo autor sobre algumas obras pode ser vista nesta publicação de 22 de fevereiro de 1879 em *O Besouro*, na qual Bordalo utiliza uma obra de Jean-León Gérôme⁵⁷, intitulada “Frine davant l'Areòpag”, de 1861. A pintura de Gérôme traz uma cena referente a uma cortesã grega de nome Friné, ou Frinéia, que teria realmente vivido na Grécia antiga por volta de 400 a.C. Esta teria sido acusada em determinada altura da vida de profanar os “Mistérios de Elêusis”, como eram conhecidos os rituais de iniciação ao culto de Demeter e Perséfone, e fora levada a julgamento, sendo defendida pelo orador Hipérides. Quando percebeu que a decisão dos julgadores seria desfavorável a Friné, o defensor teria arrancado sua roupa. Uma vez que possuiria uma notória beleza, a última tática de Hipérides seria persuadir os juízes com a exuberância de seu corpo, conseguindo assim sua absolvição. Claramente, a pintura de Gérôme ganharia outros ares na análise do caricaturista sobre um tema do contexto político imperial.

O “Hipérides” da caricatura é D. Pedro II, enquanto os julgadores em questão são vários políticos da Assembleia Geral e Senado. O “julgamento” seria um diálogo direto entre o Imperador e os membros do Legislativo, realizado durante as tradicionais “falas do trono”, que abriam os anos legislativos nas câmaras. Nesta narrativa, quem seria, então, a Friné, sendo julgada pelos políticos presentes? Esta seria, precisamente, as eleições indiretas, ponto já abordado em menor escala por Bordalo em outras composições e que, como se viu, era desaprovado pelo caricaturista.

Toda a cena é uma referência à maneira como o Imperador se relacionaria com as câmaras na temática sobre o voto indireto, que encontrava outros críticos à época e passava a ser debatido na esfera pública. Os personagens da composição se encontram nas mesmas posições e situações que suas contrapartes da pintura de Gérôme. No manto que D. Pedro II retira das eleições indiretas, é possível ler a expressão “fala do trono”, apontando a situação na qual se daria o discurso em questão. A legenda traz o diálogo que corresponderia ao ato de Hipérides na pintura. Da mesma forma que o defensor tirara a roupa de Friné tentando encantar os juízes com sua beleza, o Imperador também apelara na defesa da manutenção do voto indireto no país. Após dizer que a eleição indireta é a moderna Friné, vem a fala da personagem do monarca na narrativa, que conclama e desafia os deputados e senadores a condenarem uma “tão formosa e bela” forma de pleito. Estes afirmam duas vezes ser impossível condená-la, ao que no fim, dizem “mas...cumpre que decreteis”. A expressão, que

⁵⁷ Jean-León Gérôme (1824-1904) foi um pintor e escultor francês, ligado ao neoclassicismo. Suas pinturas apresentavam temáticas predominantemente históricas, sendo algumas delas voltadas à ilustração de temas orientais.

também é utilizada no título da composição, fora empregada na fala do trono proferida pelo Imperador na fala do trono que precedeu a abertura da 17ª legislatura, ao final de 1878.

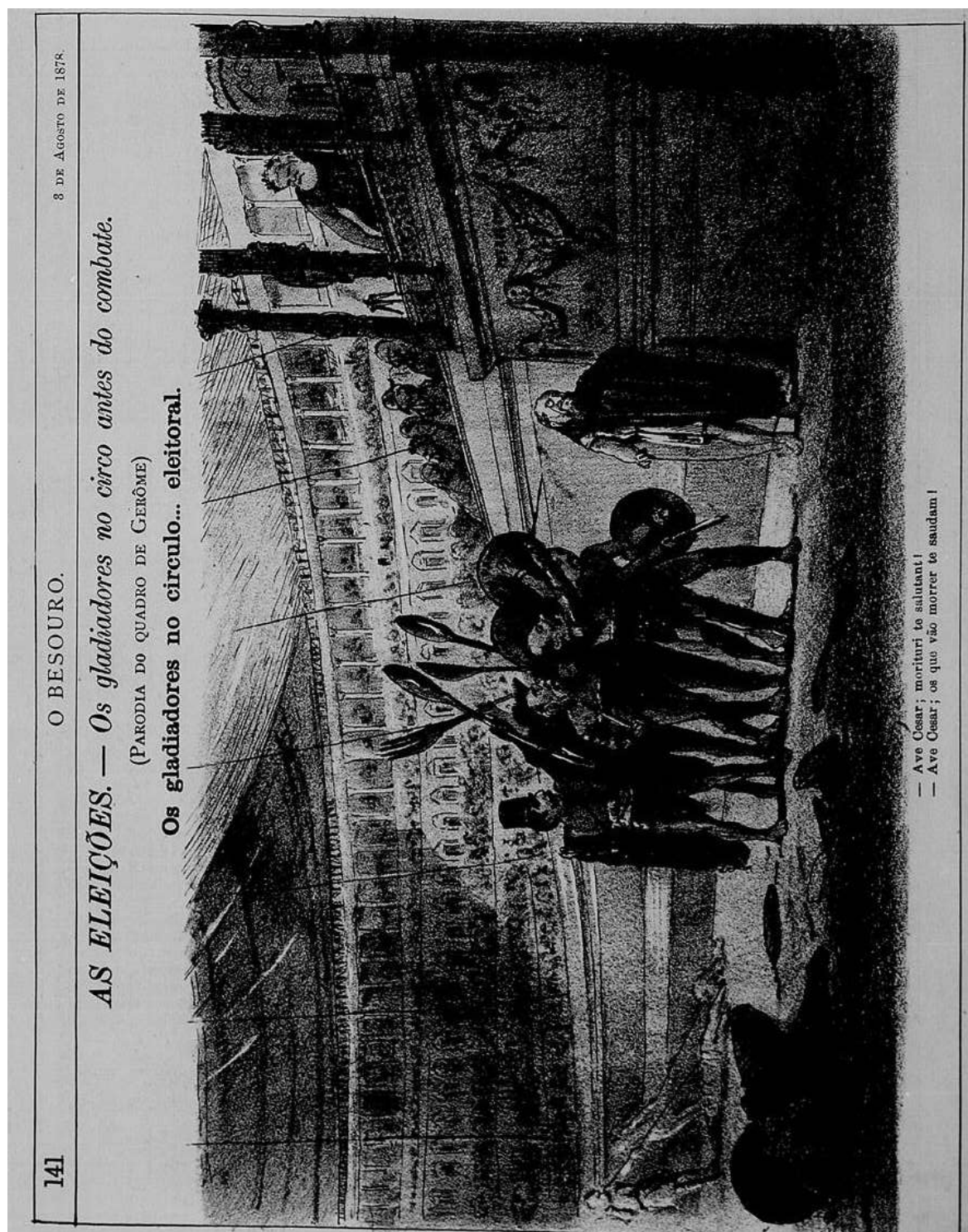
Reconhecida a necessidade de substituir o sistema eleitoral vigente pelo de eleição direta, cumpre que decreteis mediante reforma constitucional, afim de que o concurso de cidadãos, devidamente habilitados a exercer tão importante direito, contribua eficazmente para realidade do sistema representativo⁵⁸.

A sintética fala de D. Pedro II fora proferida em meio a um grande debate acerca do sistema eleitoral no país, que culminaria com uma reforma instituída pela Lei Saraiva em 1881. Nela, parece claro um posicionamento do próprio Imperador no sentido de apoiar uma mudança na forma como se davam as eleições. A composição elaborada por Bordalo parece, no entanto, questionar essa real intenção do monarca e de todos os membros das câmaras, utilizando a alegoria de Friné para deixar subtendido que, apesar do “cumpre que decreteis”, tanto o Imperador quanto os demais políticos gostariam de manter a então atual forma de pleito. Da maneira como é pontuada pelo caricaturista, parece que o “Hipérides” imperial teria realizado tal fala como se estivesse contrariado, dando um passo importante para um sistema de governo mais representativo ou democrático, mas o fazendo para atender determinadas pressões contemporâneas, e não por de fato sentir apreço por tal mudança.

Por retornar a Portugal poucos meses depois desta composição, Bordalo não chegou a presenciar as mudanças da Lei Saraiva, que acabou, dentre outras coisas, instaurando o voto direto para os cargos de senadores, deputados da Assembleia Geral e das provinciais, assim como vereadores e juízes de paz. No entanto, todos os cargos no Executivo permaneceram os mesmos, sendo escolhidos diretamente pelo Imperador. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais o caricaturista não tenha noticiado e analisado tal mudança quando já se encontrava em território português, uma vez que a escolha ampla daqueles que definiam os rumos do país ainda se encontrava longe da decisão popular, estando ainda distante das aspirações do intelectual.

⁵⁸ FALA DO TRONO, 1878, P.92

Figura 60 – Os gladiadores no círculo eleitoral



Fonte: *O Besouro* - 03.08.1878 p.5

Para além da crítica elaborada, Bordalo repercutiu a fala do trono proferida pelo monarca, que fora amplamente debatida após sua enunciação⁵⁹, utilizando para tal a estrutura narrativa construída na pintura de Gérôme. Adaptando a temática e a maneira como o pintor mostrara suas personagens, o caricaturista inseriu as personalidades políticas do tópico pretendido no lugar de suas contrapartes, conseguindo ao mesmo tempo mantê-las em posições e posturas semelhantes, mas modificando a trama geral, conferindo um novo sentido que é especialmente ressaltado pelo título, legenda e inserção de algumas inscrições na ilustração. Outro exemplo deste uso pode ser visto em outra “paródia”, também de uma obra de Jean-Léon Gérôme e abordando outro aspecto referente às eleições.

A composição se baseia na pintura *Ave Caesar Morituri te Salutant* (1859), de Gérôme, cuja cena mostrava gladiadores prestes à lutarem sob os olhares do Imperador Cláudio. O título do quadro é uma referência a uma frase que teria sido dita por usado durante um evento em 52 D.C no Lago Fucinus por cativos e criminosos destinados a morrer lutando durante a representação de batalhas navais, que em português, se traduziria como “Ave César, nós, que estamos prestes a morrer, o saudamos”. Na adaptação de Bordalo, no entanto, não seriam os gladiadores frente ao Imperador romano que viriam a lutar e falecer, mas os deputados da Assembléia Geral, que viriam a ser substituídos após as eleições de 1878 e saúdam o Imperador brasileiro no processo.

O título da composição, “As eleições – os gladiadores no circo antes do combate”, deixa claro o tema abordado, informando mais abaixo sobre o quadro parodiado e falando sobre os “gladiadores no círculo eleitoral”. Nela, não há nenhuma crítica profunda a algum aspecto do processo eleitoral, mas apenas uma referência às circunstâncias que envolviam o embate discursivo que precederia as eleições. O mais importante aqui se torna a confirmação do método que o caricaturista adotaria em suas paródias, trocando as personagens originais pelos indivíduos que seriam objeto de análise e esporádicos objetos, inserindo pequenos elementos textuais nas imagens e mantendo a posição básica de toda a narrativa. Por exemplo, os gladiadores tiveram as cabeças substituídas por deputados e o Imperador Cláudio deu lugar a D. Pedro II, com uma pequena inscrição “Petrus Imp” próximo a este ajudando a identificar o monarca. As espadas dos gladiadores também deram lugar a espadas e garfos. No entanto, a estrutura imagética básica da pintura permaneceu basicamente intacta na composição de Bordalo, com a manutenção das posturas dos indivíduos, de todo o cenário, dentre outros

⁵⁹ Tal como apontada por FERRARO, Alceu Ravanello. A negação do direito de voto aos analfabetos na Lei Saraiva (1881): uma exclusão de classe? **La Salle – Revista de Educação**, Ciência e Cultura. Vol. 13, N.1, Canoas, jan/jun. 2008. pp.13-22.

pontos. A resignificação da obra se dá, além das pequenas modificações na ilustração, principalmente a partir dos elementos textuais, com o título e legendas fazendo a analogia da pintura com o contexto que Bordalo pretendia analisar em sua obra.

A partir destas quatro composições, exemplos da maneira como Bordalo empregou seu conhecimento em outras áreas de expressão artística em sua crítica política, torna-se clara a proficiência da sobreposição entre as linguagens da caricatura, teatro e pintura na construção de suas narrativas sobre a política brasileira. Articulando os temas e peculiaridades estruturais destas duas últimas, o caricaturista conseguiu colocar em suas análises um viés que dessaralizava as personalidades públicas de forma distinta, tornando-os personagens cujos traços característicos o tornavam cômicos ou desprezíveis, como mostrado nas metáforas teatrais, ou que se encontravam em situações históricas ou míticas cuja aproximação levava o leitor a questionar a corrente situação analisada.

A proficiência da relação entre caricatura, teatro e pintura fez com que Bordalo continuasse com esse método durante toda sua atuação profissional. O autor ainda chegou a iniciar uma seção com o mesmo título de “Teatrologias Políticas” na publicação *O Antônio Maria*, logo após retornar a Portugal, mas logo a descontinuou. Mesmo com outros nomes, no entanto, o teatro e a pintura continuaram a ser uma enorme referência para o intelectual, que continuou a aplicar seus conhecimentos sobre as duas expressões nas suas composições caricaturais na abordagem sobre a sociedade portuguesa. Nas duas margens do Atlântico, no entanto, o repertório metodológico de Bordalo na construção de suas composições era mais amplo, como pode se observar em outras composições do grande quadro da política imperial brasileira.

3.3.1 Bichologias, ferrovias e outras alegorias

Notadamente, o uso do teatro e da pintura na construção caricatural se mostrou amplamente produtivo na crítica política de Bordalo. Entretanto, as obras de arte e espetáculos utilizados pelo intelectual certamente não possuíam enredos ou referências históricas que eram amplamente conhecidos pelos leitores que este possuiu em *O Mosquito*, *Psit!!* e *O Besouro*. No ato de condensar componentes da dinâmica política imperial em uma única composição, seja ela uma narrativa com sequência de quadros ou uma grande ilustração em

página dupla, também era necessário utilizar símbolos e referências que fossem de conhecimento amplo por parte do público alvo das críticas.

Tal imperativo é especialmente verdadeiro quando se trata da linguagem caricatural, com produções que pretendiam gerar uma reflexão sobre temas centrais como a estrutura do Estado imperial, ao mesmo tempo em que causam o riso. Desta forma, os caricaturistas precisavam se valer de símbolos e imagens partilhadas pelos seus leitores na construção das caricaturas de imprensa. Ciente de tal desafio, Bordalo Pinheiro utilizou algumas interessantes alegorias sobre a dinâmica política imperial, que se constituem também enquanto algumas das principais ferramentas empregadas pela caricatura na análise da vida sócio-política de uma sociedade. Alguns exemplos destas construções e estratégias podem ser vistos a partir das publicações que se seguem, onde são apresentados casos nos quais o autor tocou em pontos que considerava nevralgias na estrutura do Estado imperial ou abordou de forma bem ampla os caminhos que contemplava para o país mediante as atuais práticas do governo monárquico.

No período de atuação profissional de Bordalo Pinheiro, o jogo político da monarquia constitucional se dava a partir do equilíbrio entre os poderes dos dois grandes partidos do império, o Conservador e o Liberal. Apesar da existência do recém-fundado Partido Republicano Paulista (1873), a governabilidade do país ainda se dava entre os dois partidos, que possuíam a esmagadora maioria dos assentos na Câmara e Senado, além de se alternarem na ocupação das pastas dos ministérios. A dinâmica entre os dois partidos era uma das pedras de toque do Estado imperial, com suas interações constituindo um dos basilares pilares da política brasileira. Aos olhos de Bordalo Pinheiro, no entanto, o embate entre os dois países no período parecia muito menos ativo do que deveria, constatação que o caricaturista trouxe, em composição parcialmente analisada no capítulo anterior, ainda no ano de 1877 em *O Mosquito*:

Figura 61 – Uma contenda sem luta



Fonte: *O Mosquito* - 07.04.1877 pp.8-9

A cena, já vista em análise anterior sobre o Zé Povinho “à brasileira”, ilustra uma disputa de boxe realizada entre dois indivíduos que simbolizam os Partidos Conservador e Liberal, que ocorre sob a luz de um lustre no qual é possível ler Câmaras Legislativas, sendo uma das lâmpadas a Câmara dos Deputados e a outra, o Senado. Já se evidencia aqui que a

reflexão de Bordalo se dá sobre as relações entre os dois partidos nas instâncias do poder Legislativo, local onde os embates discursivos entre liberais e conservadores realmente ocorriam. Como os gabinetes ministeriais eram compostos por membros de um único partido ou com a maioria de seus membros pertencentes a um, as discussões mais calorosas entre os dois partidos ocorriam nas câmaras alta e baixa do país, ou pelo menos deveriam ocorrer. O que o caricaturista aponta aqui é exatamente a ausência de um real embate entre as duas associações partidárias do país.

Percebe-se que os dois lutadores, apesar de parecerem ansiosos para se enfrentarem, estão com uma de suas pernas fixas ao chão, enfaixadas e presas por pregos ao piso do ringue. Sobre elas, é possível ler “reação”, bem como os rostos de alguns indivíduos ligados aos dois partidos. Com este elemento, Bordalo se refere ao reacionismo dentro de cada partido, que segurariam as suas representações de agirem de acordo com seus programas e realizar um efetivo debate nas câmaras. Em outras palavras, os mais conservadores dentre os liberais e os mais liberais dentre os conservadores reteriam um real debate entre as duas representações políticas, que seria um aspecto fundamental em uma sociedade considerada democrática. A estagnação causada pelo reacionismo nas duas partes impediria os “lutadores” de realmente se confrontarem.

Junto aos dois imobilizados lutadores no ringue, encontra-se uma personificação da publicação *O Mosquito*, que os indaga sobre suas situações, afirmando: “Vocês são aleijados, como vão se bater? Cortem as pedras podres e então...”. Além de apontar o que seria o estado de ambos os partidos, os chamando de “aleijados”, Bordalo indica parte de uma possível solução para o problema, que seria a eliminação dos reacionários de ambos os partidos de seus quadros, “amputando” o problema e podendo novamente se engajar em uma tentativa de confronto. A continuação da resposta para o problema continuaria sendo dada no texto sob a imagem.

A legenda declara que ambos os “sujeitos” se odiariam, apesar de crescerem juntos. O trecho alude à declarada oposição entre os partidos no âmbito discursivo e o fato de não apenas terem surgido no mesmo período, na década de 1830, mas também à relativa dependência que um teria do outro, uma vez que se opor aos liberais era a própria razão de ser da representação política dos conservadores e vice-versa. A pergunta feita pela legenda é sobre como estes conseguiriam fazer oposição ao outro, uma vez que estavam sofrendo internamente com a “doença” do reacionismo. A solução é novamente dada a seguir, mas com um adendo. Além de extirpar o mal que os afligia, os “lutadores” deveriam com o que restou de bom de seus corpos, um único combatente.

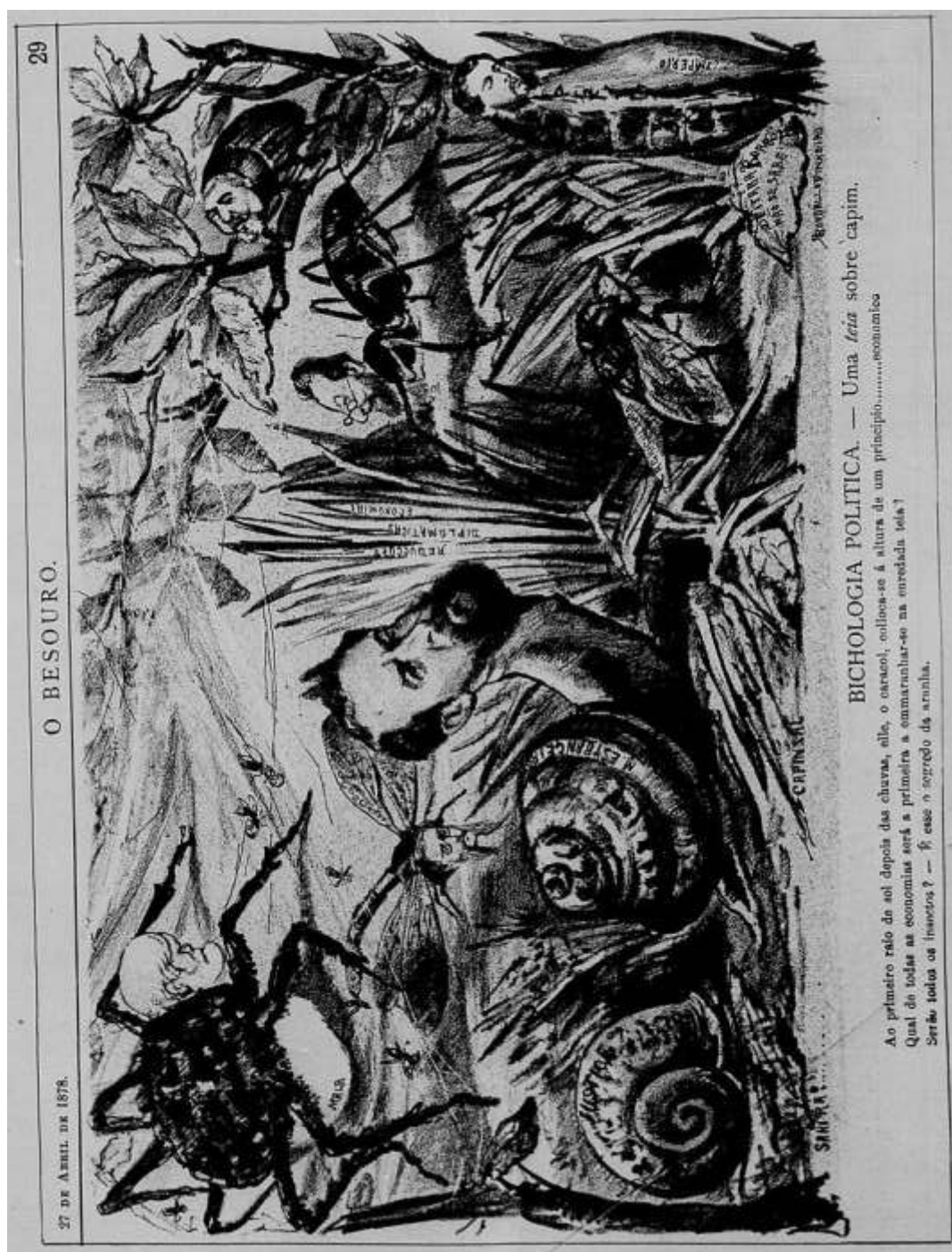
A afirmação levanta alguns pontos. Ao analisar a obra de Bordalo Pinheiro, não parece em nenhum momento que o intelectual considerava a existência de dois ou mais partidos ruins, sendo em sua concepção, ao contrário, um dos fundamentos da democracia. A declaração do autor se dá exatamente em função da inércia que este observava no então cenário político brasileiro, com ambos os partidos estagnados e sem realizar nenhum debate em pontos práticos cuja discussão poderia trazer algum benefício ao país. Tal visão se aproxima de um olhar geral que ainda hoje se possui sobre a política partidária da época, no qual haveria tantas semelhanças entre as práticas de ambos os partidos quando em posição de poder que suas distinções acabariam por residir apenas em sua nomenclatura. Apesar de generalista, esta maneira de ver parece se alinhar à concepção de Bordalo após observar os debates na Câmara dos Deputados e Senado. Desta forma, o autor acaba sugerindo, através da legenda, que a união entre os indivíduos mais lúcidos e ativos de ambos os partidos poderiam compor uma força política mais útil ao país do que a então engessada relação no âmbito prático entre conservadores e liberais.

Dando prosseguimento, já foi afirmado que o processo de dessacralização dos indivíduos caricaturados é uma parte fundamental na construção da linguagem caricatural, desconstruindo a imagem pública das principais figuras de autoridade a fim de torna-los objetos de riso e crítica. Uma das formas mais utilizadas pelos caricaturistas para realizar tal tarefa era aproximar as personalidades de elementos pertencentes à natureza, como animais e vegetais, ou a outros objetos inanimados. A aproximação dos indivíduos a elementos naturais não traz, por si só, o riso e o ridículo⁶⁰. A natureza só passa a tornar-se cômica se nela forem encontradas aparências e outros traços que os assemelhem a características humanas e os alinhem aos indivíduos alvo da crítica pretendida, mas mantendo a distância entre o humano e o natural. Ao fazer isso, a caricatura retira das personalidades sob análise a consciência e o discernimento necessário para as funções que estes desempenhavam⁶¹. Tal prática acabava “desumanizando” os indivíduos e rebaixando-os de seu posto de autoridade, tornando-os facilmente criticados e risíveis aos leitores que o observavam.

⁶⁰ Amadeu Carvalho Homem utiliza uma afirmação de Henri Bergson para ressaltar tal ponto, na qual o autor afirmou que “a pura e simples contemplação do espetáculo da natureza não traz nenhuma forma de reação hilariante”. **HOMEM**, Amadeu Carvalho. **Riso e poder: uma abordagem teórica da caricatura política**. IN: Revista de História da Ideias. Vol.28. 2007. p. 750

⁶¹ Idem. p.751.

Figura 62 – Bichologia política



Fonte: O Besouro - 27.04.1878 p.7

Bordalo fez amplo uso desta estratégia em inúmeras de suas composições ao longo de sua atuação, aproximando algumas das principais figuras da política portuguesa e brasileira a itens como chaleiras, vassouras e peões, pedras e, claramente, diversas espécies de animais. Nas suas composições durante sua estadia no Brasil, um dos exemplos mais claros dessa

“desumanização” das autoridades públicas se deu em uma composição no *Besouro*, publicada em 27 de abril de 1878, cujo título não deixa dúvida sobre o método empregado pelo intelectual português.

Intitulada “Bichologia Política”, a composição traz D. Pedro II e seu gabinete ministerial, ilustrados como pequenos animais encontrados em jardins. Com o subtítulo “uma teia sobre capim”, o conjunto de fios produzidos pela aranha como uma armadilha para insetos e outras presas é utilizada aqui como uma referência à situação econômica do Império e às consequências das ações tomadas no âmbito econômico, oriundas de várias pastas ministeriais. A teia é tecida e controlada pela aranha no canto superior esquerdo, que aqui é apresentada como o grande artífice imperial, o próprio monarca Pedro II. Sob o ventre dele, onde ficaria a bolsa de ovos deste aracnídeo, aparece a inscrição “mala”, alusão às já conhecidas viagens do monarca.

O pequeno bioma animal é composto pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros, Domingos de Sousa Leão⁶², como um caracol, Gaspar da Silveira Martins, da Fazenda, como uma formiga, General Osório, da Guerra, como um besouro, um adormecido Ministro de Negócios do império, Carlos Leôncio da Silva Carvalho⁶³, como um casulo que o está evoluindo, e Eduardo de Andrade Pinto⁶⁴, da Marinha, como uma libélula, além de uma pequena mosca sem rosto, representando a pasta da Agricultura, que era encabeçada pelo Presidente do Conselho de Ministros, Visconde de Sinimbu.

A composição é uma grande alegoria às ações financeiras do governo e os cortes efetuados nas e pelas pastas cujos ministros encontram-se no “jardim”. A teia em questão seria exatamente esta incerteza sobre as práticas econômicas do governo imperial, uma armadilha na qual, a qualquer momento, um ministério poderia “cair” e ter limitações impostas. O fato de haver uma carapaça de caracol na qual se está escrito “justiça”, mas sem ninguém sob ela, insinua que a pasta da Justiça, encabeçada por Lafayette Rodrigues Pereira, já teria sofrido as sanções de tal armadilha. A legenda corrobora tal ponto, questionando qual seria o próximo a cair na “teia da aranha”, indicando que isto poderia acontecer com todas e que apenas o arquiteto da armadilha, o próprio aracnídeo D. Pedro II, saberia disto.

⁶² Domingos de Sousa Leão (1819-1879) foi, além de Ministro dos Negócios Estrangeiros entre 1878 e 1879, presidente da província de Pernambuco em duas ocasiões: em 1864 e entre 1867 e 1868. Desempenhou também a função de Conselheiro de D. Pedro II.

⁶³ Gaspar Leôncio da Silva Carvalho (1847-1912), além da atuação política, foi advogado e professor. Foi lente e eventualmente diretor da Faculdade de Direito de São Paulo. Na administração pública, além do posto de Ministro de Negócios do Império, Foi deputado geral por São Paulo e, com a proclamação da república, foi eleito para primeira legislatura do Congresso Legislativo do Estado de São Paulo.

⁶⁴ Eduardo de Andrade Pinto (?-1895), além de Ministro da Marinha, tornou-se senador no período republicano entre 1890 e 1893.

Mais importante do que o tema abordado é, no entanto, a maneira como Bordalo o faz nesta composição. O caricaturista não apenas torna o Imperador e seus ministros em objeto de crítica através da transfiguração destes em animais, mas leva maximiza o processo de redução da autoridade ao torna-los em insetos, aracnídeos e outros artrópodes. A desumanização realizada neste processo de dessacralização é ampliada pela escala da transformação, representando-os como alguns seres que causam medo ou repulsa. Chama atenção também o fato de Bordalo, ao elaborar uma composição que visava englobar as principais personalidades do executivo, utilizar um bioma no qual as imagens a serem utilizadas na analogia interagem dentro de uma dinâmica própria, que fora transposta pelo caricaturista de forma a encaixar perfeitamente na crítica pretendida. Este é um dos mais evidentes exemplos desta técnica de “dessacralização” aplicada sobre os membros chave do Estado brasileiro.

Uma interessante maneira de encerrar a análise sobre a forma como Bordalo expressou sua visão acerca da política imperial em suas composições caricaturais é ver para onde as ações dos governantes brasileiros levariam o país em sua compreensão. Notadamente, o autor possuía uma expectativa, tanto para o Brasil quanto para seu país, de um positivo desenvolvimento destas nações, que se daria nos âmbitos econômico, social, político, etc. A expressão “progresso”, apesar de suas diferentes acepções, era correntemente utilizada para definir tal desenvolvimento, e o diagnóstico de sua ocorrência era simbolizado a partir de realizações técnicas e materiais, que muitas vezes, na prática, acabavam por dar uma falsa aparência de progresso. Neste sentido, um desses símbolos do progresso acabava se tornando uma atraente ferramenta para abordar o desenvolvimento, ou mais provavelmente sua ausência, gerado a partir das práticas do governo imperial brasileiro.

Dentre estes símbolos do progresso, um dos que se destacavam eram as ferrovias. Em meados do século XIX, os brasileiros puderam observar a criação de várias estradas de ferro na região sudeste, com um crescimento da malha ferroviária se expandindo rapidamente em províncias de outras regiões. As linhas beneficiaram atividades econômicas, como a cafeicultura, e facilitaram enormemente o transporte de pessoas e materiais através do país, sendo inclusive o meio de transporte amplamente usado pelo Imperador em viagens dentro de seu reino. O monarca, aliás, dava nome à Companhia de Estrada de Ferro D. Pedro II, fundada em 1865 e com o governo sendo o principal acionista, que levou à inauguração de estrada de ferro homônima em 1864, ligando as províncias do sudeste. Tal processo de expansão das ferrovias no país era visto como um sinal do desenvolvimento do país, com o governo capitalizando tal evento na construção de sua imagem. Como esperado, muitos reconheciam a importância deste avanço, mas observavam que o mesmo não poderia encobrir os problemas

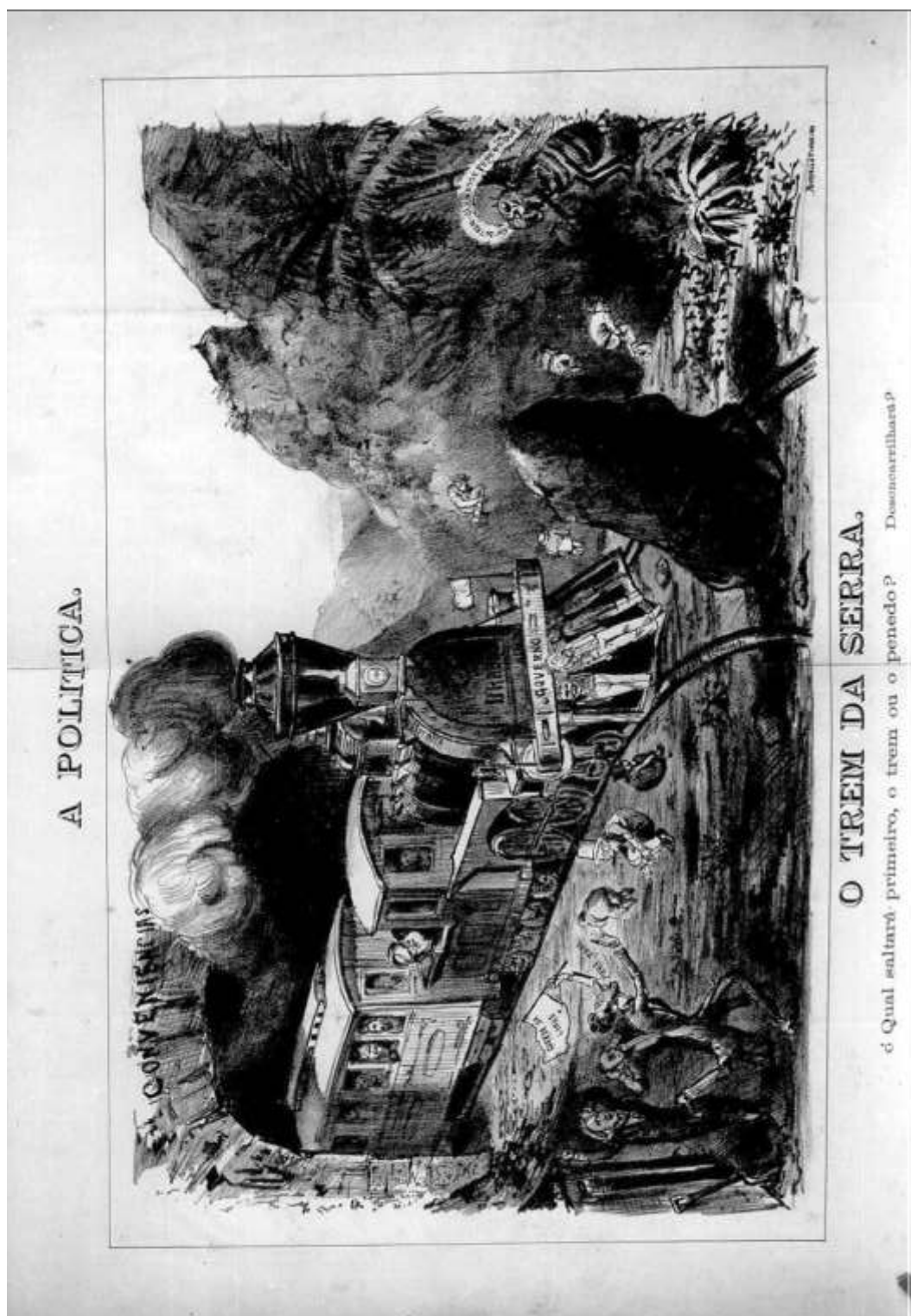
que ocorriam por todo o Império. Enquanto crítico ferrenho do governo imperial, Bordalo Pinheiro observou nas ferrovias um instrumento perfeito para questionar os rumos do país e apontar para onde este rumava em seu diagnóstico. O caricaturista considerou tal metáfora tão profícua que fez uso delas em dois momentos e publicações distintas, em composições presentes no *Mosquito*, em novembro de 1876, e na edição inaugural de *O Besouro*, em abril de 1878. Os trens presentes nestas caricaturas exprimem com clareza os rumos para os quais a política imperial conduziria o Brasil.

Figura 63 – O trem do governo rumo ao precipício



Fonte: *O Mosquito* - 11.11.1876 p.1

Figura 64 – O trem e o penedo



Fonte: *O Besouro* - 06.04.1878 p.6-7

Em ambas as composições, a analogia às estradas de ferro é realizada para analisar as práticas políticas do governo imperial. Isto fica claro já nos títulos das mesmas, com a

expressão “a política” sendo a palavra chave. Nas duas, o Brasil é simbolizado por um trem e o movimento que estes fazem sobre os trilhos seria o seu desenvolvimento, mediante as ações do governo. Apesar das nuances diferenciarem as duas ilustrações, os destinos parecem apontar que o diagnóstico de Bordalo sobre o governo não apresentou melhoras em quase um ano e meio.

Na publicação de capa em *O Mosquito*, mais simples, o trem apresenta a inscrição “Brasil” ao lado primeiro vagão do trem, que percorre os trilhos rumo a um precipício, estando a locomotiva, onde se lê “governo” já no ar, caindo no vazio. No segmento inferior, há a indagação, “onde vai parar?”. Por se tratar de uma composição de capa, esta é a mais simples e direta do que a posterior, sem tantos elementos em sua estrutura. A mensagem, no entanto, é clara. As medidas tomadas pelo governo, que por não estarem especificadas, se referem às práticas deste em forma ampla, estariam conduzindo o país para um desastroso destino, cujos sintomas já se fariam experimentar, o que é apontado pela presença de parte do trem já sobre o precipício.

A composição de *O Besouro*, por sua vez, é bem mais detalhada, definindo os passageiros e o condutor do “trem”. Desta vez, a ferrovia ilustrada não se encontra em um precipício, mas percorrendo a serra fluminense. Da mesma forma como a ilustração anterior, o trem apresenta as inscrições “Brasil” e “governo”, colocadas aqui na frente da locomotiva, bem como um mínimo “liberal” próximo à saída da chaminé, uma referência ao gabinete com membros do Partido Liberal que estavam então à frente do governo. Esta não está prestes a cair em um precipício, mas a se chocar com um grande pedregulho que se encontra no caminho da ferrovia. O sentido, no entanto, é o mesmo, apontando para a desastrosa condução das políticas do governo imperial, que levaria o país a um igualmente calamitoso destino.

O detalhamento da composição permite, contrariamente à anterior, a identificação das personalidades envolvidas nesta catastrófica viagem. O condutor que aparece à frente do “trem brasileiro” é, como aguardado, D. Pedro II, ponto no qual Bordalo reforça a sua ideia da responsabilidade do Imperador no âmbito prático sobre o governo do país, o que também traz à baila a excessiva centralização política do império brasileiro. Sua presença aqui também é simbólica, uma vez que este representa o próprio regime monárquico e, nesta ilustração, alude ao fato da própria monarquia levar o país a tal destino.

Dentre os vários outros indivíduos que aparecem na ilustração, é possível identificar, no canto inferior esquerdo, os ministros Visconde de Sinimbu, Eduardo de Andrade Pinto e, como guarda de linha, tentando alertar o “maquinista”, há um indivíduo cuja presente pesquisa não conseguiu identificar até o momento. Dois outros ministros que se fazem

presentes são Gaspar da Silveira Martins e o General Osório, mas localizados no limpa-trilhos da locomotiva. A posição destes nesta parte do trem mostra que estes seriam os primeiros a se chocar com o pedregulho, ou, em outras palavras, que estes ministros e as pastas da Fazenda e da Guerra seriam as primeiras a cair com as atuais medidas do governo da qual faziam parte. Como se pode ler a palavra “economias”, deduz-se que as decisões e resultados de cunho econômico possuíam, na visão do autor, um grande impacto no curso do país, seja para seu desenvolvimento ou, neste caso, para seu fim.

Vários outros indivíduos que vinham junto ao trem, percebendo o iminente desastre, se jogam do veículo para se salvarem, o que alude à crescente perda de apoio do governo e da monarquia no país. No canto direito da composição, um grande besouro no caule de uma palmeira tenta avisar o condutor Pedro II sobre a presença do penedo, como ilustração do alerta dado pela própria publicação ao governo e o Imperador sobre os rumos da política imperial.

As duas composições utilizam da mesma ferramenta e apontam para o mesmo diagnóstico. Invertendo o símbolo do progresso e que naquele momento era apontado como um sinal do desenvolvimento do país, Bordalo afirma que o trajeto que o país faria sob a condução do atual governo terminaria com um desastroso resultado. Articulada às composições anteriores, nas quais o autor tocava nos pontos mais preocupantes na estrutura do governo brasileiro, tais ilustrações são uma síntese das consequências da política imperial que o caricaturista observava no país. Desta forma, percorrendo a inexistência de um governo laico, das contradições na figura de seu Imperador e dos problemas no grande quadro político imperial, a queda no abismo ou o choque contra o penedo amarram as considerações sobre a visão do caricaturista sobre o Estado brasileiro.

A maneira como Bordalo compreendeu as práticas políticas no país não pode ser em nenhum momento dissociada do posicionamento antimonárquico que o caricaturista apresentou desde o início de sua atuação na imprensa, ainda em Portugal. Tal postura se dá a partir de vários elementos que o intelectual associava aos sistemas de governo monárquicos, pelo menos na forma como estavam estabelecidos naquele período no Brasil e em seu país de origem. É a identificação de tais pontos, inteligíveis a partir da análise sobre as composições acerca do Estado brasileiro e que fundamentam sua posição política, que tornam este estudo tão interessante na tentativa de elucidar a visão do autor sobre a sociedade brasileira.

Um dos pontos que se destaca é a oposição que o intelectual ressalta entre os elementos constitutivos da monarquia brasileira e os ideais da democracia e do liberalismo. Apesar de ser regida por uma carta constitucional, o sistema monárquico brasileiro possuía,

para Bordalo, sérias limitações à participação popular nas decisões políticas, o que era uma chave dos governos democráticos. Como exemplos citados pelo autor no Império brasileiro em suas composições, o Poder Moderador do monarca se sobrepunha aos demais poderes e o pleito universal inexistia.

A própria imagem do Imperador brasileiro, chefe de Estado e símbolo da monarquia, fora continuamente utilizada pelo autor para apontar as contradições do sistema de governo. A partir da figura do “imperador-democrata”, que continuaria a ser explorada como uma ferramenta para reflexões mais amplas sobre o próprio sistema monárquico, Bordalo fez questionamentos sobre os possíveis contrastes entre o discurso público do mesmo e suas ações práticas, abordando tópicos como a liberdade de imprensa e a passividade do mesmo perante o que, para Bordalo, seriam graves entraves ao desenvolvimento de uma real democracia. Não apenas isso, mas o próprio interesse e capacidade de permanecer como um defensor dos interesses do país era posto à baila. Isto, claro, era realizado como uma forma de questionar a própria monarquia, uma vez que D. Pedro II não apenas era o indivíduo sob a coroa, mas o símbolo do próprio governo.

O peso de tal papel do monarca no entendimento do caricaturista ficou ainda mais claro no momento no qual atribuiu a ele responsabilidade de todos os resultados advindos das decisões de membros importantes na estrutura do Estado, por ele escolhidos. Uma vez que este designava os ministros e presidentes de província, além de nomear senadores e conselheiros, este seria o agente, mesmo que indiretamente, das principais decisões administrativas do país e, por conseguinte, de todos os problemas decorrentes destas. Além disso, como observado em algumas composições, sua convivência com alguns dos elementos que Bordalo consideraria como não democráticos apenas aumentaria seu poder e, em contrapartida, culpa sobre os rumos do país. Não à toa, D. Pedro II fora a personalidade pública brasileira mais ilustrada pelo intelectual em toda sua obra caricatural, uma vez que este se tornava um instrumento fundamental para questionar a própria monarquia. Esta crítica, aliás, se estenderia da mesma forma sobre a monarquia portuguesa, como alguns indícios já apontavam durante sua atuação no Brasil.

A questão da necessidade da laicidade do Estado na concepção de Bordalo também se fez fortemente presente durante suas composições sobre a “questão religiosa”. A presença da Igreja Católica na própria constituição brasileira com a manutenção do padroado, como um poder capaz de influenciar em esferas da sociedade que caberiam às autoridades civis, representava um sério problema para o funcionamento do Estado no entendimento do autor. Na eclosão do debate no Brasil, a concessão da anistia aos bispos, cedendo à solicitação da

Igreja e parte da opinião pública que considerara suas prisões como um exagero, seria uma grande demonstração de fraqueza por parte do governo na visão de Bordalo, que teria perdido neste momento uma oportunidade para demonstrar uma firme posição perante a Igreja, bem como sua força, internamente e externamente. Para ele, a permanência da influência da Igreja sobre o Estado e várias áreas da sociedade brasileira, como a educação, representaria um entrave ao desenvolvimento e um perigo à liberdade de expressão no país.

Por fim, a influência da Igreja em questões civis, as eleições indiretas, o engessamento das discussões partidárias, dentre outros itens, representavam o que sintetizaria a própria situação da monarquia brasileira na interpretação de Bordalo: um atraso para a sociedade brasileira. A permanência desta forma de governo e suas nuances no caso brasileiro iriam à contramão de pontos que, para o autor, constituiriam a chave para o próprio desenvolvimento de um povo, como a descentralização do poder, a participação universal do povo na escolha de seus governantes e um debate político aberto e público.

O Estado monárquico brasileiro e a política imperial estariam estruturados, portanto, sobre bases não democráticas e não liberais, constituindo um empecilho para a sociedade brasileira na maneira como fora concebido e exposto na obra de Bordalo Pinheiro. Mais do que isto, as ações dos homens à frente do governo, o que incluiria o próprio Imperador D. Pedro II, estariam conduzindo o país a um desastroso futuro, mediante suas ações no campo político, na economia e em outras áreas centrais. Esse caminho que se apresentara ao país estava diretamente atrelado ao próprio sistema político que o governara, fazendo-se necessária uma grande mudança em sua estrutura a fim de torna-lo mais democrático e alinhado às demandas contemporâneas ou, como o próprio caricaturista já sugerira sutilmente em alguns momentos, mudar a monarquia como forma de governo vigente.

O Besouro, onde o caricaturista deu um passo adiante em suas críticas de cunho político, foi sua última publicação em território brasileiro e teve sua edição final lançada em 08 de março de 1879. Nela, não havia nenhum aviso sobre o encerramento da publicação ou qualquer indício de despedida por parte de Bordalo. Com o fim deste periódico, o intelectual encerrara suas atividades no Brasil. Apesar de algumas indicações de seus biógrafos, pouco há de concreto em termos de explanações sobre os motivos de seu retorno a Portugal. Dois atentados sofridos nas ruas do Rio de Janeiro são relatados pelo autor em um álbum de caricaturas produzido após sua volta, e apesar do provável peso destes em sua decisão, não há outros apontamentos sobre as causas do regresso.

De qualquer forma, após quase quatro anos de publicações brasileiras, analisando através de suas caricaturas o cotidiano sócio-político local, era o momento de Rafael Bordalo

Pinheiro deixar o Brasil e retornar ao seu país de origem, onde atuaria pelo resto de sua vida. A mudança de lar, de público leitor e de conjuntura social, no entanto, não representou um esquecimento do intelectual português sobre sua experiência brasileira, que não apenas deixou traços afetivos e constituiu um crescimento profissional como é dito pelo próprio autor, mas forneceu a este um conhecimento sobre a sociedade brasileira que permitiria uma ampliação ainda maior de sua escala de observação. O Brasil, como tema e como instrumento de reflexão, permaneceria na obra de Bordalo.

CAPÍTULO 4 – O BRASIL NÃO ESQUECIDO

Nos quatro anos de vida no Brasil, Rafael Bordalo Pinheiro desenvolveu sua análise sobre os mais variados aspectos da esfera pública, indo da observação dos pequenos acontecimentos das ruas do Rio de Janeiro à crítica política sobre o Estado imperial brasileiro, além de ter suas mais duradouras experiências na imprensa periódica até então. No entanto, em 1879, era chegado o momento de aplicar seu traço em seu país de origem, onde viria a tornar-se notório por suas composições caricaturais. Neste ano, Bordalo retornava a Portugal.

O longo período de atuação profissional que se seguiu entre seu retorno e sua morte foi o mais prolífico na carreira de Bordalo Pinheiro, no qual produziu suas mais conhecidas composições e fundou os seus periódicos de longa duração. Logo após sua chegada, criou sua mais conhecida e extensa publicação periódica, *O Antônio Maria*. Nomeado em referência ao primeiro nome do político e sucessivas vezes Presidente do Conselho de Ministros português, Antônio Maria Fontes Pereira de Melo, o periódico circulou por quase 13 anos, somando-se suas duas fases de publicação (1879-1885 e 1891-1898). Nele, passou a contar com a colaboração das caricaturas de seu filho, Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, parceria que continuaria por todos os periódicos de Bordalo a partir de então.

Com a interrupção do *Antônio Maria* em sua primeira fase, Bordalo fundou em 1885 o periódico *Pontos nos ii*, que perduraria por seis anos. Foi no ano anterior que Bordalo iniciou sua atuação profissional como ceramista, em 1884, quando fundou a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha. A partir dela, criou uma obra vastíssima em escultura cerâmica, que em Portugal é tão ou mais conhecida do que sua obra gráfica. Esta atividade, que conciliou no restante de sua vida com a atuação na imprensa periódica o levou, inclusive, a retornar brevemente ao Brasil em 1899 a fim de vender uma de suas mais conhecidas peças, a Jarra Beethoven¹.

Após o fim da segunda fase de *O Antônio Maria*, Bordalo deu início àquele que seria seu último periódico, *A Paródia*, cujo primeiro número foi publicado em janeiro de 1900. Nele, publicou conhecidas composições, como aquelas nas quais vinculou animais a aspectos da vida pública portuguesa, sendo alguns a política (“a grande porca”), as finanças (“o grande

¹ Da obra cerâmica de Bordalo, certamente a Jarra Beethoven é a mais notória de suas produções, tanto em relação ao tamanho, detalhes e a trajetória percorrida pela peça. Marize Malta realiza um breve estudo sobre a Jarra em MALTA, Marize. Jarra Beethoven e a incrível história de uma imagem-problema. *ArtCultura*, Vol. 12, N.20, Uberlândia, jan-jun 2010. pp.135-150

ção”) e a retórica parlamentar (“o grande papagaio”). Neste periódico, há a última caricatura publicada pelo autor, datada de 29 de dezembro de 1904. Em 23 de janeiro de 1905, Rafael Bordalo Pinheiro veio a falecer.

As mudanças ocorridas durante a atuação do intelectual entre seu retorno ao país de origem e seu falecimento também foram, notadamente, acompanhadas por diversas mudanças de âmbito político e cultural que marcaram profundamente a sociedade brasileira e portuguesa e, por conseguinte, a atividade profissional de Bordalo Pinheiro e as composições que traziam aspectos do Brasil em periódicos portugueses. Algumas dessas transformações nos dois países, inclusive, convergiam, o que fora devidamente abordado pelo caricaturista.

Como exemplos de acontecimentos marcantes na vida pública portuguesa, encontra-se o falecimento do português D. Luís I em 1889, mesmo ano da instauração republicana no Brasil, sendo sucedido por seu filho D. Carlos I no trono. No ano seguinte, ocorreu um importante evento ligado à política externa do país, mas que grande repercussão teve na vida pública portuguesa. O ultimato britânico de 1890, como ficou conhecido, representou um grande golpe nas pretensões coloniais ultramarinas portuguesas e evidenciou o declínio das influências de Portugal perante outras nações, como o Império Britânico. Além disso, ocorreu no período um fortalecimento dos movimentos de cunho republicano em Portugal, que iam das manifestações mais pacíficas à revoltas como a ocorrida no Porto em 31 de janeiro de 1891.

No Brasil, por sua vez, os eventos que sucederam a 1879 incluíram a ampliação e fortalecimento dos movimentos abolicionistas e republicanos, que somados a um enfraquecimento das instituições monárquicas no país, culminaram na abolição da escravidão através da Lei Áurea em 1888 e na proclamação da república em 1889, com o exílio da família real brasileira para a Europa. Além disso, os anos iniciais da república brasileira também foram marcados por um breve rompimento dos laços diplomáticos com Portugal. Tais eventos não passaram despercebidos pelos olhos e traço de Bordalo Pinheiro, que viria a dedicar algumas de suas composições à análise destes temas. Em Portugal, o Brasil não fora esquecido pelo caricaturista.

Do ponto de vista analítico, é fundamental ressaltar que o retorno do caricaturista para Portugal representa uma nova mudança no eixo de suas produções. Ao atuar novamente na imprensa periódica em território português, o principal foco temático a ser abordado pelo autor em suas composições torna a ser o cotidiano português e seu principal público, a sociedade portuguesa. Esta alteração desloca novamente o sentido das publicações do autor que de alguma forma abordam o Brasil, uma vez que este passa a tocar em aspectos da

sociedade brasileira tendo em vista principalmente sua exposição aos portugueses. Logo, a função do Brasil nas composições do autor passa se torna outra.

Além disso, as composições do autor sobre o Brasil neste momento possuem uma fundamental diferença em relação aos *Apontamentos sobre a Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb pela Europa*, uma vez que após 1879, o caricaturista havia tido uma experiência profissional no país. Durante quatro anos, Bordalo experimentou o cotidiano brasileiro na capital do império e semanalmente trazia em seus periódicos aspectos da sociedade brasileira. Logo, cada uma das composições publicadas em suas obras portuguesas após esse período possui muito mais embasamento pautado nessa experiência, sendo realizadas por um intelectual que agora possuía mais recursos para abordar elementos específicos do Brasil, tendo em vista o seu público predominantemente português.

O período de atuação de Bordalo Pinheiro após seu retorno do Brasil é extenso. Compreendido entre junho de 1879, primeira publicação do *Antônio Maria* e sua morte em janeiro de 1905, são 25 anos e meio de publicações semanais e álbuns de caricatura, com raros momentos de pausa. Se somarmos tal dado à mudança de eixo temático acima mencionada, o número de composições que traziam algum aspecto relacionado à sociedade brasileira como objeto de análise foi, em termos proporcionais, bastante reduzido se comparados aos quatro anos em solo brasileiro. Tal fato torna, no entanto, cada menção ao país de grande importância.

À luz destas considerações, lançar um olhar sobre as composições do autor que abordavam o Brasil neste longo período após seu retorno conduz a alguns questionamentos, que acabam por nortear as análises deste capítulo. Quais são os aspectos da sociedade brasileira abordados nas publicações de Bordalo após seu retorno a Portugal e por que foram escolhidos? Como o caricaturista mostrou estes elementos ligados ao Brasil para a sociedade portuguesa? De qual forma as composições sobre o país em território português se conectam com sua atuação em solo brasileiro? Qual a função do Brasil neste enorme segmento da obra portuguesa de Bordalo Pinheiro? A fim de responder tais questionamentos, o presente estudo foi estruturado em três seções.

O primeiro momento deste capítulo se debruçará sobre algumas importantes composições do autor, que trouxeram aspectos da sociedade brasileira como objeto em publicações realizadas na primeira década após seu retorno a Portugal. A análise aqui se dará especialmente sobre quatro publicações: *No lazareto de Lisboa*, lançado em 1881, a série de caricaturas conhecidas como *O Álbum das Glórias*, nas quais contou com a colaboração

textual de Guilherme de Azevedo e Ramalho Ortigão, bem como na primeira fase de seu periódico *O Antônio Maria* (1879-1885) e em *Pontos nos ii* (1886-1891).

Em *No Lazareto de Lisboa*, Bordalo realizou uma narrativa que ia de aspectos da sociedade brasileira, passando pela travessia do atlântico até sua chegada e momentos iniciais em Portugal, onde ficou retido no lugar que dá nome ao álbum. Este documento, apesar de publicado dois anos após o retorno, representa a transição entre as composições do autor produzidas nos dois países. Ao mesmo tempo em que expôs aspectos pessoais de sua presença no Rio de Janeiro, dedicando inclusive a produção do álbum aos amigos e colegas que lá deixou, mostrou suas impressões ao passar um período de quarentena no chamado Lazareto da capital portuguesa. Apontou, por sua vez, aspectos sócio-políticos de ambos os países em sua concepção, colocados em relativo contraste no decorrer da narrativa. É, ainda, uma das poucas produções do caricaturista notadamente voltadas tanto para o público brasileiro quanto português. Portanto, trata-se de uma obra que se encaixa na transição do olhar, do objeto de análise e dos leitores do autor, cuja interpretação possui grande importância na compreensão sobre a presença do Brasil em suas composições.

Em *Álbum das Glórias*, notória publicação do caricaturista que trazia ilustrações de personalidades portuguesas à época, acompanhadas de um texto produzido por seus colaboradores, Bordalo Pinheiro trouxe três brasileiros dentre os 39 caricaturados: Joaquim Saldanha Marinho, Lopes Trovão e, notadamente, o Imperador brasileiro, D. Pedro II. A peculiaridade e importância de tais composições reside no fato desta ser uma produção “a quatro mãos”, trazendo a ilustração produzida por Bordalo sobre os brasileiros em questão juntamente a um texto produzido por Guilherme de Azevedo ou Ramalho Ortigão. Logo, a análise destas edições permite uma interpretação sobre a concepção do caricaturista acerca dos indivíduos em diálogo com seus colaboradores.

Uma composição que se destaca muito mais pela singularidade da temática abordada dentro da obra de Bordalo do que pelos elementos imagéticos nela presentes. Trata-se de uma ilustração sobre uma celebração da colônia brasileira em Portugal por ocasião da abolição da escravidão do Brasil em 1888. Como este tema, tão presente nos debates realizados na sociedade brasileira, basicamente não foi abordado por Bordalo mesmo durante sua estadia no Brasil, sua abordagem neste momento específico e as poucas, mas relevantes palavras do autor na legenda que integra a composição lançam uma luz sobre a concepção do caricaturista acerca do tema.

No segundo segmento deste capítulo, se adentrará nas composições elaboradas por ocasião de um momento chave na história política brasileira: a proclamação da república no

Brasil em 1889. Bordalo não apenas realizou composições imediatamente após a instauração republicana brasileira, mas dedicou quase toda uma edição de sua publicação *Pontos nos ii* a celebrar o aniversário de um ano da transformação do sistema de governo, em 15 de novembro de 1890. A quantidade de composições dedicadas ao tema chama especial atenção se for tomada em consideração a ascensão dos movimentos republicanos em Portugal e a coincidência do período inicial da mudança brasileira com a ocorrência do Ultimato Britânico á Portugal. Cruzando-se todas essas circunstâncias ao caráter antimonárquico demonstrado pelo caricaturista em grande parte de sua obra, as composições dedicadas à república brasileira tornam-se fundamentais para entender a presença do Brasil na obra de Rafael Bordalo Pinheiro.

O terceiro e final segmento se debruçará sobre as últimas composições do autor que trouxeram temáticas relativas ao Brasil como eixo narrativo, com ênfase para duas delas: uma, publicada em 26 de novembro de 1891, abordando a rotatividade do poder na recém-criada república brasileira e outra, de 31 de março de 1895, celebrando a retomada das relações diplomáticas entre Portugal e Brasil após o rompimento ocorrido no ano anterior. A maneira como Bordalo ilustra tais temas permite somar mais nuances às concepções do autor sobre o Brasil e à maneira como o representou ao longo de sua obra, finalizando o grande quadro que este estudo pretendeu analisar em seu desenvolvimento.

4.1 MEMÓRIAS E GLÓRIAS DO PAÍS DEIXADO

Retornando a Portugal, Rafael Bordalo Pinheiro já dispunha de um nome consolidado na imprensa portuguesa, tanto devido à sua atuação nos cinco anos iniciais de sua carreira ainda no país quanto por suas produções nos quatro anos nos quais esteve no Brasil. Em contraposição às suas breves iniciativas na imprensa portuguesa antes da viagem, o caricaturista agora possuía também uma boa experiência na administração de periódicos, criando então as mais duradouras publicações de sua carreira, com *O Antônio Maria*, *Pontos nos ii* e *A Paródia*.

Uma vez em Portugal, as temáticas principais abordadas nos periódicos que Bordalo criou durante esta longa fase de sua atuação era o cotidiano português. Vivenciando pessoalmente o dia-a-dia do país a partir da capital Lisboa e tendo a sociedade portuguesa como extrema maioria de seus leitores, os eventos que algum impacto possuíam na experiência local se tornavam nos assuntos escolhidos pelo caricaturista para sua crítica

semanal nas publicações de sua autoria. Logicamente, o número de referências realizadas ao Brasil diminuiu drasticamente em termos proporcionais.

No que tange a composições com temáticas brasileiras, a questão que se punha nesta nova fase de sua atuação era de como inserir tópicos referentes ao Brasil em suas publicações voltadas aos leitores portugueses em sua maioria. A justificativa para a inserção destes assuntos se dariam na ocorrência de qualquer situação na qual algum evento ou indivíduo brasileiro pudesse ser relacionado a algo relativo à sociedade portuguesa naquele momento. Tais oportunidades surgiram mediante a narrativa do caricaturista sobre sua viagem entre Brasil e Portugal, um álbum de caricaturas dedicado a personalidades portuguesas e a celebração em Portugal de um significativo evento de cunho-político social em território brasileiro.

4.1.1 No Lazareto de Lisboa

Diferentemente do que fez em sua chegada ao Brasil, Rafael Bordalo Pinheiro não ilustrou logo de imediato, nas primeiras edições de *O Antônio Maria*, sua experiência de vinda e chegada em território português. A primeira grande referência a algum aspecto relacionado ao Brasil se deu em 1880 no *Álbum das Glórias*, como será posteriormente abordado. No entanto, a transição do autor entre as duas margens do Atlântico não passou em branco por sua obra. Apesar de não ser a primeira publicação lançada em Portugal após seu retorno, o produto das primeiras experiências do caricaturista durante o trânsito entre os países e após desembarcar em Portugal se materializou no álbum de caricaturas *No Lazareto de Lisboa*, de 1881, uma narrativa na qual o caricaturista fala desde a experiência em território brasileiro, passando pela viagem e as impressões após o reencontro com a sociedade portuguesa.

O motivo da demora da publicação da obra é apontado pelo autor no texto que introduz a publicação. O primeiro ponto colocado seria um aguardo para “ver se alguma impressão mais picante que por ventura me tivesse ficado dos tratos sanitários dos zeladores da saúde nacional se desfazia”². Em outras palavras, Bordalo expõe o que seria uma ponderação sobre suas opiniões iniciais acerca da experiência, a fim de notar se estas mudariam e como isto influenciaria no conteúdo final da obra. O segundo ponto seria a espera

² **No lazareto de Lisboa.** Lisboa: Empresa Literária Luso-Brasileira, 1881. p.9

para averiguar se “desfazendo-se essa impressão, o Lazareto se desfazia ao mesmo tempo”³. Logo, o outro motivo seria a expectativa de que a própria instituição que aparece no título do álbum e onde se passa parte da narrativa pudesse ser desfeita após seu retorno, o que, sabe-se, não aconteceu.

Notadamente, o Lazareto de Lisboa é empregado por Bordalo Pinheiro nesta obra como um recurso narrativo, um instrumento ou pano de fundo para abordagem de questões mais complexas envolvendo a sociedade portuguesa e, no segmento inicial, abordar sua experiência no Brasil. Tratando-se de um local de quarentena obrigatória para os chegados em Lisboa do país em virtude do temor de um surto de febre amarela e outras “doenças tropicais”, o Lazareto de Lisboa constitui-se como um símbolo da transição do autor entre os dois países.

Bordalo estruturou a obra em três segmentos, que intitulou de “capítulos”. O primeiro, com o nome “Recordações”, é o que mais interessa ao presente estudo. Nele, o caricaturista traz as composições sobre algumas lembranças de sua estadia no Brasil, preenchendo 10 páginas da obra com breves impressões sobre o povo, a organização política, a literatura, dentre outros temas. O segundo, “A partida”, aborda em cinco páginas o embarque e a viagem até Portugal, sendo finalizada pela frustração de ter sido obrigado a desembarcar e permanecer no Lazareto. O terceiro e mais extenso capítulo, “No Lazareto”, dedica 26 páginas às impressões do autor na própria instituição que dá nome a obra, assim como de seu país após ser liberado. Será sobre as composições relativas à experiência do autor no Brasil, presentes no segmento inicial, que esta análise se debruçará⁴.

Com uma narrativa elaborada em forma de memórias, o primeiro segmento traz menções muito breves a aspectos da sociedade brasileira, geralmente limitando um tópico a apenas uma ilustração com uma breve legenda que a acompanhava. Esta forma de abordar sua experiência no Brasil limita as interpretações possíveis sobre determinados tópicos desta obra. Logo, apesar destes serem mencionados aqui, o estudo irá se dedicar às composições do álbum que mais profundamente tocam em determinados tópicos relacionados ao cotidiano brasileiro.

A obra se inicia com uma dedicatória a Cunha Vasco, um dos principais amigos de Bordalo em território brasileiro, lembrado pelo caricaturista em alguns momentos de toda sua obra caricatural. Nela, após a menção ao amigo, o autor afirma que “No Lazareto, conservo a divisa do menino do Passeio Público do Rio: - *ser útil mesmo brincando*”, seguido por um

³ **No lazareto de Lisboa**. Lisboa: Empresa Literária Luso-Brasileira, 1881. p.9

⁴ Os Capítulos I, foco desta análise, e II, no qual há referências à sua partida e viagem, encontram-se na íntegra no **Anexo II** ao final desta tese.

pedido ao amigo de que “se entenderes que realizei essa aspiração, transmite aos nossos amigos estes apontamentos”. A máxima destacada se refere ao ponto central da crítica satírica almejada por Bordalo em sua obra caricatural, realizando através do humor uma análise social que pudesse de alguma forma ser útil aos seus leitores.

Logo em seguida, há uma página introdutória da obra, encabeçada com o título “Meus amigos”, sobre o qual há pequenas caricaturas daqueles que Bordalo considerava como tais. A introdução se inicia:

Estas pobres páginas reúnem as recordações que ao voltar à pátria formulei, de muitas coisas que deixei ao longe nas terras que em linguagem nobre se chamam ainda de Santa Cruz, e exprimem ao mesmo tempo as primeiras impressões que senti quando, ao pousar o pé no torrão natal, no momento de estender os braços à imagem querida da pátria, em vez de ser apertado pelos braços amigos, fui apertado pelos guardas de saúde e metido no Lazareto⁵.

A introdução dá o tom narrativo da obra, apresentando já o evento que seria o eixo no qual todas as composições do Álbum se ligariam. O trecho é seguido pela explanação, já anteriormente mencionada, do por que tal publicação teria demorado a sair, quase dois anos após os eventos relatados. Posteriormente, Bordalo chama a atenção para que a intenção da obra não seria a de galhofar o Brasil ou, em suas palavras, de “melindrar a terra aonde nem sequer morri de febre amarela”, assim como afirma que no país havia deixado grande amigos. A eles também é dedicada a obra ao final da introdução, que encerra com o local (Lisboa) e data (1880, apesar da publicação apenas em ano seguinte) do escrito.

O segmento dedicado às memórias em território brasileiro recebe o título de “recordações” e recebe um formato de um diálogo entre o próprio Bordalo e o seu ouvinte, que seria o Rio Tejo em Lisboa, a quem o autor se dirige e inicia o relato de suas lembranças. Por se tratar de um breve segmento da obra e por possuir essa forma de relato, são abordados variados temas e de forma rápida e alternada, citando uma temática como a literatura, para logo na composição a seguir tratar de um acontecimento pessoal e já alterar o tema no próximo. A primeira das memórias a ser ilustrada em composição aborda o que o caricaturista chamou de “grande artéria da civilização sul americana”, a Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro.

⁵ **No lazareto de Lisboa.** Lisboa: Empresa Literária Luso-Brasileira, 1881. p.9

Figura 65 – Memórias da Rua do Ouvidor



Fonte: *No Lazareto de Lisboa*. p.12

A Rua do Ouvidor era uma das principais vias da cidade naquele período, onde se situavam diversas das principais lojas, redações de jornais, cafés, dentre outros estabelecimentos conhecidos na corte. Muitos destes são enunciados por Bordalo em sua descrição, como a sede do Jornal do Comércio, a Livraria Garnier e a loja Notre Dame. O

desenho elaborado pelo autor traz uma vista geral da rua, onde se encontram várias pessoas em trânsito e adentrando alguns dos estabelecimentos da via. Um dos locais referenciados é a própria redação da publicação *O Besouro*, última na qual o autor atuou no Brasil. A noção de civilização empregada pelo autor, neste sentido, aponta para a existência de características ligadas à vida intelectual, econômica, social, dentre outras que se alinhavam com o que era observado nos centros de países considerados como “desenvolvidos”, tomando por base notadamente um modelo europeu. A Rua do Ouvidor, com seus cafés, jornais, lojas e afins mimetizava algumas das principais vias europeias, como as encontradas na época à região do Chiado, em Lisboa.

Figura 66 – O tesouro e o sabiá que gorjeia



Fonte: *No Lazareto de Lisboa* – p, 14 e 17

A seguir, Bordalo inicia sua série de breves considerações sobre temas diversos, que em sua maioria ocupam apenas uma ou duas composições no álbum. Indo da economia à produção literária, o autor pontua suas breves impressões acerca de alguns pontos da sociedade brasileira.

O primeiro quadro traz uma breve consideração sobre a economia brasileira. Bordalo a define como sendo pautada principalmente na agricultura e que, apesar da prosperidade dos cafezais, sendo o café um dos principais produtos produzidos à época, o tesouro brasileiro ainda permaneceria em um processo de “emagrecimento”, ou seja, de esvaziamento de recursos. Para ilustrar tal cena, o autor desenhou uma magra figura indígena sobre um burro que aparenta estar fraco e franzino. Do índio sai o cabo de uma chave, reforçando que este seria uma metáfora ao tesouro brasileiro, aludindo a um baú.

No segundo quadro, o autor toca na questão da literatura. Bordalo afirma que, nesta esfera da produção intelectual, o “sabiá gorjeia na mesma palmeira”. A expressão é uma clara referência à primeira estrofe do poema “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, um dos principais nomes do romantismo no Brasil. Para ilustrar tal noção, o caricaturista desenhou três palmeiras em planos distintos da imagem, todas com um sabiá acima a emitir seu canto. Na base, encontram-se duas figuras a ouvir, provavelmente ligadas à literatura, mas que até o presente estudo não puderam ser identificadas. O sentido da composição é notadamente um questionamento à produção literária brasileira que, na concepção do autor, ainda seria fortemente pautada nas tradições do romantismo. Apesar de não se constituir em uma forte crítica, infere-se que Bordalo considerava a necessidade da escrita literária brasileira, pelo menos da forma como a concebia, “avançar” em termos de temática e escrita, se alinhando às correntes que eram observadas em outros países. Esta interpretação ganha ainda mais força se for lembrado o posicionamento de Bordalo em relação à recepção do Primo Basílio no Brasil⁶. Logo, vê-se aqui a noção de que, na opinião do autor, parte da produção literária no país estaria estagnada.

⁶ Recordar-se aqui sobre este ponto, abordado no segundo capítulo desta tese. A obra de cunho realista *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz, possuiu uma recepção não muito positiva por parte de alguns segmentos da sociedade brasileira, incluindo certos literatos e publicações periódicas, o que levou Bordalo, através de *O Besouro*, a partir em defesa da obra de seu conterrâneo e deste estilo de escrita literária.

Figura 67 – Uma questão de chapéus



Fonte: *No Lazareto de Lisboa*. p.16

Em um relato sobre as impressões de sua estadia, não poderia faltar um comentário sobre a situação política brasileira, um dos principais objetos de análise de Bordalo durante

sua experiência transatlântica. No entanto, sendo o segmento dedicado ao Brasil apenas uma parte na obra, tal explanação deveria se dar de forma sucinta, transmitindo o peso da crítica sem se alongar muito na narrativa. A ferramenta encontrada pelo caricaturista para tocar nesse ponto da sociedade brasileira é o uso de uma das personagens mais recorrentes em suas composições e mais proeminente no que se refere às suas construções sobre o Brasil. Em uma página sobre o tema, é D. Pedro II o centro das atenções.

O Imperador é ilustrado em um tamanho bem superior aos demais indivíduos que aparecem ao lado. A diferença na dimensão de D. Pedro II aponta que a sua figura é usada aqui mais como uma representação imagética do sistema político brasileiro do que como o indivíduo Pedro de Alcântara, apesar de também evocar algumas atitudes pessoais que outrora foram ilustradas pelo caricaturista. Logo, a imagem do monarca é uma referência tanto ao indivíduo quanto à estrutura política brasileira por ele encabeçada.

Nas ilustrações, os ornamentos e itens de vestuários para a cabeça que o Imperador segura em sua mão esquerda são elementos chave na narrativa imagética pretendida por Bordalo. No primeiro quadro, o imperador aparece segurando uma cartola, que seria uma alusão às práticas ligadas às vertentes do liberalismo. No segundo quadro, o monarca segura um barrete litúrgico, que representa neste contexto uma postura mais conservadora. Já no terceiro quadro, é um barrete frígio, notável símbolo atrelado aos ideais republicanos, que aparece à mão do Imperador. No quarto e último, é a própria cabeça do monarca que aparece cortada e pendurada em sua mão esquerda, com uma espada á direita na qual pode se ler a palavra demagogia.

Novamente, a imagem de D. Pedro II é usada por Bordalo em relação à multiplicidade de posturas públicas que o Imperador apresentaria, mas também se associa nessa composição ao cenário de debate político no Brasil, onde predominaria o embate entre conservadores e liberais durante muito tempo, aos quais o quadro republicano viera a somar e ganhava força na última década. O questionamento aqui parece recair sobre a transição do monarca em meio a essa arena de debates. Ao mesmo tempo que este posicionamento poderia aparentar uma postura democrática em meio à diversidade de vertentes políticas no país, também poderia conduzir a uma situação na qual tanto a monarquia poderia ter seu poder esvaziado quanto abrir espaço a discursos mais radicais, ambas as situações representadas pela cabeça decepada do monarca no último quadro.

Neste relato de suas impressões sobre o Brasil, Bordalo aproveitou para fazer uma referência aos atentados que, segundo seus biógrafos, teriam motivado definitivamente seu retorno a Portugal. Em dois quadros, o caricaturista se auto representa sendo atacado por um

homem negro, que chama de “o Capoeira” e que desfere uma cabeçada e outro golpe com as mãos e pernas que o desequilibra. Na página seguinte, Bordalo novamente desenha a si mesmo sendo atacado por outro homem. O autor aparece com várias facas perfurando seu corpo, sendo a última recém-fincada pelo seu algoz. A legenda ironicamente enaltece a noite deste atentado, afirmando “que noites de poesia, que esplêndidas facadas”.

Figura 68 – Atentados contra Bordalo



Fonte: *No Lazareto de Lisboa* – pp.18-19

Ao início do segundo segmento da obra, Bordalo ainda ilustra sua despedida, na forma de um efusivo aperto de mãos “em reconhecimento” a uma personificação do morro do Pão de Açúcar, que ilustrado com pernas e braços vem acompanhá-lo até seu navio. O restante da

narrativa abre espaço à experiência da viagem e à chegada, que é o foco central desta obra. A partir de então, o autor não menciona mais o Brasil neste álbum de caricatura.

Tendo em vista o restante da obra, as memórias do caricaturista sobre o país que deixara possuem um papel secundário na narrativa, mas não menos importante do ponto de vista analítico. A obra em si é dedicada a Cunha Vasco e outros amigos que Bordalo deixara no Brasil, sendo, em partes, um manifesto pessoal de apreço ao país e aos brasileiros, mesmo mediante os problemas que observara e que neste álbum relatara. Os pequenos apontamentos do caricaturista sobre algumas questões relativas ao país, como a economia, literatura e política, formam um pequeno quadro sobre o Brasil que se soma à extensa obra já produzida por ele no e sobre o país, que continuaria a ganhar mais adendos ao longo de sua atuação portuguesa. Se *No Lazareto de Lisboa* começou a ser produzida logo após sua chegada em Portugal, não fora cronologicamente, no entanto, a primeira publicação a abordar algum aspecto do Brasil após sua chegada. Esta “glória” pertenceu a outra conhecida série de composições do autor.

4.1.2 – O Álbum das Glórias

Toda a obra de Bordalo é constantemente referida como sendo um “retrato” da sociedade portuguesa ao final do século XIX, um profícuo caminho para se compreender o que seria. Dela, são extraídas várias imagens comumente utilizadas ainda hoje em relação ao período e a algumas das principais figuras da vida pública no período. De todas as publicações produzidas pelo autor, uma é, ao lado de *O Antônio Maria*, a principal fonte destas referências imagéticas, de onde se extrai, inclusive, uma conhecida ilustração do segundo imperador brasileiro. Trata-se do *Álbum das Glórias*.

A publicação trazia, a cada edição, a construção imagética de alguma notória personalidade da sociedade portuguesa de então. As figuras públicas que ganharam forma no traço de Bordalo iam da esfera política à literatura, passando também por personificações da Universidade de Coimbra e a carta constitucional, além do Zé Povinho. Dentre as personalidades ilustradas, estavam o então rei D. Luís I, os primeiros ministros Antônio Fontes Pereira de Melo⁷, Anselmo José Braamcamp⁸ e Duque d’Ávila e Bolama⁹, Luís de

⁷ Antônio Maria Fontes Pereira de Melo (1819-1887) foi uma das mais importantes figuras políticas portuguesas da segunda metade do século XIX e constante objeto de reflexão de Bordalo Pinheiro durante sua atuação em

Camões, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Madame Rattazzi¹⁰, o ator Francisco Alves da Silva Taborda¹¹, dentre outros. O *Álbum das Glórias* contou ao todo com 39 edições, sendo uma primeira série com 36 publicada entre 1882 e 1883, e uma segunda série com apenas três edições em 1902¹².

Diferentemente de outras composições de Bordalo Pinheiro que circulavam na imprensa periódica, o *Álbum das Glórias* apresentava uma configuração distinta na construção imagética. O primeiro ponto é o fato de que as ilustrações eram todas coloridas, o que ainda não era algo recorrente nas produções caricaturais ao período. O mais importante é, no entanto, é a constatação de que essas ilustrações se apresentavam de forma muito mais próxima à aceção tradicional da expressão caricatura, trazendo indivíduos ilustrados com traços exagerados e bem característicos, mas sem situá-los em uma narrativa ou situação cotidiana como feito pelo próprio Bordalo na imprensa periódica. Seguindo a mesma característica, não havia extensas legendas sob as ilustrações, que traziam apenas uma breve expressão que definisse os indivíduos caricaturados de alguma forma.

Contudo, se o componente visual das caricaturas de Bordalo era basilar na elaboração do *Álbum das Glórias*, esta não existiria sem sua contraparte escrita. Sucedendo a imagem de cada edição, seguia-se um texto de uma página, cuja autoria alternava-se entre alguns proeminentes intelectuais portugueses contemporâneos ao caricaturista. Como coautores da obra, encontravam-se D. João da Câmara (sob o pseudônimo de João Evangelista), Barbosa Colen (Ri Bomba), Rufo (Júlio Dantas), bem como os que mais no interessam na presente análise, Guilherme de Azevedo (João Ribaixo) e Ramalho Ortigão (João Rialto).

Portugal. Dentre os vários cargos públicos que exerceu, foi Presidente do Conselho de Ministros em Portugal em três ocasiões (1871-1877, 1878-1879, 1881-1886). As ações sob sua influência fizeram com o que período de 1868 e 1889, que se seguiu à Regeneração, ficasse conhecido na história política portuguesa como “Fontismo”. Seus dois primeiros nomes, como já afirmado, inspiraram o título da mais extensa e conhecida publicação de Bordalo, o *Antônio Maria*.

⁸ Anselmo José Braamcamp (1817-1885) foi um dos líderes do Partido Regenerador português durante a primeira metade da atuação de Bordalo Pinheiro e tornou-se Presidente do Conselho de Ministros entre 1879 e 1881, durante o início da circulação de *Álbum das Glórias*.

⁹ Antônio José de Ávila (1807-1881), sucessivamente conde, marquês e duque de Ávila e Bolama, foi um notório estadista português ao final século XIX. Presidiu durante três ocasiões a Presidência do Conselho de Ministros (1868, 1870-1871 e 1877-1878). Durante seu governo ocorreu as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, em 1871, e a primeira viagem de D. Pedro II à Europa.

¹⁰ Marie-Bonapart-Wyse (1831-1902) foi uma conhecida escritora e anfitriã de salões literários francesa. Escreveu peças, novelas e poemas, tal como *Si j'étais reine* (1868), *Les mariages de la créole* (1866, mas reimpressa em 1870 sob o título *La chanteuse*), *Enigme sans Clef* (1894), dentre outros. Também chegou a exercer uma atuação jornalística, contribuindo para o jornal *Le Constitutionnel* sob o pseudônimo de Baron de Stock.

¹¹ Francisco Alves da Silva Taborda (1824-1909) foi um dos mais conhecidos atores portugueses em atuação ao final do século XIX. Chegou a atuar no Brasil na década de 1870 e, ainda em vida, teve um teatro, o Teatro Taborda em Lisboa, batizado em seu nome.

¹² Alguns exemplos do *Álbum das Glórias* se fazem presentes no **ANEXO III** desta tese.

A colaboração entre Bordalo e os dois últimos intelectuais não se constituía em uma novidade dentro de suas atuações profissionais. Como já afirmado anteriormente, Guilherme de Azevedo fundou junto a Bordalo o *Antônio Maria*, colaborando com textos em várias edições, além de ter escrito também nas páginas de *A Lanterna Mágica*, em 1875. Já Ramalho Ortigão substituiu Azevedo na redação de *O Antônio Maria* por ocasião de viagem deste a Paris.

Abordando um pouco da trajetória destes colaboradores, Guilherme de Azevedo possuía uma já consolidada atuação jornalística em Portugal no momento da produção de *Álbum das Glórias*. Além das supracitadas colaborações com Bordalo, trabalhou em periódicos como *O Panorama* (1837-1868), *República das Letras* (1875) e *Revolução de Setembro*. De grande relevância para esta análise é o fato de que, durante a escrita dos textos do *Álbum das Glórias*, Azevedo atuava como correspondente do periódico carioca *Gazeta de Notícias* (1875-1942) em Paris, para onde havia viajado em 1880 a fim de desempenhar tal função. Logo, enquanto colaborou na produção da obra, escrevendo inclusive o texto da edição dedicada a D. Pedro II, o intelectual atuava como correspondente na imprensa brasileira. Ramalho Ortigão, por sua vez, possuía uma atuação literária e na imprensa periódica ainda mais extensa que a de Azevedo, sendo um dos mais conhecidos nomes do que foi denominado de “geração de 70”. Como exemplo de suas produções até o *Álbum das Glórias*, encontra-se sua intervenção na conhecida “Questão Coimbrã” em 1866, e a autoria de romances como *O Mistério da Estrada de Sinta*, ao lado de Eça de Queiroz, em 1870. O Brasil também já havia passado por seu escopo anteriormente, como se viu no capítulo inicial¹³. Junto também a Eça de Queiroz em *As Farpas*, dedicou a edição de fevereiro de 1872 à passagem de D. Pedro II pela Europa, assumindo integralmente a escrita da publicação após a saída de seu companheiro e conduzindo-a até seu fim em 1883.

A maneira como esta obra foi estruturada é o que a torna peculiar dentre outras obras de Bordalo. Usualmente, as composições do caricaturista ocupavam páginas específicas dos jornais enquanto os textos de colaboradores seguiam-se em outras, abordando temas diversos ou, caso fizessem referência a algo abordado nas caricaturas, sem necessitar delas para a construção de seu sentido e vice-versa. Em *Álbum das Glórias*, no entanto, a imagem produzida pelo caricaturista e o texto de seus coautores se tornam indissociáveis, tal como

¹³ Para além das obras relacionadas à obra de Bordalo nesta tese, o Brasil também se fez presente em vários outros aspectos da obra de Ramalho Ortigão. Um estudo acadêmico foi feito por João Carlos Zan a respeito desta relação de Ramalho com o Brasil, como pode ser visto em ZAN, João Carlos. **Ramalho Ortigão e o Brasil**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

acontece nas composições caricaturais, mas aqui produzidos por autores distintos. A composição nesta obra é constituída, portanto, do componente visual elaborado por Bordalo e o componente textual escrito por seus colaboradores, fazendo com que *Álbum das Glórias* contenha as únicas produções feitas “a quatro mãos” na atuação profissional do caricaturista.

Tomar tal aspecto em consideração coloca o *Álbum das Glórias* em uma posição analítica privilegiada quando se pensa em relacionar o escopo lançado por Bordalo sobre a sociedade portuguesa com as concepções de outros intelectuais contemporâneos ao autor, inserindo-o em um processo de reflexão mais amplo sobre a sociedade portuguesa no momento. Mais do que um diálogo entre diferentes produções, como ocorre em outras obras, o álbum traz a exposição de um alinhamento nas concepções dos autores, que precisam convergir suas interpretações sobre determinada figura pública na forma de texto e imagem, construindo uma única composição.

No caso específico deste estudo, a convergência estabelecida entre Bordalo, Azevedo e Ortigão através da relação entre imagem e texto nesta obra também torna o *Álbum das Glórias* um excelente instrumento para a compreensão das concepções destes intelectuais portugueses acerca de determinados aspectos sobre a sociedade brasileira. Isto se torna possível uma vez que personalidades portuguesas não foram as únicas trazidas nas páginas desta obra. Junto aos nomes já acima mencionados, três personalidades brasileiras também foram incluídas: Joaquim Saldanha Marinho, José Lopes da Silva trovão e D. Pedro II, Imperador do Brasil.

Abordando fundamentalmente personalidades portuguesas, os autores optaram por inserir no *Álbum das Glórias* três indivíduos ligados á vida pública no Brasil. Pode-se deduzir, a partir deste fato, que uma análise sobre estes nomes teria, na concepção dos autores, alguma relevância para a sociedade portuguesa de então. Quais foram os aspectos ressaltados na descrição de D. Pedro II, Saldanha Marinho e Lopes Trovão? Por que estes indivíduos foram escolhidos em meio a outros brasileiros para figurar no *Álbum das Glórias*? Seguindo a linha analítica e a hipótese norteadora deste estudo, as edições sobre estas personalidades brasileiras, aparentemente sem relação direta com a sociedade portuguesa, um caminho empregado pelos autores para se pensar Portugal neste período?

Figura 69 – O imperador brasileiro



Fonte: *O Álbum das Glórias* – Maio de 1880

O primeiro brasileiro a figurar em uma edição de *Álbum das Glórias* foi D. Pedro II, na publicação de maio de 1880. O Imperador foi a quinta personalidade a ser ilustrada, seguindo-se a Anselmo Braamcamp, Fontes Pereira de Melo, Francisco Alves da Silva Taborda e Ratazzi, dois indivíduos proeminentes no cenário político português e dois da esfera artística, respectivamente. Sua apresentação na obra ocorreu antes mesmo do então monarca português D. Luis I, que só viria a figurar em novembro do mesmo ano. O fato de o imperador brasileiro ter sido ilustrado em uma das edições iniciais da obra, assim como ter sido o primeiro monarca a ser apresentando, previamente ao próprio monarca português, confere ainda mais relevância à composição sobre D. Pedro II.

A construção imagética de D. Pedro II apresentou elementos já utilizados por Bordalo na composição sobre o imperador brasileiro. O primeiro ponto a ser ressaltado é a indumentária do monarca. Como em várias composições anteriores do autor o monarca aparece trajando um casaco, calça e sapatos, roupas comuns e distantes da ritualística monárquica. No entanto, os elementos associados à monarquia não deixam de se fazer presentes em outros componentes da imagem,

Em sua mão esquerda e sendo carregada por ele atrás de seu corpo, encontra a tão mencionada mala do Imperador, ilustrada em quase todas as composições dos “Apontamentos sobre a picaresca viagem” de 1872 e posteriormente retomada em outras composições de Bordalo sobre o monarca. Caindo do interior da mala, encontra-se o manto real do Imperador, que se estende pelo chão. Em uma cadeira ao fundo, estão a coroa imperial e o cetro monárquico, como se estivessem sido deixados de lado, mas ainda presentes. A existência dos três itens ligados à ritualística monárquica - coroa, cetro e manto – se faz presente na composição como um contraponto às vestes civis do imperador e reforçam a dualidade existente na construção da imagem de D. Pedro II, tão explorada por Rafael Bordalo Pinheiro em várias outras composições. A noção do “monarca-cidadão” permanece como um dos instrumentos mais importantes a serem empregados pelo caricaturista português na análise da figura do Imperador.

Outro ponto na construção imagética é a postura do imperador, com a mão direita sob o queixo e cabeça levemente inclinada para trás, enquanto olha para cima. A posição, aludindo ao ato de pensar, faz clara referência aos interesses pessoais do imperador por várias áreas do conhecimento e ao atrelamento sobre sua imagem da figura de um sábio monarca, outro elemento explorado por Bordalo anteriormente em sua obra. Sob a caricatura, o autor inseriu a legenda “já sei, já sei”, uma referência tanto a esse aspecto da composição da imagem pública do Imperador, quanto também o que seria o desinteresse do mesmo pelas

questões oficiais, envolvendo a administração pública e as principais decisões envolvendo os rumos de seu país.

É interessante notar que, oito anos após a primeira composição de Bordalo sobre D. Pedro II e decorridos quatro anos de experiência profissional no Brasil, os elementos que fundamentam a construção do caricaturista sobre a figura imperial brasileira permanecem as mesmas. A contradição, e em alguns momentos diálogo, existente na figura do “monarca-cidadão” e a ideia da sapiência imperial continuam a serem as pedras de toque a partir das quais Bordalo construía as narrativas envolvendo o imperador e criticava aspectos mais amplos da estrutura política brasileira e, seguindo a tese central deste estudo, portuguesa.

Cada edição de *Álbum das Glórias* era, no entanto, um trabalho a quatro mãos, e se as de Bordalo foram responsáveis pela imagem do Imperador brasileiro, o texto que o descrevia ficou sob o encargo das de Guilherme de Azevedo, sob o pseudônimo de João Rialto. Com a tarefa de tratar da figura do monarca, o autor elaborou um texto que, a partir da abordagem de pontos específicos e já conhecidos do comportamento do monarca, tocava em algumas questões relevantes relativas às suas concepções sobre a situação política do país.

É hoje o único imperador americano, gozando da suprema vantagem de ser, ao mesmo tempo, no resto do mundo, um imperador único.

O sr. Pedro de Alcântara, conforme ele se chama quando viaja na Europa de chapéu baixo, é nas quentes regiões da América livre e democrática o mesmo que os ananazes são nas frias regiões da Europa, - um imperador de estufa. Somente na atmosfera feudal do velho continente o frondoso roble da realeza conseguiu avigorar-se; tudo isto em virtude da lei providencial das compensações que dá a uns em testas coroadas o que distribui a outros em bananas¹⁴.

O texto de Guilherme de Azevedo se inicia com a afirmação sobre a peculiaridade da situação de D. Pedro II, o que se daria, segundo o autor, pelo fato de ser o único monarca do continente americano e pelos aspectos decorrentes dessa singularidade. Para expô-la, Azevedo compara a posição do monarca, cercado por países republicanos, ao de abacaxis (ananazes) no frio europeu, chamando-o então de um “imperador de estufa”. Tal afirmação aponta para o que seria um ambiente artificial e criado para a manutenção de uma monarquia que não conseguiria subsistir no “clima” que a circunda.

Desta forma, o motivo que teria levado o Imperador a se sentir à vontade nas viagens realizadas à Europa, ilustradas por Bordalo tanto na sua “Picaresca Viagem” quanto em

¹⁴ *Álbum das Glórias*. N.5. Lisboa: Typ. Editora Rocio, Maio de 1880.

breves momentos de outros periódicos seus, seria o ambiente monárquico que ainda predominaria na maior parte da Europa. A esta esfera de poder monárquico, Azevedo chama de “atmosfera feudal”, o que alude á permanência de estruturas de poder cujas raízes se encontrariam ainda no período medievo.

As duas expressões utilizadas para caracterizar o restante do continente americano em oposição ao Brasil são representativas na interpretação de suas concepções políticas. Os regimes republicanos estariam diretamente vinculados às noções de “liberdade” e “democracia” segundo sua afirmação, de onde se infere que a existência de um regime monárquico seria o oposto a tais características, ou seja, onde seu povo não seria completamente livre nem teria muito poder de decisão político na estrutura de poder existente.

A seguir, Azevedo continua o desenvolvimento da exposição das particularidades sobre D. Pedro II e seu governo, apontando também para uma transformação política cujos partidários ganhavam força no país.

No seu país o sr. D. Pedro de Alcântara é pois um monarca sem raízes na tradição. A sua coroa não chega a ser um símbolo; é um expediente que os povos lhe puseram na cabeça e que amanhã podem mandar forrar de pelo, transformando-a num chapéu alto e colocando-a na cabeça de qualquer influente do Rio Grande ou de Pernambuco, como signa da suprema magistratura civil e democrática.

Quando a hora da república soar para o Brasil, todo o problema político se reduzirá a esta obra de chapelaria. Em vez de derramamento de sangue, quando muito haverá algum derramamento de estopa¹⁵.

O primeiro ponto a ser destacado é a afirmação de que a monarquia brasileira não estava assentada em uma forte base simbólica, como era o caso das várias monarquias europeias. Sendo um sistema de governo “novo” no país e encabeçado por monarcas integrantes da família real portuguesa, o sistema de governo brasileiro não teria fortes bases na tradição e, portanto, não estaria profundamente assentada no imaginário e apoio popular. Sem essa firme raiz cultural na sociedade, Azevedo afirma que a coroa é um mero expediente, ou seja, que a monarquia é uma forma de governo situacional, mas que a qualquer hora poderia ser modificada para outra, como o sistema republicano, sem nenhuma resistência popular.

A república, inclusive, aparenta ser um caminho inevitável para o Brasil na concepção de Guilherme de Azevedo, que utiliza a expressão “quando a hora da república soar para o

¹⁵ **Álbum das Glórias**. N.5. Lisboa: Typ. Editora Rocio, Maio de 1880.

Brasil”, o que aponta que a ocorrência de tal transformação política seria uma mera questão de tempo. Quando este momento chegasse, em função da situação anteriormente apontada, a transição se daria sem violência ou uma “revolução” de fato, como ocorrera em outros momentos e países. No entanto, Azevedo questiona no mesmo texto a força do movimento republicano no Brasil, que pudesse conduzir a tal mudança. Mais à frente, o autor afirma:

Reinando numa região onde a planta democrática se dá tão bem como a do café, a república nunca assustou todavia o sr D. Pedro de Alcântara. Quando tem notícia de que algum republicano lhe anda a espiar o Paço de S. Cristóvão, não o manda embora nem lhe faz fogo; faz-lhe simplesmente, pst! pst!...

Os republicanos no Brasil, sendo de ordinário cortesões, poucas vezes resistem a esse sinal; aproximam-se e Sua Majestade então fal-os senadores com setenta mil réis fracos por dia.

Ao sr. D. Pedro de Alcântara quer parecer que enquanto os jacobinos do império estiverem entretidos em beber o sangue do tesouro não hão de ter vontade de beber o do seu monarca¹⁶.

O duplo questionamento aqui recai tanto sobre o que seria a ausência de tenacidade dos republicanos brasileiros quanto à sagacidade de D. Pedro II frente à existência dos movimentos republicanos no país. Percebendo a situação, o monarca optaria sempre pelo diálogo ao invés do confronto e perseguição, tendo inclusive alguns membros favoráveis à mudança de regime de governo dentro dos quadros governamentais, sendo, por exemplo, nomeados ao cargo vitalício de senador pelo próprio monarca. A ideia apontada pelo autor é de que, mediante a presença no poder e prosperidade econômica, os ânimos de algumas lideranças republicanas permaneceriam tranquilos, retraindo qualquer luta efetiva para uma transformação política no Brasil, o que seria habilmente observado e manejado pelo próprio monarca.

Guilherme de Azevedo se debruçou, em um segmento, sobre uma temática que já fora por várias vezes abordada por Bordalo em relação ao Imperador brasileiro, inclusive nos “Apontamentos sobre a picaresca viagem” de 1872: o interesse do monarca por assuntos ligados à ciência, literatura, artes, etc.

Como príncipe sóbrio, sustenta-se apenas d’aves, odes sáficas, laticínios, clássicos, e algum hebraico em dias de festa; como príncipe ilustrado toma logo pela manhã, ao levantar da cama, uma gemada feita com o último ovo posto pela ciência, de maneira que sabe primeiro do que ninguém o princípio e fim de todas as coisas, o

¹⁶ **Álbum das Glórias**. N.5. Lisboa: Typ. Editora Rocio, Maio de 1880.

que explica satisfatoriamente a frase habitual que, posta nos seus lábios, deixou por assim dizer de ser uma frase para ser antes uma simples contração – *já sei, já sei!*¹⁷

A passagem usa os hábitos matutinos e alimentícios para satirizar o interesse do monarca pelo conhecimento, aludindo ao seu fascínio pelas novidades científicas como a ingestão de “uma gemada feita com o último ovo posto pela ciência”. Do trecho, infere-se que essa constante busca pelo conhecimento e a imagem de ilustrado monarca a ele associada teria acabado por desenvolver no mesmo a pretensa ideia de que teria entendimento e domínio sobre qualquer assunto, o que o levaria a dizer a frase associada por Bordalo ao imperador em sucessivas composições: “já sei, já sei”.

É interessante notar as semelhanças existentes no texto de Guilherme de Azevedo com a estrutura narrativa empregada por Bordalo em várias composições do caricaturista sobre o monarca, mesmo que este seja o responsável pela ilustração das edições. Os artifícios empregados por Azevedo na construção do texto orbitam também sobre os aspectos relacionados à figura do “monarca-cidadão”, um indivíduo que não aparenta ter muito interesse pelo poder e rituais monárquicos, mas habilmente conduz situações específicas nas quais a monarquia pode ser abalada, e do “sábio imperador”, que demonstra grande apreço pelas inovações no conhecimento e que se considera entendedor de vários temas. Oito anos após a publicação das primeiras caricaturas de Bordalo sobre o Imperador e decorrida sua estadia no Brasil, estes ainda são os eixos empregados por seu colaborador, Azevedo, na abordagem desta figura pública¹⁸. A partir destes, o autor toca em temáticas como a possibilidade da república no país e as estruturas políticas nele existentes. Tal fato aponta para a permanência do tom empregado por Bordalo na construção da imagem de D. Pedro II em sua obra, bem como da possível força e difusão desta construção mediante seus pares, como demonstra a estrutura narrativa de Azevedo.

Após anos de atuação caricatural e passada sua estadia em solo brasileiro, o Imperador ainda permaneceu como a principal personalidade pública empregada pelo autor e colaboradores ao abordar aspectos relativos à vida pública no Brasil. Tal proeminência se dava não apenas pela sua posição enquanto cabeça do regime monárquico, mas pela

¹⁷ **Álbum das Glórias.** N.5. Lisboa: Typ. Editora Rocio, Maio de 1880.

¹⁸ É interessante notar também que alguns pontos do texto de Guilherme de Azevedo muito se aproximam a mecanismos narrativos presentes em outra obra que também abordou o Imperador: a edição de fevereiro de 1872 de *As Farpas*, produzida por Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão. Além de também abordarem os mesmos eixos da figura pública do Imperador, fica patente o uso de recursos caros às influências do naturalismo na escrita literária, como o emprego de explanações ligadas a aspectos como clima e natureza. Ressalta-se aqui o trecho no qual Azevedo compara a diferença da situação do monarca no Brasil e na Europa com a de um abacaxi em climas quentes e frios.

peculiaridade da estrutura de governo brasileira e pelas suas possíveis aproximações com o cenário português de então. Lembra-se, afinal, que as aproximações se davam, para além das similitudes no que tange aos sistemas de governo e conexões na história de ambos os países, também por laços de sangue, sendo D. Pedro II tio do então rei D. Luís I e tendo relações de parentesco diretas com todos os monarcas portugueses do século XIX até então. Por todos estes elementos, o Imperador brasileiro continuou uma figura forte e recorrente quando a temática abordada se referia ao Brasil, uma vez que, através dele, também era possível se pensar Portugal.

No ano seguinte, passadas algumas edições, foi vez de outra personalidade brasileira figurar no *Álbum das Glórias*. Tratava-se de um já conhecido indivíduo na obra de Bordalo e no cenário político brasileiro: Joaquim Saldanha Marinho. O intelectual brasileiro teve reconhecida atuação política, tendo sido deputado geral, bem como presidente das províncias de Minas Gerais (1865-1867) e São Paulo (1867-1868), sendo signatário do Manifesto Republicano de 1870 e desempenhado o papel de senador republicano após a mudança de regime político no Brasil. No entanto, foi sua atuação durante a “questão religiosa” que chamara a atenção do caricaturista português e fizera com que Marinho figurasse em algumas páginas produzidas por Bordalo Pinheiro, como visto no capítulo anterior. Em *Álbum das Glórias*, sua imagem aparece identificada com a legenda “Ganganelli”, pseudônimo que Marinho utilizou em diversas ocasiões durante sua atuação na imprensa brasileira, incluindo nos debates sobre a relação entre Estado e Igreja que o tornaram notório à época.

Figura 70 – Saldanha Marinho

Fonte: *Álbum das Glórias* - Dezembro de 1881

A edição que abordou a figura de Saldanha Marinho possuía uma importante peculiaridade. O colaborador responsável pelo texto acerca do intelectual assinava suas participações sob o pseudônimo de João Ripouco, sendo este o único heterônimo dentre os coautores do *Álbum das Glórias* que até hoje não fora identificado. Desta forma, sendo um dos demais colaboradores sob outra assinatura ou algum escritor distinto, torna-se impossível identificar quem fora o autor do escrito que acompanha a imagem de Bordalo, o que, no entanto, não reduz a importância das afirmações feitas após a imagem do caricaturista. A edição, datada de dezembro de 1881, se inicia com a ilustração produzida pelo caricaturista:

A ilustração de Saldanha Marinho não apresenta nenhum ponto significativo do ponto de vista analítico, trazendo a figura do intelectual em pé, trajando vestimentas normais, com um cachecol enrolado ao pescoço, um charuto na mão direita e um lenço na mão esquerda. O texto correspondente, no entanto, traz uma peculiaridade. O escrito é assinado por “João Ripouco”, único pseudônimo dentre os colaboradores de *Álbum das Glórias* que não fora identificado até o momento. Desta forma, torna-se impraticável afirmar qual intelectual teria tecido as considerações sobre Marinho. Este fato, no entanto, não torna sua análise menos proveitosa para a pesquisa.

O texto apresenta uma interessante estrutura do ponto de vista temático. O primeiro tópico mais extensamente abordado é sobre o início de sua atuação pública como tesoureiro dos bens públicos no Ceará e o que teria sido sua exemplar postura no cargo. Posteriormente, o autor passa a se debruçar sobre a “questão religiosa” no Brasil, na qual Saldanha Marinho participou ativamente e que chama especial atenção por ter sido um ponto tão tratado por Bordalo no início de sua atuação no Brasil, como analisado em capítulo anterior. A seguir, passa para considerações sobre os movimentos republicanos no país, do qual Marinho era um dos principais líderes, e que também chama especial atenção se tomarmos em consideração a ascensão dos movimentos republicanos em Portugal no mesmo período, bem como a instauração da república brasileira que ocorrera poucos anos depois desta publicação. Passa depois brevemente pela atuação jornalística de Marinho, mas é sobre os dois pontos anteriores, a atuação na “questão religiosa” e enquanto líder republicano, que o texto realmente investe suas considerações.

O início do segmento textual sobre Marinho faz menção exatamente a estes dois aspectos de sua atuação no Brasil. A primeira sentença é a de que ele “é o chefe visível da maçonaria e do partido republicano no Brasil, duas coisas quase hipotéticas, que precisavam afirmar-se, e adotaram esse recurso: escolher um chefe”. Esta breve colocação aponta para o que seria a força da igreja católica e da monarquia no país na concepção do colaborador,

enraizadas de tal forma a parecer quase hipotética a existência de grupos ou movimentos que de alguma forma se oponham a elas.

O texto segue abordando a atuação de Marinho enquanto tesoureiro de bens públicos no Ceará, ressaltando sua posição íntegra no cargo, passando posteriormente ao elogio de sua atuação como presidente na câmara dos deputados, onde teria tido uma atuação “enérgica”, que “soube elevar a campanha à altura de um sino da igreja matriz”. É a seguir, no entanto, que o texto se demora, passando a abordar a participação do intelectual nos debates envolvendo a questão religiosa no Brasil. Em segmentos distintos do escrito, o autor afirma que:

Saldanha Marinho foi a alma da questão religiosa no Brasil. Escreveu 33.333 artigos, tendo consultado 333.333 autores que tinham escrito sobre a matéria nas cinco partes do mundo.

Depois dessa luta homérica, se lhe perguntar hoje em que pé está a questão religiosa no Brasil, ele responderá, acolhendo-se à Igreja por um momento: *sicut erat iu princípio...*

(...) Durante a questão, o Papa Pio IX excomungou Saldanha Marinho, sob o pseudônimo de Ganganeli, e enquanto estava com a mão na massa, excomungou também os seus escritos. Estes continuaram a ser lidos com avidez em todo o Brasil e em Portugal, e Saldanha Marinho não melhorou da sua asma¹⁹.

Os segmentos destacados abordam três pontos. O primeiro é, a partir do exagero, ressaltar o afínco da participação de Saldanha Marinho durante a “questão religiosa”, tendo publicado vários artigos na imprensa sobre a questão sob seu pseudônimo, Ganganeli. O segundo seria o resultado de toda a questão. A resposta que seria dada pelo intelectual mediante o questionamento dos desfechos da mesma seria, segundo o colaborador, a expressão latina *sicut erat iu principio*, que significaria aproximadamente “sem mudança alguma”. Logo, as relações entre Estado e Igreja no país permaneceriam exatamente as mesmas, com a segunda ainda tendo uma forte influência sobre algumas decisões do primeiro. O terceiro ponto, ligado ao inicial, ressalta a força dos escritos de Marinho, que teria sido, segundo o autor, excomungado pelo Papa e seus escritos, condenados, o que, no entanto, não teria impedido que seus textos sobre a problemática continuassem a ser amplamente lidos no Brasil e em Portugal. Essa notoriedade de seus escritos também no país de Bordalo justificaria, enfim, a própria presença do intelectual no *Álbum das Glórias*.

¹⁹ *Álbum das Glórias*. N.23. Lisboa: Typ. Editora Rocio, Dezembro de 1881.

Além da atuação em cargos públicos e na imprensa, Saldanha Marinho foi um dos principais ativistas dos movimentos republicanos no país, sendo um dos que encabeçaram o Manifesto de 1870. Sobre a relação de Marinho com tais movimentos, dos quais era um dos principais representantes no país, o colaborador escreve que:

Como chefe do partido republicano brasileiro, Saldanha Marinho tem uma aspiração principal: saber onde para esse partido. Já uma vez deitou anúncios remetendo uma gratificação a quem lhe desse notícias certas do partido republicano. Chegou mesmo a ilustrar o anúncio com a figura de um pretinho, de trouxa às costas enfiada em um pau, como escravo fugido. Inútil.

Não quer isto dizer que não haja republicanos no Brasil: pelo contrário, há-os de todos os tamanhos e feitios. O que não há é partido republicano, embora haja o chefe. Não se pode, pois dizer que seja um partido sem cabeça; é antes uma cabeça sem partido²⁰.

O primeiro ponto a ser destacado é que o único partido republicano existente á época no país era o Partido Republicano Paulista, criado em 1873, e com o qual Saldanha Marinho possuía apenas relações indiretas, não tendo jamais sido seu líder. Desta forma, é provável que a expressão “partido”, empregada aqui, se refira aos movimentos republicanos no país como um todo, e não a esta agremiação política específica. Desta forma, a passagem é uma clara referência ao que seria uma ausência de força e organização destes movimentos no Brasil. Ao longo de toda a descrição elaborada pelo texto, Saldanha Marinho seria um ativo e íntegro homem público, sendo um representativo líder do republicanismo, mas sem que fosse observada em suas fileiras a mesma determinação. Tal ponto remete a uma crítica feita anteriormente por Guilherme de Azevedo no texto sobre D. Pedro II, quando o mesmo problema fora apresentado. O colaborador aqui aponta para a existência de vários alegados republicanos no país, mas que não se organizariam e agiriam de forma coesa a ponto de representar uma grande e ameaçadora força política ao regime monárquico. Desta forma, mesmo Marinho, elogiado homem público e ativo indivíduo, não saberia dizer os rumos que o republicanismo no país iria tomar, o que o faria uma “cabeça”, um líder, sem propriamente um “partido” a liderar.

O texto se encerra abordando a posição que Saldanha Marinho teria como conselheiro de Sua Majestade, um título vitalício que, segundo o texto, o intelectual aceitara em um período anterior, quando ainda não era republicano.

²⁰ **Álbum de Glórias.** N.23. Lisboa: Typ. Editora Rocio, Dezembro de 1881.

É conselheiro de Sua Majestade o Imperador. Ficou-lhe esse feitio do tempo que não era republicano, mas não se gaba disso. Se o Imperador, porém, se lembrar de tomar a sério o título e lhe pedir um dia um conselho, ainda que seja de amigo, é de cre que ele lhe responda, lembrando-se ainda uma vez da questão religiosa: *Ite, missa est*.²¹

A partir desse título de Marinho, o colaborador do texto apresenta uma posição que também parece se alinhar ao texto anterior, no qual a república também seria um caminho a logo ser trilhado no país, mesmo perante a alegada desorganização de suas fileiras políticas. O conselho que o intelectual teria a dar ao monarca caso solicitado seriam as últimas palavras em latim ministradas em um rito litúrgico da Igreja Católica, *ite, missa est*, que significam algo aproximado a “a congregação/assembleia está dispensada”. A expressão, que alude à participação de Saldanha Marinho na “questão religiosa”, tem nessa afirmação o significado de que a monarquia, como um sistema de governo, estaria dispensada, chegando ao fim. Este seria o conselho que o intelectual narrado nesta edição teria ao monarca brasileiro.

Chegando ao fim, torna-se notório que esta edição teria como intuito, além do enaltecimento do indivíduo em questão, a abordagem de temas que eram sensíveis e em voga tanto na sociedade brasileira quanto na portuguesa. Tendo como principais eixos descritivos a participação de Marinho na “questão religiosa” e seu posicionamento enquanto um dos líderes republicanos, o texto toca em dois pontos também discutidos em Portugal naquele momento, onde o debate sobre as relações entre Estado e Igreja, a interferência desta última instituição na vida pública e a ascensão dos movimentos republicanos no país, tocando, por via indireta, em temas locais a partir de eventos brasileiros nos quais a personalidade ilustrada possuiu grande participação. A mesma lógica permanecera na participação de outra personalidade brasileira na obra.

²¹ **O Álbum de Glórias**. N.23. Lisboa: Typ. Editora Rocio, Dezembro de 1881.

Duas características físicas se evidenciam na ilustração de Lopes Trovão: sua altura e sua magra silhueta. Tais aspectos, que seriam notórios nos locais onde o intelectual circulava, já haviam sido ressaltados em composições anteriores de Bordalo que o ilustraram de alguma forma. Como já anteriormente pontuado, as características físicas nas composições caricaturais só ganhavam evidência se, a partir delas, fosse abordada alguma questão moral mais ampla. Esta noção é perfeitamente exemplificada a partir desta edição, que trouxe um texto de Ramalho Ortigão, sob o pseudônimo de João Rialto, abordando a figura de Trovão.

Todo o texto elaborado por Ortigão toma como recurso narrativo a silhueta de Lopes Trovão, mais especificamente a aparência magra, como eixo para abordar questões mais amplas sobre o indivíduo e as esferas públicas nas quais atuava. O recurso narrativo se faz presente deste o segmento inicial do texto, quando o autor fala sobre o temor que os poderes estabelecidos deveriam ter ao avistar um “magro” no ativismo político:

Sempre que os governos constituídos virem entrar na política militante um magro, acautelem-se dele. Principalmente quando se trate de um magro verdadeiro. Porque há verdadeiros e falsos. Conhecem-se magros que não são realidade senão gordos supranumerários, barrigudos por encher, obesos em princípio de seus cursos junto da cevaderia social. Convém não confundir as duas espécies²³.

A partir deste momento, segue-se uma longa explanação que especifica uma oposição entre magro e gordo que apenas tomam os tipos físicos para se relacionar realmente à diferença entre posturas públicas. O sentido de “magro” em questão se refere a um indivíduo que não sucumbiria às tentações do poder e riquezas em detrimento de determinados ideais, da supressão de sua opinião pessoal ou de comodismo. Em outras palavras, o “magro” seria aquele que se engaja, que luta por aquilo que acredita, que não se acomoda ou submete. Já os “gordos” ou os “falsos magros”, que seriam “gordos supranumerários, barrigudos por encher”, seriam indivíduos oportunistas, que apenas em seu discurso defenderiam mudanças, mas que na realidade se manteriam à distância de qualquer ação efetiva, acabando por se aliar ao próprio poder ou prática que inicialmente alegavam combater, convidando os “tiranos a uma chavena de chá”, enquanto “lançam o grito da revolta ao piano”, como explana o texto. A afirmação realizada por Ortigão é de que Trovão pertenceria ao primeiro grupo:

arrancados. Lopes Trovão fora um dos seus principais líderes e teria incitado a população através de ações diretas ou de artigos no periódico *Gazeta da Noite* a agir de forma incisiva contra as autoridades. Dentre a atuação do exército na contenção dos revoltosos e o resultado de mortos e feridos, o governo e companhias de bonde anularam o reajuste no valor do transporte.

²³ **O Álbum de Glórias**. N.30. Lisboa: Typ. Editora Rocio, Julho de 1882.

A primeira vez que vimos Lopes Trovão estremeceamos, porque ele era esse magro. A circumspecta e cordata política portuguesa estremeceu também ao vê-lo desembarcar em Lisboa em trânsito do Rio de Janeiro para Paris. Sabia-se na Europa pelos artigos dos jornais noticiosos e pelas notas secretas dos embaixadores vigilantes, que ele era no Brasil, sua pátria, além de um médico distinto, um republicano impaciente e um agitador infatigável. Gordo, este revolucionário não teria amedrontado, como amedrontou, os sustentáculos da ordem na Travessa da Parreirinha²⁴.

O primeiro ponto a ser destacado neste segmento é o enaltecimento de que Trovão era exatamente o “magro” descrito anteriormente, ou seja, alguém que se levantaria incisivamente contra aquilo que julgasse errado na vida pública. O temor das autoridades portuguesas, mencionado por Ortigão, é uma referência direta à atuação política de Trovão no ativismo republicano e, principalmente, como líder da Revolta do Vintém, que gerou grande agitação nas ruas do Rio de Janeiro e deixou como saldo, apesar do objetivo alcançado, mortos, feridos e patrimônio público destruído. Em um ambiente onde as notícias já se espalhavam com alguma velocidade através da imprensa, a participação do brasileiro na liderança deste movimento chegou às autoridades portuguesas, o que teria causado certo receio e atenção quando da passagem do intelectual por Portugal rumo à França.

O escrito segue com a afirmação posterior de que os magros é que se constituiriam como revolucionários perigosos, comparando Lopes Trovão a nomes como Georges Clemenceau e Émile Gautier, notadamente franceses e ligados à atividade na imprensa, política, bem como a movimentos sociais de cunho mais radical no país. O próximo segmento afirma que:

Os homens dessa constituição não querem de ordinário lougar algum nos fauteuils oficiais do Estado. (...) E é difícil tapar-lhes a boca, por eles não disporem de espaço onde arrecadar o que engolissem; - resultado fatal de não possuírem abdômen em saco, mas sim em forma de folha de papel afixada nos rins como um cartaz em um muro²⁵.

Reforça-se aqui a relação entre “magreza” e luta incisiva como recurso narrativo, empregando a constituição física como forma de afirmar que estes indivíduos não se submeteriam ao que seriam “tentações” oferecidas pelo poder vigente ou às tentativas de silenciamento. Tais características em Lopes Trovão teriam levado, segundo o texto, a cuidados redobrados do governo português, que teria encarregado um indivíduo a quem

²⁴ **O Álbum de Glórias**. N.30. Lisboa: Typ. Editora Rocio, Julho de 1882

²⁵ Idem.

Ortigão chama de “Antunes, o hábil”, a “velar sobre a segurança do trono e do altar, seguindo por toda a parte em Lisboa o conspirador brasileiro”.

O texto de Ramalho Ortigão sobre o intelectual brasileiro se encerra com a afirmação de que “se ao regressar de Paris ao império, Lopes Trovão voltar tão revolucionário e tão magro como foi, não teremos senão a aconselhar uma coisa ao príncipe reinante das terras de Santa Cruz, e essa coisa é que mande pôr uma coroa de parafusos novos, de porca”. A frase, que tanto enaltece o potencial do ativismo político de Trovão quanto finaliza o texto de forma irônica, relaciona-se diretamente à sua atuação republicana. Mantendo o nível da atuação tão elogiada ao longo do texto, o intelectual seria capaz de desferir duros golpes à manutenção da monarquia, a ponto do imperador reforçar a coroa com “parafusos novos” para se manter no poder. Mediante os rumos políticos do país, há a última menção de que os autores aguardariam em “silêncio discreto a marcha dos acontecimentos” no Brasil, em referência à ascensão do republicanismo que era observado em território brasileiro. Assim se encerra a presença do último brasileiro nesta obra.

A presença de D. Pedro II, Saldanha Marinho e Lopes Trovão em uma publicação que trouxe aos holofotes tantas personalidades da vida pública portuguesa é notória para se pensar a presença de aspectos relacionados ao Brasil na obra de Bordalo Pinheiro. Se a presença do primeiro possa ser menos surpreendente, uma vez que, apesar de governante brasileiro, também pertencia à casa real portuguesa, a escolha dos dois últimos é bem peculiar, mas cuja justificativa encontra-se na própria maneira como são abordados na obra. Sobre Marinho, foi ressaltado sua atuação nos debates acerca da relação entre Estado e Igreja no Brasil e como um dos principais líderes do ascendente republicanismo, enquanto Trovão teve seu ativismo político e revolucionário destacado, o que teria gerado atenção das autoridades portuguesas. Ao fim, as temáticas tragas à tona a partir das imagens destes indivíduos estavam em pleno debate em Portugal naquele momento, onde as estruturas de poder vigente estavam sendo questionadas amplamente. Tal questionamento se dava inclusive na imprensa, através de nomes como os de Bordalo, Guilherme de Azevedo e Ramalho Ortigão. Em um álbum dedicado a trazer retratos da sociedade portuguesa de então através de personalidades públicas, a ilustração de tais indivíduos brasileiros não se opõe de nenhuma forma a tal lógica, usando casos e personalidades brasileiras para pôr em pauta questões então atuais em ambas as margens do Atlântico.

Por fim, as três personalidades brasileiras encaixavam-se perfeitamente na proposta da publicação, somando-se a outras “glórias portuguesas” na medida em que estavam envolvidos diretamente com questões presentes no debate público naquele momento. Bordalo Pinheiro,

juntamente a seus colaboradores, adicionou uma singular e importante peça em sua análise sobre a sociedade portuguesa através desta publicação, exemplificando com estes três casos que falar do Brasil e de brasileiros também é abordar Portugal.

4.1.3 Um silêncio brevemente quebrado: a questão da escravidão

Em 15 de junho de 1888, Rafael Bordalo Pinheiro trouxe em sua publicação *Pontos nos ii* uma composição na qual ilustrava uma festividade de brasileiros que viviam em Portugal por ocasião da extinção legal da escravidão no Brasil, que ocorreu por meio do sancionamento da Lei Áurea em 13 de maio de 1888. Esta composição é peculiar na obra do caricaturista pela temática abordada em relação ao restante de sua obra caricatural, especialmente se considerado o tempo de atuação em território brasileiro.

Tão importante na interpretação de uma obra quanto a análise dos temas presentes e recorrentes é a atenção que deve ser concedida aos assuntos suprimidos. Quando pensamos a obra de Rafael Bordalo Pinheiro no que tange às suas composições sobre o Brasil, torna-se notório a quase nula menção à questão da escravidão em si e aos movimentos abolicionistas em ascensão no país.

Durante o período no qual atuou no Brasil, entre 1875 e 1879, a temática do trabalho escravo era um tema costumeiramente abordado na imprensa periódica brasileira, seja por aqueles que defendiam a manutenção da escravidão, seja pelos que pregavam a necessidade de seu fim imediato²⁶. Muitos abolicionistas viram na imprensa um profícuo campo de divulgação de seus argumentos contra esta prática, o que os levou a fundar inclusive periódicos voltados à defesa do tema, o que também causou reações também pela via impressa dos partidários de sua manutenção. José do Patrocínio, que fora colaborador de Bordalo na publicação *O Besouro*, foi um dos mais ativos nomes do abolicionismo na

²⁶ Para citar duas análises sobre o debate acerca da escravidão na imprensa em duas das maiores cidades brasileiras à época, pode-se observar o trabalho de Humberto Fernandes Machado sobre o abolicionismo na imprensa do Rio de Janeiro e de Lília Schwarcz acerca das discussões em São Paulo, presentes respectivamente em MACHADO, Humberto Fernandes. **Palavras e Brados. A Imprensa Abolicionista do Rio de Janeiro (1880-1888)**. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 1991 e SCHWARCZ, Lília Moritz. **Retrato em branco e negro - jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX**. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

imprensa periódica. No âmbito dos periódicos de caricatura²⁷, um claro exemplo é Angelo Agostini e sua *Revista Ilustrada*, que se destacaram na defesa do fim da escravidão no país, tendo elaborado várias composições abordando o tema²⁸.

Neste cenário, torna-se interessante na análise sobre as composições do autor acerca do Brasil o fato de Bordalo ter se absterido desse debate. De certa forma, a escravidão se fazia presente em sua obra como parte de suas ilustrações sobre o cotidiano do Rio de Janeiro. Um bom número de composições durante seu período no Brasil trazia escravos como integrante do cenário ou da narrativa, uma vez que este era um elemento presente na sociedade brasileira naquele período. Entretanto, o autor, que abordou diversas problemáticas sociais em suas páginas, jamais colocou diretamente a escravidão como um eixo temático, como um elemento a ser questionado e debatido naquele momento específico.

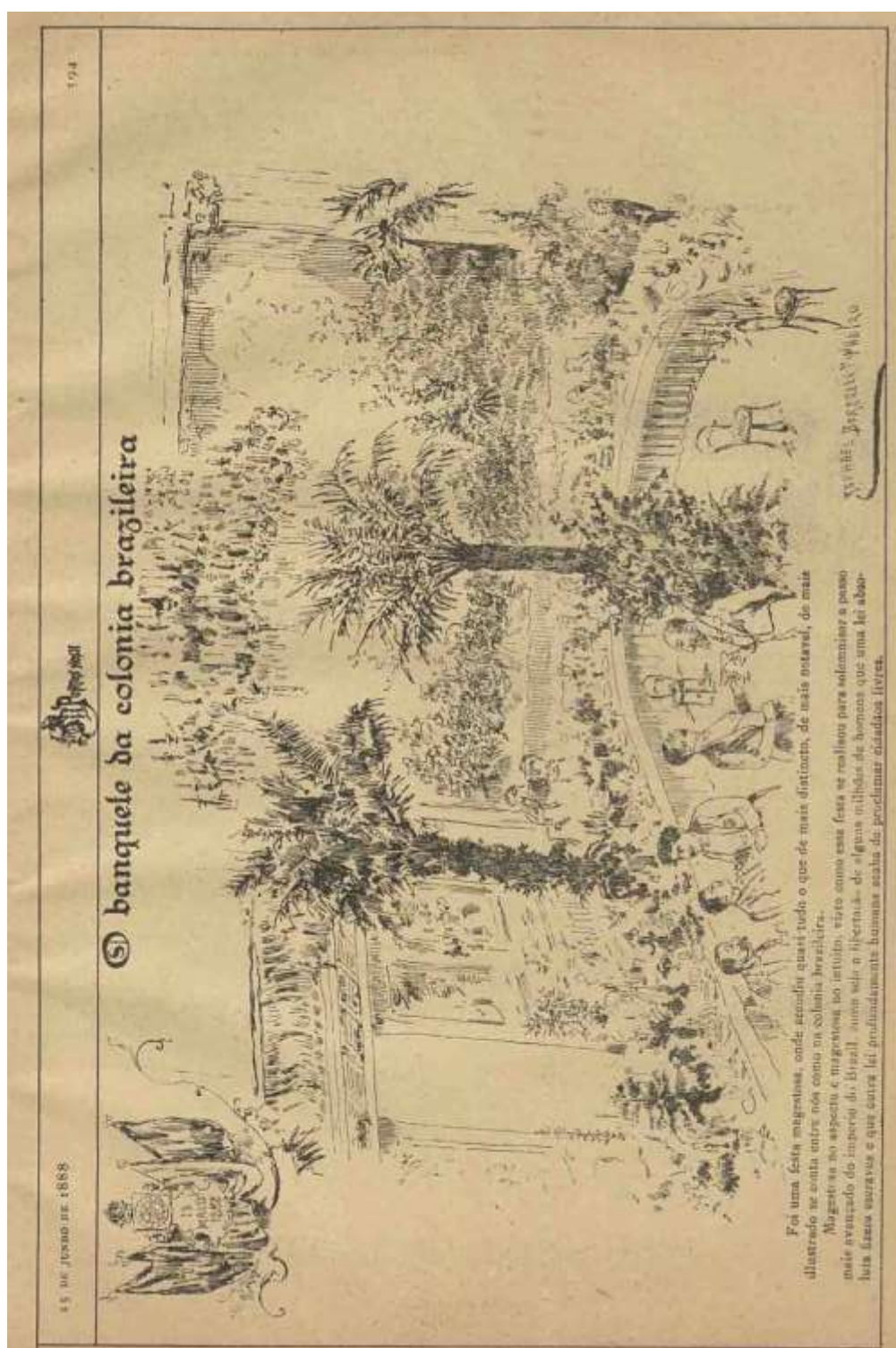
Não há uma explicação clara e inequívoca sobre o motivo dessa ausência. Tal questionamento não é apresentado por nenhum dos estudiosos que debruçaram suas análises sobre Bordalo até o presente. Uma hipótese que parece se delinear, a partir da perspectiva que esse trabalho lança sobre a obra do caricaturista, tem relação com a posição do mesmo enquanto um intelectual português recém-chegado ao país. Ao desembarcar no Brasil em 1875, com o desafio de se inserir em meio a um quadro já notável de caricaturistas e de ilustrar o dia-a-dia brasileiro enquanto um estrangeiro para a sociedade local, o intelectual pode ter evitado abordar um tema que já fervilhava na imprensa brasileira e sobre o qual não possuía muita experiência no trato durante sua atuação na imprensa portuguesa²⁹. O silêncio sobre a temática durante sua atuação no Brasil não significa, no entanto, que Bordalo Pinheiro não possuísse uma opinião particular sobre a problemática. Esta apenas não fora expressada de forma direta em basicamente nenhuma composição do autor até então.

²⁷ Uma análise sobre a maneira como os negros eram ilustrados em periódicos satíricos no período, não apenas no Brasil como também em Portugal, Inglaterra e França, pode ser observada na dissertação de Aline Dell'Orto Carvalho, em CARVALHO, Aline dell'Orto. **En Noir et Blanc: la représentation des noirs dans le dessin d'humour au xixe siècle. Brésil, France, Angleterre et Portugal**. Dissertação de Mestrado em História e Civilizações apresentada à École des Hautes Études em Sciences Sociales. Paris, 2013

²⁸ Como pode ser observado especialmente no quarto capítulo da obra de Marcelo Balabam sobre Angelo Agostini, em BALABAM, Marcelo. **Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

²⁹ Nota-se aqui que o trabalho escravo não era um problema observado pessoalmente pelo autor no cotidiano português até então, uma vez que este havia sido abolido no reino de Portugal em 1761 e fora legalmente extirpado, de forma gradativa, ao longo de todo o século XIX no restante do Império Português, sendo sua extinção definitiva em toda extensão imperial declarada por lei em 1869. Apesar de ainda, na prática, perdurar por vários anos nas colônias portuguesas e de tal debate ser estabelecido em Portugal na imprensa e outras esferas da vida pública, a escravidão não era, de forma direta, vivenciada pelos indivíduos que residiam no reino e, no caso do caricaturista em questão, sua capital, Lisboa. Por dar preferência às temáticas diretamente vivenciadas no dia-a-dia local, Bordalo não havia trabalhado, até então, com a escravidão enquanto um objeto de análise em suas composições.

Figura 72 – O fim da escravidão no Brasil



Fonte: *Pontos nos ii* - 15.06.1888 p.2

A concepção do autor sobre a temática só é parcialmente elucidada por ocasião da abolição da escravidão no Brasil, quando ilustrou a supracitada festividade realizada por

brasileiros residentes em Portugal para celebrar tal fato. É na composição sobre esta festa, publicada em 15 de junho de 1888, que Bordalo expôs, em breves e gerais linhas, sua opinião acerca da escravidão.

Do ponto de vista imagético, a composição não traz nenhum item que demande especial atenção. São ilustrados vários indivíduos sentados em uma grande mesa em formato de semicírculo, com alguns estando no interior da mesma, em primeiro plano. Toda a festividade se dá em um ambiente arborizado. No canto superior esquerdo, encontram-se bandeiras com o símbolo das armas nacionais no período imperial. Dentro, está escrita a data do sancionamento da Lei Áurea, 13 de maio de 1888.

É, no entanto, a legenda que acompanha a imagem o grande ponto de interesse aqui, uma vez que é um dos raríssimos exemplos de uma manifestação clara de Bordalo Pinheiro sobre a temática da escravidão. Inicialmente, é tecido um elogio à festividade, no qual é afirmado que esta contou com vários elementos “distintos” e “notáveis” tanto na colônia brasileira quanto na sociedade portuguesa, fazendo uma alusão tanto aos presentes quanto aos que de alguma forma contribuíram para o evento celebrado.

O segundo ponto é o mais relevante desta legenda, quando o caricaturista passa à motivação da celebração. Ao abordar a causa da festividade, Bordalo Pinheiro classifica a abolição da escravidão como o “passo mais avançado do Império do Brasil” até então. A afirmação de Bordalo é de enorme relevância, especialmente se tomado em consideração o fato de que o tema da escravidão no Brasil não havia sido tratado pelo autor de forma direta. O “passo” em questão é uma alusão à passagem do país de um extremo para o outro de dois polos representados pela dicotomia a seguir.

Sobre a abolição legal do trabalho escravo no Brasil, Bordalo categoriza o documento que a determinou como uma lei “extremamente humana”, que teria tornado livres milhões de indivíduos que haviam sido aprisionados por uma “lei absoluta”. A dicotomia entre as expressões “lei humana” e “lei absoluta” é de grande importância na compreensão das concepções de Bordalo Pinheiro. O termo “absoluta” é uma referência direta à noção política da centralização e concentração do poder em um regime de governo nas mãos de um ou pouquíssimos indivíduos, sem qualquer interferência ou regulação popular. A terminologia é basicamente atrelada às monarquias, especialmente as europeias, onde o poder do rei com pouca ou nenhuma regulação permaneceu absoluto na maioria dos países até a transição entre os séculos XVIII e XIX. A instauração ou anuência oficial sobre o trabalho escravo nos países europeus e suas possessões coloniais, como fora o caso do Brasil, datam do período onde esta forma de poder ainda imperava.

Torna-se novamente patente a existência de uma oposição entre a ideia de liberdade e os sistemas de governo monárquicos nas concepções políticas de Rafael Bordalo Pinheiro. A existência de uma forma de trabalho escravo no Brasil estaria, para o autor, fortemente ligada ao regime político que ainda imperava no país.

A partir desta composição, é possível perceber que Bordalo, apesar de não ter debatido a temática de forma direta em sua obra, possuía uma posição claramente contrária à existência do sistema de trabalho escravo. Mesmo que a brevidade das palavras não permita um adensamento da análise desta concepção em sua obra, torna-se possível perceber que a sua manutenção por tanto tempo estava ligada ao próprio regime monárquico no país, atrelando escravidão à monarquia e opondo-as a um ideal de liberdade, que seria algo a ser buscado pelas sociedades e cuja promulgação da Lei Áurea representaria um importante passo rumo a esse propósito no Brasil. A abolição da escravidão conduziu o autor a brevemente quebrar o silêncio sobre o tema na forma, mas de forma suficiente a extrairmos parte relevante de sua opinião acerca deste tópico. Não obstante, tratando-se da análise das concepções de Bordalo Pinheiro acerca do Brasil, um evento ainda mais significativo ocorrera no ano seguinte, levando-o a produzir várias composições que abordavam diretamente uma transformação que aparentava ocorrer do outro lado do Atlântico.

4.2 A INSTAURAÇÃO DA REPÚBLICA BRASILEIRA

A instauração do sistema de governo republicano em 1889 foi, sem dúvidas, uma das transformações políticas mais significativas no Brasil e, junto com a emancipação política de Portugal em 1822, a mais expressiva do país no século XIX. Em toda a repercussão que tal evento teve dentro e fora do território brasileiro, assim como na simbologia a ele atrelada, as últimas imagens que se pensariam associadas a tal episódio seriam a de uma extração dentária ou de travessias oceânicas realizadas por avô e neto. Estas são, no entanto, algumas das composições caricaturais elaboradas por Rafael Bordalo Pinheiro sobre o advento da república no Brasil.

Um dos pontos centrais da obra caricatural de Bordalo, que dedicava muitas páginas às reflexões de cunho político, era a crítica à instituição monárquica. Tanto em Portugal quanto no Brasil, o autor teceu incisivas análises sobre as principais personalidades e práticas das

monarquias de ambos os países, inclusive o Imperador D. Pedro II e os reis D. Luis I e D. Carlos I. Sob essas críticas, emergiu ao longo de sua atuação profissional a admiração do intelectual pelos ideais republicanos e suas possibilidades enquanto caminho político e cultural a ser traçado pelas duas nações, com ênfase para Portugal. Desta forma, e estando atento aos acontecimentos para além das fronteiras portuguesas, Bordalo acompanhou a deposição da monarquia brasileira e a instauração do sistema de governo republicano.

Pensar o que ocorria em Portugal no momento da transformação do governo brasileiro é fundamental para a compreensão das representações elaboradas por Bordalo. A proclamação da república no Brasil se deu em um período no qual a defesa das ideias republicanas se acentuava em território luso, com a estruturação de várias organizações e programas políticos, incluindo o Partido Republicano Português, e a propagação das críticas à monarquia e propagandas republicanas na imprensa periódica. Logo, além da notável importância em território brasileiro, houve um significativo impacto simbólico em terras portuguesas.

Além disso, quase dois meses após a instauração do regime republicano no Brasil, ocorreu o chamado Ultimato Britânico, em 11 de janeiro de 1890. Este consistiu em um ultimato entregue pelo governo britânico a Portugal, demandando a retirada das forças militares portuguesas compreendidas entre os territórios de Angola e Moçambique, área que fora reclamada por Portugal durante a Conferência de Berlim. A impossibilidade da reação portuguesa levou à concessão aos interesses da Grã-Bretanha, gerando um descontentamento de vários segmentos da sociedade contra o governo e a monarquia do país. O evento, além de evidenciar o declínio do poderio imperial português, forneceu aos republicanos portugueses ainda mais embasamentos para a crítica à monarquia perante a concessão do governo, intensificando a problematização por parte da intelectualidade portuguesa sobre a situação do país ao final do século XIX, sua posição na balança de poder europeia e acerca do “ser português”.

Analisar as composições de Bordalo sobre a instauração da república é também questionar as relações culturais e simbólicas existentes entre Brasil e Portugal neste período, o que implica na reflexão sobre o longo processo de delimitação identitária e cultural que se desenvolveu entre ambos os países após a nova situação política com a independência brasileira em 1822³⁰. Para o primeiro, tratava-se de delimitar os elementos que o definiam enquanto “nova” nação e cultura. Para o segundo, representou a perda da maior colônia e

³⁰ PAREDES, Marçal de Menezes. A assunção escalar da nação: historicidade e fronteiras culturais no percurso luso-brasileiro. IN: PAREDES, Marçal de Menezes (org.). **Portugal, Brasil, África: história, identidades e fronteiras**. São Leopoldo: Oikos, 2012

grande marco na derrocada do império português. De ambas as formas, intelectuais portugueses e brasileiros inseriam nas interpretações sobre suas respectivas nações a observação do outro.

Neste sentido, as transformações políticas ocorridas no Brasil também foram objeto de reflexão da intelectualidade portuguesa, que demonstrou uma recepção mista em relação ao evento. Os partidários do republicanismo trataram de enaltecer o ocorrido como um passo dado pelo país rumo ao progresso e o mobilizaram politicamente na campanha republicana³¹. Outros viram no fim da monarquia brasileira uma ameaça à unidade do país ou mesmo ingratidão com a família real³². De qualquer forma, a instauração da república no outro lado do Atlântico foi empregada na problematização sobre a situação de Portugal. Assim sendo, em qual perspectiva se inseririam as concepções de Bordalo acerca da temática?

Questionar as composições caricaturais de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a república brasileira em meio a este quadro conduziu às principais problemáticas que norteiam a presente reflexão. Como o intelectual compreendeu a instauração do sistema republicano no Brasil? Quais os objetivos do caricaturista ao dedicar um número significativo de composições de sua publicação em Portugal para tal transformação política em território brasileiro?

A presente análise parte da hipótese de que as representações elaboradas por Bordalo sobre a instauração do regime republicano no Brasil foram construídas como um exemplo sobre os rumos políticos que Portugal, na concepção do autor, deveria tomar. A fim de fundamentar tal pressuposto, este breve estudo se debruçará sobre quatro composições publicadas pelo caricaturista no periódico *Pontos nos ii* em dois momentos: logo após a proclamação da república brasileira, ainda em 1889, e na celebração de um ano de sua implantação, em 1890.

³¹ SILVA, Maria Isabel Carvalho Corrêa da. **O espelho fraterno: o Brasil no discurso do republicanismo português. (c.1889-c.1914)**. 351 f. Tese apresentada ao Programa Interuniversitário de Doutorado em História. ICS-Universidade de Lisboa. Lisboa, 2012.

³² É o caso, por exemplo, de Oliveira Martins, que demonstrou, a partir destes pontos, preocupação com os rumos do Brasil após a proclamação da república, tal como demonstrado em PAREDES, Marçal de Menezes. **Configurações luso-brasileiras: fronteiras culturais, demarcações da história e escalas identitárias (1870-1910)**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2013. pp. 26-29

4.2.1 Composições sobre a instauração em 1889

A notícia da instauração do governo provisório republicano e deposição de D. Pedro II rapidamente atravessou o Atlântico e tornou-se conhecida na Europa. No entanto, nas duas edições semanais de *Pontos nos ii* publicadas após o evento, em 21 e 28 de novembro de 1889, foi o filho de Rafael, o também caricaturista Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro³³, que produziu as ilustrações e dedicou algumas composições ao evento, abordando a relativa tranquilidade com que se deu o processo³⁴. A edição de 05 de dezembro de 1889 foi a primeira a trazer as contribuições de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a temática.

Com o título de “Maneira de tirar dentes sem dor”, a composição representa a transição da monarquia para república como uma extração dentária. Um dos elementos que mais se destaca inicialmente é a maneira como o Brasil é representado, sendo personalizado através da figura de um indígena com o escrito “paíz” no antebraço esquerdo. A alegoria do índio, utilizada amplamente pelos escritores ligados ao romantismo enquanto símbolo nacional, ainda perpetuava-se nas produções literárias e artísticas tanto brasileiras quanto estrangeiras.

A narrativa se inicia com o quadro esquerdo. Sobre o Brasil, estão o Marechal Deodoro da Fonseca³⁵ e Quintino Bocaiuva³⁶, figuras centrais no processo da transformação republicana brasileira. Ambos utilizam um barrete frígio sobre as cabeças, um símbolo costumeiramente associado aos ideais republicanos na imprensa ilustrada³⁷. É Deodoro que realiza a extração dentária. O dente possui um notável formato: a cabeça de D. Pedro II, sendo a coroa monárquica a raiz que estava encravada na boca do “Brasil”.

³³ Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920) foi ilustrador, caricaturista e ceramista, atuando ao lado do pai nos periódicos *Pontos nos ii* (1885-1891), *O Antônio Maria* (2ª fase, 1891-1898), e *A Paródia* (1900-1907), assim como na Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha. Posteriormente, trabalhou em publicações como *Ilustração Portuguesa* (1903-1923) e *Atlântida* (1915-1920).

³⁴ Duas composições produzidas por Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro sobre a proclamação da república encontram-se nos **ANEXO IV** e **ANEXO V**, ao final deste trabalho.

³⁵ O marechal Manuel Deodoro da Fonseca (1827-1892) foi figura central na instauração do sistema político republicano no Brasil, estando à frente das tropas militares no momento da deposição do governo imperial e sendo constantemente associado ao ato da “proclamação”. Tornou-se chefe do governo provisório e o primeiro presidente do país.

³⁶ Quintino Antônio Ferreira de Sousa Bocaiúva (1836-1912) foi uma das personalidades civis mais importantes da instauração da república no Brasil. Além da ação direta nos eventos que conduziram à deposição do Imperador, foi redator do Manifesto Republicano em 1870 e atuou fortemente em defesa das ideias republicanas na imprensa. Dentre suas ocupações políticas, destacou-se a posição de primeiro Ministro das Relações Exteriores no novo governo brasileiro, entre 1889 e 1891.

³⁷ LOPES, Aristeu Elisandro Machado. **A república e seus símbolos: a imprensa ilustrada e o ideário republicano. Rio de Janeiro, 1868-1903**. 423 f. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010. pp.50-51

O diálogo estabelecido na legenda entre o país e Deodoro, assim como as frases que seguem abaixo do título, são elementares na compreensão da composição. As gengivas, segundo explicado, seriam os interesses de específicos segmentos da sociedade, que para esta “extração dentária”, deveriam permanecer intocados. Sob a imagem, o indígena pede para que não haja dor, ao que Deodoro responde que os interesses permanecerão respeitados no processo.

Relevante nesta interpretação é a indicação de que o dente (D. Pedro II) seria “bom e são”, mas que o problema estaria em suas raízes. Tal afirmação aponta para uma concepção de que o problema existente no país não seria o Imperador e suas atitudes pessoais, mas sim o sistema monárquico do qual ele estava à frente e as consequências de sua existência no país.

A principal mensagem transmitida por Bordalo no primeiro quadro é de que a república teria se instaurado sem agir profundamente nos interesses particulares de nenhum significativo grupo e sem demasiados conflitos, ocorrendo de forma relativamente tranquila no Brasil.

Mais significativo para o propósito geral desta análise é, no entanto, o segundo quadro. O indígena, livre dos males de sua “raiz dentária”, se dirige a uma grande cabeça coroada, representando o continente europeu, cuja boca aberta permite a visão de vários “dentes monárquicos”, simbolizando as várias monarquias que ainda predominariam na maioria dos países europeus. Este diálogo entre o “Brasil” e a “Europa” é a pedra de torque da reflexão de Bordalo.

Basicamente, o primeiro tenta convencer o segundo de que o processo de instauração das repúblicas pode ser feito sem grandes conflitos e turbulências, na medida em que seria possível não interferir nos interesses de nenhum grande grupo. Ainda é afirmado na legenda que a monarquia brasileira, e consequentemente seus males, possuía anteriormente sustentáculos, raízes ainda mais profundas que as existentes neste momento no continente.

Para a primeira afirmação do Brasil, a coroada Europa responde que possui uma gengiva inflamada, a França, cujo atual sistema de governo seria a república, mas onde sua instauração há mais de um século havia sido turbulenta e havia sido sucedida por vários períodos de instabilidade política, contando inclusive com um retorno do regime monárquico. O Brasil replica afirmando que se os “Deodoros” em território brasílico respeitariam os interesses, o mesmo se daria facilmente na Europa. Novamente, o processo de instauração da república é apontado como uma reforma estável, na qual não apenas interesses teriam permanecido quase intocados, mas a própria família Imperial teria deixado o país de forma pacífica e à custa do erário público. Ironizando a impossibilidade de uma tranquila

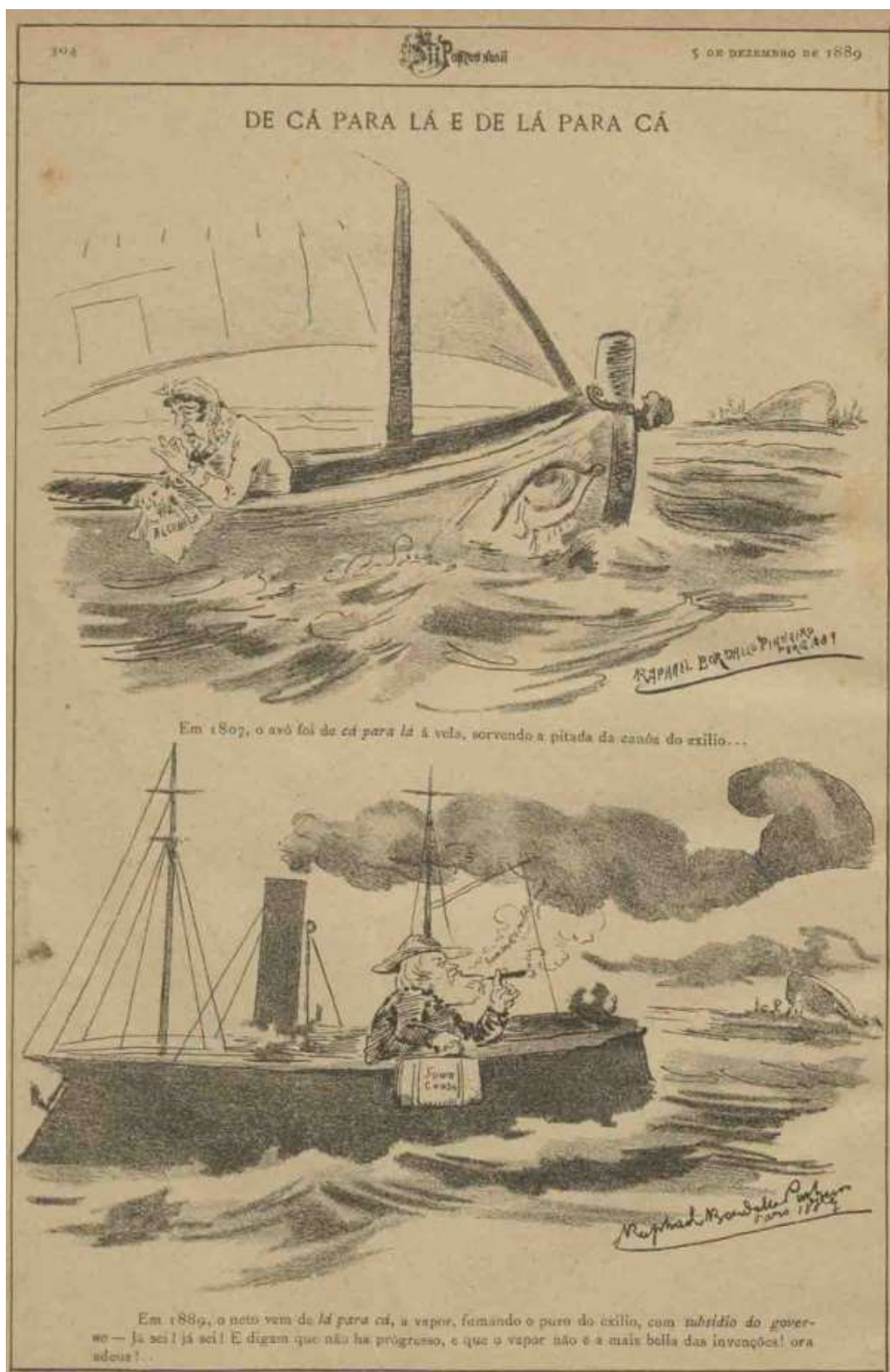
transformação política de mesmo cunho na Europa em um futuro próximo, a representação da mesma responde que “até lá morreu o Lopes, seu bem...”.

O ponto central da reflexão elaborada por Bordalo nesta composição caricatural é de que a transformação política ocorrida no Brasil, de monarquia à república, poderia servir como um possível exemplo para os demais países europeus, incluindo Portugal. A ideia de que haveria ocorrido uma mudança política de tal cunho e de forma relativamente tranquila em um país onde, segundo o autor, haveria bases monárquicas muito mais profundas do que na Europa, seria uma chama de esperança para as aspirações republicanas no continente, onde eram ainda mais antigas as lutas por transformações no sistema de governo. A possível exemplaridade do caso brasileiro viria a ser explorada em composições posteriores.

Ainda nesta edição, Bordalo publicou outra composição relacionada à instauração da república no Brasil. Nesta narrativa, o autor trouxe dois momentos distintos sobre a história brasileira no decorrer do século XIX, envolvendo governantes à frente do território além mar. Com o título “De cá para lá e de lá para cá”, a produção traz uma comparação entre a ida de D. João VI e sua corte para o Rio de Janeiro, deixando Portugal em 1807, e a saída de D. Pedro II em exílio logo após sua deposição em 1889.

No segmento superior da composição, D. João VI, o “avô”, é representado durante sua saída de Portugal em direção ao Brasil. Em uma embarcação à vela, o outrora monarca português saboreia doces, com a costa brasileira simbolizada pelo pão de açúcar ao fundo. No quadro abaixo, é D. Pedro II, o “neto”, a figura central da composição, realizando o percurso contrário do avô. Partindo para o exílio após a proclamação da república, o agora ex-imperador percorre o trajeto em uma embarcação a vapor, enquanto carrega sua mala e fuma.

Figura 74 – A travessia atlântica de duas gerações



Fonte: Pontos nos ii – 05.12.1889, p.8.

Na contraposição entre os elementos dos dois quadros, fica clara uma concepção de temporalidade em um sentido evolutivo, na qual o paralelo entre os dois momentos teria como objetivo o enaltecimento do sistema republicano enquanto um passo seguinte no desenvolvimento da história. A superioridade técnica da embarcação a vapor sobre o barco à vela é o elemento visual que se destaca, expondo a noção da evolução dos sistemas políticos. Tal como o vapor é o avanço técnico da vela, a república seria o caminho político a suplantiar as monarquias. A volta do “neto” de lá para cá seria o exemplo do progresso político e cultural experimentado em território brasileiro na percepção do autor.

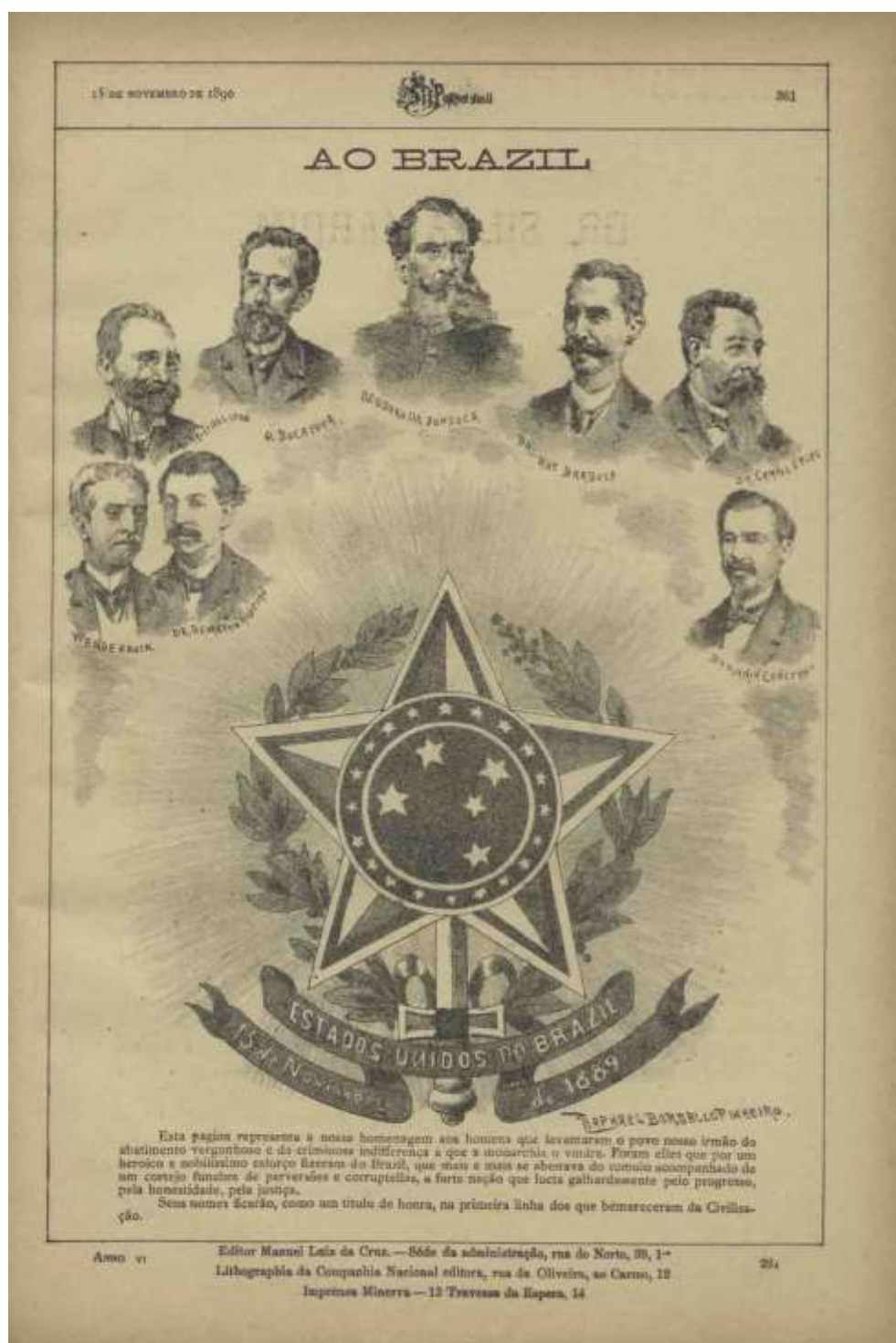
4.2.2 O primeiro aniversário da república brasileira

As composições de Bordalo sobre a instauração da república não se limitaram aos dias que se seguiram à transformação do sistema de governo brasileiro. A atenção do caricaturista manteve-se sobre os novos caminhos políticos trilhados no Brasil, dedicando grande parte da edição de 15 de novembro de 1890 ao evento ocorrido no ano anterior. As ilustrações presentes neste periódico trazem exatamente uma celebração ao “aniversário” de um ano da nova república no outro lado do Atlântico. Da análise sobre a elaboração destas caricaturas, não se pode perder de vista que tal recordação se deu exatamente após o Ultimato Britânico e seus desdobramentos na sociedade portuguesa, com a intensificação da campanha republicana e do desgaste da monarquia em Portugal. A concessão do governo português aos interesses da Grã-Bretanha irrompeu os ânimos republicanos que o evento brasileiro havia incitado, causando a adesão de outros segmentos sociais à causa³⁸.

Na ocasião do primeiro aniversário da proclamação da república brasileira, Rafael Bordalo Pinheiro dedicou boa parte da edição de 15 de novembro de 1890 à comemoração da transformação política ocorrida no Brasil. Das oito páginas da publicação, cinco traziam composições abordavam diretamente o evento e os indivíduos que participaram do processo de transformação política.

³⁸ SILVA, Maria Isabel Carvalho Corrêa da. **O espelho fraterno: o Brasil no discurso do republicanismo português. (c.1889-c.1914)**. 351 f. Tese apresentada ao Programa Interuniversitário de Doutorado em História. ICS-Universidade de Lisboa. Lisboa, 2012. p.50

Figura 75 – Nomes da instauração republicana



Fonte: *Pontos nos ii* – 15.11.1890 p.1

A publicação possui uma singularidade em relação às demais edições de *Pontos nos ii* e outros periódicos de Bordalo, que a torna ainda mais intrigante no quadro das obras do autor. Esta edição possui um caráter muito mais celebrativo que a imensa maioria das

composições do autor, que tomavam um evento específico da vida pública portuguesa ou brasileira e construía uma narrativa satírica e crítica sobre a partir do componente imagético e textual. As composições aqui ganham um tom muito mais comemorativo, realmente enaltecendo a instauração republicana no Brasil. Isto pode ser percebido em todas as páginas dedicadas a esta temática. A composição de abertura da edição, por exemplo, era uma ode a alguns dos indivíduos que estiveram de alguma forma vinculados à transformação política ocorrida no país.

No segmento superior da página, Bordalo trouxe retratos de personalidades públicas vinculadas à república brasileira, dispostos em arco, com nome abaixo para identifica-las. Da esquerda para a direita, encontram-se Eduardo Wandenkolk³⁹, Demétrio Ribeiro⁴⁰, Aristides Lobo⁴¹, Quintino Bocaiúva, Deodoro da Fonseca, Ruy Barbosa⁴², Campos Sales⁴³ e Benjamin Constant⁴⁴. Ao centro da ilustração, uma grande imagem do Brasão de Armas Nacionais do Brasil. No entanto, o ponto de maior interesse nesta composição é a legenda elaborada por Bordalo.

A afirmação da frase inicial carrega três pontos de grande importância para esta análise, quando o autor afirma que “esta página representa a nossa homenagem aos homens

³⁹ Eduardo Wandenkolk (1838-1902) foi um militar e político de grande relevância na transição republicana. Foi Ministro da Marinha logo após a proclamação, entre 1889 e 1891, bem como Ministro da Guerra por um breve período em 1890. Desempenhou também a função de senador e, em 1900, foi nomeado Chefe do Estado-Maior da Armada.

⁴⁰ Demétrio Nunes Ribeiro (1853-1933) atuou como engenheiro, jornalista e político. Foi um dos fundadores do Partido Republicano Riograndense e o primeiro Ministro da Agricultura da nova república brasileira. Além de deputado, foi redator do periódico *A Federação* entre 1890 e 1891 e diretor da Igreja Positivista do Brasil em seus últimos anos de vida.

⁴¹ Aristides da Silveira Lobo (1838-1896) é considerado como um dos “pais” da república brasileira e integrou o Governo Provisório, ocupando o posto de Ministro do Interior por três meses. Fora deputado durante a constituinte de 1891 e posteriormente senador entre 1892 e 1896. Colaborou em vários periódicos, no qual lutou a favor do republicanismo e do abolicionismo.

⁴² Ruy Caetano Barbosa de Oliveira (1849-1923) foi uma das mais conhecidas personalidades públicas dos anos finais da monarquia e iniciais da república no Brasil. Com uma atuação que se estende por várias áreas, Foi o primeiro Ministro da Fazenda do novo governo republicano. Ainda no período da monarquia, foi deputado provincial e geral, e assumiu sucessivos mandatos de senador entre 1890 e 1921. Teve uma destacada atuação na diplomacia, ficando conhecido como *Água de Haia* em função de sua atuação na Conferência de Paz em Haia, no ano de 1907. Foi também um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Letras.

⁴³ Manuel Ferraz de Campos Sales (1841-1913) foi um notável político e advogado que se tornou o quarto Presidente da República no Brasil, entre 1898 e 1902. No período da proclamação da república, no entanto, assumiu o papel de Ministro da Justiça no governo provisório, entre 1889 e 1901. Foi Presidente do Estado de São Paulo entre 1896 e 1897, bem como senador pelo mesmo Estado entre 1891 e 1896 e entre 1911 e 1913.

⁴⁴ Benjamin Constant Botelho de Magalhães (1836-1891) foi um militar, político engenheiro e professor de grande atuação nos anos iniciais da República. Sendo um dos articuladores do movimento que levou à instauração da república, tornou-se Ministro da Guerra do governo provisório e, em seguida, Ministro da Instrução Pública. Atuou ativamente na proliferação dos ideais positivistas no Brasil.

que levantaram o povo nosso irmão do abatimento vergonhoso e da criminosa indiferença a que a monarquia o votara”. O primeiro deles é que se constitui como base desta composição é a personalização que Bordalo atribui ao processo de transformação republicana, atribuindo a estes indivíduos específicos a responsabilidade pelo que ocorrera no Brasil. O segundo e fundamental ponto reside no uso da expressão “povo nosso irmão”. Este termo sintetiza toda a noção de relação cultural existente entre Portugal e Brasil que baliza as várias interpenetrações existentes nas interpretações de Bordalo sobre o Brasil, onde suas concepções sobre Portugal exercem uma tremenda influência. O terceiro ponto é a afirmação de que o sistema monárquico deixara a população brasileira em um “abatimento vergonhoso” e sob uma “vergonhosa indiferença”, atribuindo diretamente à manutenção da monarquia no país durante décadas a causa de muitos dos problemas observados na sociedade brasileira.

O trecho a seguir reforça o peso do que seria a responsabilidade da monarquia pelo “atraso” brasileiro, bem como o enaltecimento dos indivíduos ilustrados nessa página pela mudança de tal quadro. A opinião sobre a situação brasileira durante o período monárquico é fortemente relatada na afirmação de “que mais se abeirava do tûmulo acompanhado de um cortejo fúnebre de perversões e corruptelas”. O trecho responsabiliza claramente as estruturas monárquicas do poder por problemas como a corrupção que se alastraria pela administração pública.

A oposição a esse cenário, presente na mesma frase, é também exponencial na interpretação da visão de Bordalo sobre a questão republicana, quando este afirma que através da ação daqueles indivíduos, o Brasil se tornara uma nação que “luta galhardamente pelo progresso, pela honestidade, pela justiça”. A máxima aponta para duas importantes questões. A primeira delas é o reforço de que a monarquia era a principal responsável pelos problemas brasileiros, sendo sua extinção já o desencadeador de uma grande mudança na concepção do autor. Lembra-se aqui que esta edição é publicada exatamente no aniversário de um ano da proclamação da república, estando Bordalo a enaltecer o que seria, para ele, uma imensa transformação já observada neste um ano. O peso da instauração republicana como fagulha para uma mudança e resolução de muitos dos problemas sociais brasileiros é enorme no ponto de vista expressado pelo caricaturista. O segundo ponto são as noções associadas a tal transformação republicana, “progresso”, “honestidade” e “justiça”. Há aqui uma clara noção de que, se por um lado, a ideia de república está atrelada a desenvolvimento e justiça, a de monarquia estaria diretamente ligada a atraso e corrupção. Ocorre, portanto, uma polarização entre os dois sistemas de governo, característica dos manifestos republicanos naquele momento, mas que ainda não havia sido visto de forma tão clara na obra de Bordalo até então.

República e monarquia situam-se aqui nos dois extremos de um caminho que as nações, e neste caso específico o Brasil, deveriam percorrer rumo ao desenvolvimento.

A última afirmação também é relevante na observação da visão de Bordalo sobre a república, quando este afirma sobre Deodoro da Fonseca, Rui Barbosa e companhia que “seus nomes ficarão, como título de honra, na primeira linha dos que bemereceram da Civilização”. A noção de “civilização” empregada aqui se conecta diretamente a uma ideia de progresso muito presente nos manifestos dos partidários da república em ambos os lados do Atlântico, na qual a estrutura política republicana se constituiria enquanto uma materialização política de um positivo desenvolvimento social e cultural, pelo qual todas as nações deveriam passar.

A sessão de honrarias individuais em relação à república continua na página seguinte em uma homenagem a Antônio da Silva Jardim, intelectual que possui grande atuação nos movimentos republicano e abolicionista no Brasil. A composição traz a ilustração de um retrato do homenageado, seguido por um texto no qual Bordalo enaltece sua atuação, afirmando que ele seria um dos homens “a quem mais se deve a propaganda das ideias republicanas no Brasil”. O escrito ressalta a militância do intelectual brasileiro e o que seria a valentia de sua luta em defesa dos ideais republicanos e os vestígios que sua obra teria deixado, encerrando com a afirmação de que ninguém saberia melhor do que ele “compreender o entusiasmo com que festejamos o primeiro aniversário da proclamação da república dos Estados Unidos do Brasil”.

A próxima composição elaborada por Bordalo Pinheiro nesta edição deu um passo à frente no que tange à interpretação de suas concepções acerca da república brasileira e dos ideais republicanos como um todo. Nela, o caricaturista insere na equação a margem republicana na comemoração da transformação brasileira. Isto a torna exponencial nas possíveis aproximações entre a transformação política observada no Brasil e a defesa dos projetos republicanos em Portugal, do qual Bordalo passou a ser um defensor através de suas caricaturas. Logo em seu título, traz a ilustração traz a celebração “Salve” acompanhada pouco abaixo pela data da proclamação da república em território brasileiro.

A ilustração traz a representação das duas margens do Atlântico, estando o Brasil à esquerda e Portugal à direita. Naquele, parte da costa brasileira aparece abaixo, enquanto os símbolos do acontecimento brasileiro estão sobre uma nuvem que parece atravessar o oceano, como um fenômeno que “naturalmente” alcançaria o território luso. Em segundo plano nesta nuvem, o povo brasileiro comemora o aniversário da instauração republicana. Em primeiro plano, o Brasil é novamente representado por Bordalo como um indígena, celebrando enquanto carrega a nova bandeira brasileira. Em sua companhia está uma fundamental figura dentro do simbolismo republicano. Marianne, notável alegoria feminina associada aos ideais da república⁴⁵, aparece segurando o braço do símbolo brasileiro, como se o estivesse a guiar.

Do lado português da margem, o povo luso parece celebrar o que seria a “conquista” brasileira. A mais destacada das figuras é uma variante das representações do Zé-Povinho, que aparece à frente dos demais e de braços abertos para a notícia da república no Brasil. Esta postura, compartilhada por outros indivíduos nesta margem, aponta para a noção de que os portugueses estariam prontos e ansiosos não apenas para acolher a nova situação política brasileira, mas para tê-la também em território luso.

Fundamental na compreensão desta composição é a extensa legenda que acompanha a ilustração. Nela, são empregados vários conceitos que permitem um entendimento da concepção pessoal de Bordalo Pinheiro sobre a república, trazendo várias noções chave dentro do horizonte conceitual e da noção de história presentes nos discursos republicanos em Portugal.

O primeiro parágrafo traz uma ode ao ano decorrido desde a proclamação da república no Brasil, destacando algumas diferenças na situação de seu povo. Na afirmação, o povo brasileiro viveria anteriormente subjugado e sustentando com seu trabalho as regalias de pequenos grupos, dentre os quais, infere-se, a família e corte imperial. Após a implantação do novo sistema de governo, a população teria “acordado para o progresso”. A ideia de monarquia é aqui atrelada diretamente à noção de submissão e atraso de um povo, enquanto a república é ligada ao trabalho e desenvolvimento, sendo o uso da expressão “progresso” exponencial na explanação da nova situação que seria experimentada no Brasil. Ao acentuar que tal mudança teria se dado em um período de apenas um ano, fica clara a atribuição, por

⁴⁵ Uma análise deste e outros símbolos republicanos na imprensa satírica brasileira pode ser vista em LOPES, Aristeu Elisandro Machado. **A república e seus símbolos: a imprensa ilustrada e o ideário republicano. Rio de Janeiro, 1868-1903.** 423 f. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

parte do caricaturista, da capacidade de uma mudança quase imediata na situação nacional brasileira através da ruptura política representada pela instauração da república.

Após o reforço da afirmação de que seriam grandes as transformações experimentadas através da mudança republicana, inicia-se um segmento que traz significativas contribuições para a compreensão de história e temporalidade associada à república na composição de Bordalo. O autor dedica um pequeno trecho para inserir o significado do 15 de novembro brasileiro no que parecia ser uma história universal das nações, processo que já se inicia com a alegação de que tal data se constituiria em um “marco miliário da Civilização” na história dos povos.

O primeiro ponto a ser destacado é a concepção de temporalidade que se apresenta neste segmento. Das expressões utilizadas por Bordalo, emerge uma noção de tempo e história comum a várias teorias de interpretação social e filosofias políticas do século XIX, que tomavam os “povos” ou “nações” como sujeitos de uma mesma temporalidade, concebida em uma perspectiva linear, cumulativa e irreversível. Ao utilizar o conceito de civilização atrelado à república, Bordalo considera tal transformação política como um próximo estágio dentro desta temporalidade e a concretização do devir das nações, sendo um passo à frente em um desenvolvimento pelo qual se imaginava que todos os países deveriam passar.

O uso destes conceitos aponta claramente para o fato de que, atrelada à noção de república de Bordalo e outros partidários do republicanismo, havia uma forte ideia de transformação cultural. A abertura de uma sociedade para as ideias republicanas, a ponto destas se converterem em uma mudança efetiva na organização social, seria, concomitantemente, um sintoma e um produto de uma mudança na cosmovisão de um povo⁴⁶. Tal modificação era especialmente esperada em Portugal naquele período, onde grande parte da intelectualidade observava o país em um profundo estado de decadência que se espalhava pela economia, influência externa, produção científica e artística, educação, chegando até ao comportamento da própria população, que estaria desestimulada, passiva. A república aparecia para os republicanos, portanto, como uma possibilidade de mutação em todo este quadro diagnosticado, enquanto uma redenção da nação portuguesa.

Logo em seguida, Bordalo traz em seu argumento o principal ponto de sua composição caricatural. O autor afirma que a transformação no Brasil seria um exemplo e um incitamento

⁴⁶ CATROGA, Fernando. **O republicanismo em Portugal: da formação ao 5 de outubro de 1910**. 2ª Ed. Lisboa: Editorial Notícias, 2000. p.121

a todos os portugueses que aspirariam “à felicidade de Portugal”. O evento brasileiro é tomado como um modelo de transformação política e cultural que a sociedade portuguesa deveria seguir a fim de superar o suposto estado de decadência em que se encontraria. Novamente, a ideia do devir rumo a um próximo nível de desenvolvimento se fez presente quando o autor afirmou que o exemplo brasileiro impulsionaria os portugueses rumo a um “dever impreterível”. A noção de exemplaridade é reforçada e ampliada em outro segmento da publicação.

A última composição caricatural da edição publicada em 15 de novembro de 1890 trouxe um confronto direto entre o que seriam as situações de Portugal e Brasil na concepção de Bordalo. O título da caricatura define a temática, “comparando” os países em seus diferentes estágios políticos e, conseqüentemente, em distintos momentos dentro do que seria o devir das nações. O Brasil, mais uma vez, aparece simbolizado por uma figura indígena, que apresenta um porte altivo e orgulhoso, enaltecido por um brilho que dele é emitido. O índio se apoia em sua mão direita sobre uma caixa, na qual aparecem escritas “Indústria”, “comércio” e “artes”⁴⁷. A menção a estas esferas da produção social aponta para a concepção de um desenvolvimento que acompanharia a implantação da república, reforçando a ideia de uma transformação não apenas política com o novo sistema de governo, mas também econômica e cultural.

Do outro lado do estreito rio, Portugal é representado pelo conhecido personagem-tipo criado por Rafael Bordalo Pinheiro. Zé-Povinho, síntese do autor para o comportamento do povo português, é a contraposição ao indígena brasileiro. Diferentemente da figura na outra margem, esta alegoria aparece totalmente vestida. Para além do vestuário, dois elementos chamam a atenção neste personagem. O primeiro é a postura do símbolo português, que parece atônito com a imagem do símbolo brasileiro. O segundo são seus punhos, que aparecem próximos e circundados por algemas. O motivo de tal situação está diretamente relacionado ao outro personagem desta composição, de grande importância para a compreensão do sentido pretendido por Bordalo.

⁴⁷ Alguns elementos imagéticos desta composição também se fizeram presentes em uma capa produzida por Bordalo Pinheiro para o menu de um jantar comemorativo sobre o aniversário da república brasileira, promovido pelo cônsul geral do Brasil em Portugal, João Vieira dos Santos. Esta capa encontra-se presente no **ANEXO VI** desta tese.

Figura 77 – O ultimato britânico



Fonte: *Pontos nos ii* – 15.11.1890, p.8.

Ao lado do Zé Povinho, um personagem de tamanho maior que os anteriores o segura pela gola da casaca. O grande homem aparece trajado como um oficial britânico. Trata-se

aqui, da representação imagética da Grã-Bretanha, nação com a qual Portugal possuía profundas, e nem sempre harmoniosas, relações diplomáticas. A posição em que aparece em relação ao Zé Povinho aponta para o que seria o subjugo de Portugal por parte do Império britânico, relação de submissão e dependência que já ocorreria há várias décadas e encontraria na concessão ao Ultimato seu ápice. O oficial segura à frente do símbolo português um papel onde está escrito “modus vivendi”, que associado à postura física entre os dois personagens, representaria o “ser português” naquele momento, costumeiramente caracterizado por parte da intelectualidade portuguesa como submisso às opressões tanto externas quanto internas, e passivo perante todos os problemas que Portugal experimentaria.

A legenda, bem menos extensa do que a anteriormente analisada, trazia a síntese das situações de ambos os países. Bordalo afirma que o indígena, nu, estaria mais feliz do que o português, que estaria vestido. O caricaturista empregou nesta expressão uma noção comum existente no imaginário social oitocentista de vários países europeus, incluindo Portugal, que viam as terras para além do Atlântico como selvagens, virgens, onde homem e natureza se misturam, independentemente dos avanços técnicos, políticos e culturais claramente observados. O autor ironizou esta clássica oposição entre “civilização” e “barbárie”, presente na contraposição “nu” e “vestido”, atribuindo ao supostamente mais “atrasado” uma posição superior de desenvolvimento com o advento da república.

A ideia presente nesta composição de Bordalo é clara. A república experimentada no Brasil representaria, a priori, a liberdade da nação brasileira. Uma liberdade que seria não apenas contra os abusos atrelados à instituição monárquica, mas de uma eventual dependência externa e, essencialmente, de uma forma de se pensar que já não acompanharia a realidade do mundo contemporâneo. Novamente, a república aparece como algo muito mais abrangente que uma organização política, significando, na concepção do autor, uma mudança de uma cosmovisão de sociedade, um próximo estágio no devir da história das nações. Um estágio cuja chegada em Portugal era aspirada pelo intelectual.

Na análise das caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a instauração da república brasileira, percebe-se que a construção de suas composições não se deu apenas como uma forma de noticiar a transformação política no Brasil, mas estava atrelada profundamente às aspirações republicanas em Portugal,

As composições elaboradas por Bordalo em 1889, imediatamente após a proclamação da república, ressaltavam a relativa tranquilidade com que ocorreu a transformação política no Brasil. Impulsionadas pelos eventos ligados ao Ultimato Britânico, as caricaturas de 1890, por sua vez, enalteciam a importância de tal passo dado pelo Brasil dentro de uma específica

concepção de temporalidade, na qual a república se constituiria enquanto uma etapa necessária ao progresso de uma nação. De ambas as formas, o caricaturista buscou fundamentalmente a exemplaridade da instauração da república para a sociedade portuguesa, tomando o evento brasileiro como um possível catalisador de uma mudança política e cultural, assim como um incentivador de uma reação por parte do povo português contra os abusos que o autor julgava ocorrer a partir da administração monárquica.

A possibilidade dos usos do exemplo brasileiro para a sociedade portuguesa ganhou força na obra de Bordalo não apenas por sua experiência profissional em território brasileiro, mas a partir das inúmeras conexões políticas e culturais existentes entre os dois países, oriundas das convergências entre suas histórias, relativas especialmente à suas relações enquanto colonizador e colonizado. Como exemplo, aparece o próprio monarca deposto, D. Pedro II, tio-avô do então rei português Carlos I. Ambos eram membros da casa dinástica de Bragança, além de governantes de monarquias constitucionais. As conexões existentes entre estes países favorece a construção da exemplaridade do caso brasileiro na defesa dos ideais republicanos em Portugal.

As composições de Bordalo sobre a instauração da república no Brasil são, por fim, um profícuo exemplo dos possíveis usos do “outro” na reflexão acerca de problemáticas envolvendo a nação. Integrando um extenso e contínuo processo de demarcação identitária entre os dois lados do Atlântico, esta mobilização se deu por parte tanto de uma intelectualidade portuguesa, como observado na obra do caricaturista, quanto brasileira, cujas nuances constituem um vastíssimo campo a ser explorado pela historiografia.

4.4 – AS ÚLTIMAS COMPOSIÇÕES SOBRE O BRASIL

Os 15 anos de atuação profissional que se seguiram após a edição comemorativa da república brasileira foram de grande agitação para Rafael Bordalo Pinheiro. Foi durante esse período que encerrou sua publicação *Pontos nos ii* em 1891 por ordem do Governo Civil, dando início à segunda série de *O Antônio Maria*, que duraria até 1898. Em 1899, não atuou diretamente à frente de nenhum periódico, mas desenvolvendo atividades fora da imprensa. Neste ano, inclusive, veio ao Brasil para uma exposição de faianças, na qual exibiu, dentre

outras peças, a sua conhecida Jarra Beethoven. O intelectual, aliás, se dedicou extremamente à sua atividade como ceramista e à administração da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, tendo sido um período muito produtivo neste âmbito profissional. Logo em janeiro de 1900, deu início à sua última empreitada na imprensa periódica, fundando *A Paródia*, publicação na qual permaneceu ativamente até seu falecimento no início de 1905.

No que tange à atenção concedida sobre o Brasil, algo intrigante pode ser notado. Após a edição comemorativa sobre a proclamação da república brasileira em *Pontos nos ii*, o número de composições que traziam de alguma forma aspectos relacionados ao país diminuiu drasticamente na obra de Bordalo Pinheiro. Esta circunstância chama especial atenção ao se lembrar da crítica contra elementos do regime monárquico que o caricaturista fez ao longo de publicações em ambos os lados do Atlântico. No momento em que, no Brasil, a monarquia fora suplantada pela república, o que Bordalo efusivamente comemorou na imprensa como anteriormente analisado, poderia se supor que seu olhar permanecesse afiado para acompanhar os efeitos de tal transformação e mostrar aos portugueses os benefícios que a república hipoteticamente teria trago ao Brasil e que poderia ser em breve experimentada em Portugal se a mesma mudança de regime político ocorresse. Infelizmente, no entanto, Bordalo não dedicou suas composições a uma análise sobre a sociedade brasileira no período republicano como fez no monárquico.

Os motivos para tal podem ser especulados, mas sem a obtenção de nenhuma resposta concreta acerca da questão. É notório que Bordalo se dedicou amplamente a outras atividades no período e passou a dividir cada vez mais as páginas de seus periódicos com o filho, Manuel Gustavo Pinheiro. É possível perceber também que, após o Ultimato Britânico, a questão colonial em Portugal passa a ter grande força e ocupar muitas páginas de seus periódicos, bem como outras questões internas da sociedade portuguesa. As notícias sobre o que ocorria no Brasil continuavam chegando a Portugal e Bordalo provavelmente se mantinha a par dos acontecimentos. No entanto, os motivos que o levaram a não abordar mais amplamente a outra margem do Atlântico podem ser, até o momento, apenas presumidos.

Apesar desta redução numérica sobre o tema, as poucas composições de Bordalo que abordaram de alguma forma a sociedade brasileira são de grande relevância na compreensão sobre as concepções do autor acerca do Brasil e, especialmente, sobre as relações entre este e Portugal.

Figura 78 – A roda da fortuna republicana



Fonte: O Antônio Maria 26.11.1891

A primeira destas composições a ser analisada foi publicada no periódico *O Antônio Maria* em 26 de novembro de 1891, trazendo uma temática política à pauta. Nela, Bordalo Pinheiro abordou a questão da alternância das lideranças de poder nos dois anos entre o fim da monarquia e a publicação, bem como o papel que seria predominante das finanças nesta alternância. A narrativa visual estabelecida pelo autor aqui é de grande importância por permitir um breve exame do que seria a sua visão acerca de aspectos específicos da política brasileira após a proclamação da república no país. Com o título “Política fim de século: substituição de cabeças”, o caricaturista abordava desta forma a instabilidade governamental no Brasil nos dois últimos anos.

A alternância dos poderes é mostrada como uma grande roda da fortuna, tal como ressaltado pela legenda. Esta roda, que aparece apenas pela metade, em formato de semicírculo, representa a evolução das finanças e câmbios no Brasil. Em vários pontos da mesma, encontram-se referências numéricas às alterações do câmbio no país. Sobre ela, encontram-se os três últimos governantes brasileiros, cuja sucessão é apresentada em ordem cronológica da esquerda para a direita. Trata-se de D. Pedro II, último monarca brasileiro, Deodoro da Fonseca, que fora chefe do governo provisório e primeiro presidente da república, e Floriano Peixoto, outrora Vice-presidente que havia se tornado há poucos dias da publicação o novo presidente brasileiro. O ato da substituição de um pelo outro é referenciada como uma substituição de cabeças. Inicialmente, Deodoro retira a cabeça do Imperador, que aparece com a coroa monárquica sobre, e coloca a sua própria no poder, que usa um barrete frígio, símbolo do republicanismo aludindo à nova forma de governo no país. Em outro momento, Floriano Peixoto retira a cabeça de Deodoro e coloca a sua própria ao poder, também usando um barrete frígio. A próxima substituição, no entanto, chama especial atenção.

Após o momento conhecido até então, Bordalo ilustra a cabeça de Floriano Peixoto sendo substituída por ninguém menos que D. Pedro II, outrora monarca, que se coloca novamente na posição de líder. Além disto, é notável que o corpo que ilustra o poder no país, sobre o qual as alternantes cabeças controlariam, aparece trajado a todo o momento com as vestes ritualísticas da monarquia, com o manto sobre as costas e com o cetro imperial na mão direita. Tal ponto é peculiar na composição, especialmente se comparado com o anterior enaltecimento de Bordalo sobre as possibilidades da transformação republicana no país. A permanência do “corpo monárquico” em meio às mudanças de liderança aponta para a constatação de que algumas práticas do governo brasileiro teriam permanecido inalteradas, independentemente se as lideranças se auto intitulavam republicanas ou monárquicas. Desta

forma, possibilita a interpretação de que, ao final, o autor acabara por não observar no país as reais mudanças que idealizara após o fim da monarquia.

Ao final, da roda, na extrema direita, as “cabeças” são substituídas por um grande saco de moedas, no qual se lê o símbolo da moeda Libra Esterlina. Este saco é uma referência às finanças, que na visão de Bordalo seria o único fator que jamais mudaria mediante a alternância de poderes. A preocupação e os ritmos ditados pela economia determinariam a elevação e queda de muitos governantes, sendo esta a verdadeira cabeça do governo. Ao lado desta ilustração, aparecem os dizeres “imudável, só essa é de massa”, reafirmando a preponderância das finanças como verdadeira condutora do poder. A legenda da composição reforça toda a ideia passada pela imagem, ao afirmar que “a política do Brasil é isto: a roda da fortuna. Gira, gira, gira e ninguém sabe as voltas que dará. Metade da roda vemos nós”.

A composição de Bordalo apresenta um relevante contraste se comparada à edição comemorativa da república brasileira, anteriormente analisada. Ela mostra uma visão bem menos otimista sobre os resultados da república no Brasil, apontando para a permanência de que seria o peso das finanças nas práticas do governo, a ainda existência de aspectos estruturais monárquicos na política e mesmo para a possibilidade de um cenário de retorno da monarquia, uma vez que elementos desta ainda permaneciam nas práticas políticas brasileiras.

Alguns anos mais tarde, Bordalo Pinheiro voltaria a colocar o Brasil como centro de suas preocupações, mas desta vez relacionando o país diretamente a Portugal, gerando uma composição exponencial na compreensão global das relações luso-brasileiras, tanto politicamente quanto culturalmente, na concepção do caricaturista. Na edição de 31 de março de 1895 na publicação *O Antônio Maria*, o autor abordou o reatamento das relações diplomáticas entre Brasil e Portugal ocorrido neste ano.

Em 1894, Portugal e Brasil romperam os laços diplomáticos após décadas de uma relação estável que se sucedeu à consolidação da independência brasileira em 1822. A cisão das relações entre os dois países se deu por decisão brasileira como consequência direta de interferência portuguesa durante a Revolta da Armada, mas também está relacionada ao anti-lusitanismo existente no país e outros eventos ocorridos nos primeiros anos de governo republicano⁴⁸.

⁴⁸ Como outros fatores que contribuíram para o esmorecimento das relações entre Brasil e Portugal, Adelar Heinsfeld aponta a grande naturalização decretada pelo governo provisório da República e seus efeitos sobre a comunidade portuguesa em território brasileiro, bem como a queda das remessas de dinheiro à Portugal enviadas por residentes portugueses no Brasil e seus efeitos sobre as finanças públicas portuguesas. HEINSFELD, Adelar. A ruptura diplomática Brasil-Portugal: um aspecto do americanismo no início da República brasileira. **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História ANPUH**. 2007. p.2

Durante o levante da marinha contra o governo de Floriano Peixoto no Rio de Janeiro, uma delegação diplomática da qual fazia parte Portugal, juntamente a Inglaterra, França, Itália e EUA, se ofereceu para realizar a mediação entre governo brasileiro e revoltosos. Com o fim do conflito e vitória das forças oficiais, o líder da Revolta, Almirante Saldanha da Gama, solicitou asilo aos navios de guerra portugueses que próximos à cidade, sob comando de Augusto Castilho, se encontravam, o que fora concedido a 493 dos que participaram da revolta. Comunicando o ato de abrigo por via oficial ao governo brasileiro, os portugueses receberam prontamente uma resposta do governo brasileiro afirmando que tais indivíduos haveriam cometido crime de pirataria e não um crime político, não sendo passíveis de asilo e devendo ser entregues às autoridades brasileiras. O governo português reforçou a decisão do asilo tomada por Castilho, alegando que em sua interpretação eram de fato criminosos políticos e que os manteria até que um acordo diplomático fosse encontrado.

A situação se agravou quando Castilho, alegando que dois navios portugueses não possuíam condições de realizar a travessia do Atlântico com tantos homens a bordo, levou os mesmos até a região do Prata, onde pretendia fretar navios que pudessem fazer tal transporte. Neste processo, 254 dos indivíduos em asilo fugiram e muitos acabaram por se juntar aos revoltosos federalistas no estado do Rio Grande do Sul. Tal situação foi o estopim para a cisão. Desta forma, o governo do presidente Floriano Peixoto comunicou através do Ministro das Relações Exteriores, Cassiano do Nascimento, que estava rompendo relações com Portugal em 13 de maio de 1894.

Os eventos envolvendo o rompimento dos laços diplomáticos entre os dois países também evidenciavam o anti lusitanismo existente no Brasil, mostrando que havia ainda difundida em parte da sociedade brasileira um forte sentimento de um afastamento cultural de Portugal. Durante todo o decorrer da intervenção portuguesa na Revolta da Armada, isto se tornou patente com a publicação de vários periódicos que não apenas criticavam a atuação direta do governo português na situação, mas acabavam por criticar vários outros aspectos ligados ao país. Os eventos da Revolta reforçaram uma posição existente em parte da população que era totalmente contrária a Portugal.

Tomando em consideração tal contexto de ascensão do anti-lusitanismo no Brasil por ocasião desta intervenção na Revolta da Armada, uma composição de Bordalo sobre a reaproximação política entre os dois países torna-se um importante exemplar das concepções do autor acerca de como se constituam as relações culturais e identitárias entre Portugal e Brasil naquele momento.

Figura 79 – A reaproximação de dois povos irmãos



Fonte: *O Antônio Maria* - 31.03.1895 pp.4-5

Seguindo-se a esforços mútuos de ambos os governos para a retomada e à mediação britânica na temática, Brasil e Portugal oficialmente retomaram as relações oficiais em 16 de março de 1895. Sobre tal evento, Bordalo teceu suas significativas considerações duas semanas após, na edição de 31 daquele mês de *O Antônio Maria*.

Os primeiros elementos a serem destacados se encontram em primeiro plano, nas laterais da composição. Os indivíduos de cada lado representam os dois países que retomavam suas relações. Do lado esquerdo, encontra-se a figura do Zé Povinho, em referência a Portugal. A personagem-tipo criada por Bordalo para simbolizar a sociedade portuguesa aparece em postura celebrativa, saudando a retomada das relações ao acenar com seu chapéu, erguido no alto da mão esquerda. No braço direito, o Zé carrega as bandeiras enroladas dos dois países. No lado direito, representando o lado brasileiro da conciliação, encontram-se o compositor Carlos Gomes⁴⁹ e o escritor Valentim de Magalhães⁵⁰. Nas mãos de ambos, aparecem arranjos de flores com os nomes de suas principais obras, estando nas mãos do primeiro Guarani e na do segundo, Literatura Brasileira. Ao lado direito destes, em menor proporção, várias personalidades portuguesas saúdam os dois brasileiros, dentre as quais, bem à frente, encontra-se o próprio Bordalo Pinheiro, em auto representação, demarcando ainda mais sua posição pessoal sobre o tema.

Ao centro e segundo plano, várias personalidades portuguesas e brasileiras confraternizam e celebram a retomada das relações entre os dois países. Ao centro, aparece a figura do britânico Conde de Kimberly, que teria sido um dos mediadores da retomada dos laços entre Portugal e Brasil. Logo acima dele, aparecem os dois brasões nacionais de ambos os países, com a data “14 de março de 1895”, data da retomada inicial, escrita sobre eles. Todos os componentes imagéticos apontam para uma alegria mútua entre intelectuais e estadistas das duas nações no reestabelecimento das relações oficiais, com a celebração do fato sendo amplamente celebrada por cada indivíduo ilustrado.

⁴⁹ Antônio Carlos Gomes (1836-1896) foi o mais notório compositor brasileiro ao final do século XIX, sendo o criador da ópera *O Guarani*, de 1870. Teve como um dos primeiros grandes sucessos *A Noite do Castelo*, ainda em 1861, baseado na obra de Antônio Feliciano de Castilho e que fora apresentado na Ópera Nacional de Paris. Seu sucesso logo conferiu destaque no meio artístico brasileiro e fez com que, em 1863, fosse enviado com financiamento do governo para a Itália a fim de realizar estudos, com aprovação pessoal do próprio Imperador. Manteve com a família real, aliás, relacionamento relativamente próximo. Foi o primeiro compositor brasileiro a ter uma obra apresentada no Teatro alla Scala, em Milão.

⁵⁰ Antônio Valentim da Costa Magalhães (1859-1903) atuou como jornalista e escritor, sendo um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Formado em Direito pela Faculdade do Largo do São Francisco, foi autor de obras como *Ideias de moço*, *Cantos e Lutas* e *General Osório*, este último em parceria com Antônio da Silva Jardim. Colaborou também em publicações como *Galeria Republicana* e *Brasil-Portugal*.

A legenda da composição é um dos mais significativos manifestos de Bordalo acerca do que, em sua concepção, eram as conexões entre os dois países, tornando-se central para a presente análise. O autor inicia o segmento afirmando que o dia 14 de março, data da oficialização da retomada das relações, ficaria na lembrança de portugueses e brasileiros, passando a seguir a estabelecer a relação que, em sua opinião, haveria entre as duas nações. O caricaturista afirma que “nunca poderão estar desunidos, porque se acham ligados por estreitos laços de sangue, de espírito e de interesses, comuns aos dois países”. Esta constatação corrobora diretamente para a noção de que há um grande alinhamento, uma aproximação entre os dois países na concepção do autor, que fundamentaria as várias publicações sobre o Brasil ao longo de sua obra. As expressões utilizadas por Bordalo para se referir aos laços é significativa das conexões que existiriam no decorrer do tempo. “Sangue” é uma alusão ao passado de ambos os países, que na relação de colonização acabariam por formar relações que perdurariam mesmo após a emancipação política brasileira. “Espírito”, por sua vez, refere-se a um modo de ser, a aspectos culturais e, conseqüentemente, ao presente de ambos os países, que se aproximariam a partir destas afinidades na maneira de ver e experimentar o mundo, ou seja, destes laços culturais. Já “interesses”, apesar de relacionado ao componente do presente, também aponta para um futuro, ou a uma expectativa de futuro, afirmando que tanto brasileiros quanto portugueses ansiavam pelas mesmas coisas, por transformações semelhantes que seriam conduzidas por análogos caminhos.

Um desdobramento da linha narrativa estabelecida por Bordalo sobre a celebração do reestabelecimento dos laços diplomáticos entre Portugal e Brasil pôde ser observado também por ocasião da chegada a Lisboa do novo ministro plenipotenciário brasileiro no país, Joaquim Francisco de Assis Brasil⁵¹, escolhido logo após a retomada. O caricaturista ilustrou a chegada do representante brasileiro em edição de 4 de maio de 1895 de *O Antônio Maria*:

⁵¹ Joaquim Francisco de Assis Brasil (1857-1938) foi um notável intelectual brasileiro na transição entre os séculos XIX e XX, tendo uma reconhecida atuação como estadista, escritor, advogado e orador. Formou-se em direito pela Faculdade de Largo do São Francisco, em 1882 e foi um dos fundadores do Partido Republicano Rio-Grandense. Eleito deputado provincial no Rio Grande do Sul por dois mandatos (1884-1886, 1886-1888), foi eleito deputado à Assembleia Nacional Constituinte após a proclamação da república. Desempenhou vários cargos diplomáticos como o ilustrado na composição seguinte, sendo também, ao lado do Barão do Rio Branco, um dos articuladores do Tratado de Petrópolis (1903). Em 1908, foi um dos fundadores do Partido Republicano Democrático e, em 1928, do Partido Libertador. Dentre suas várias obras, encontra-se *A República Federal* (1881), *História da República Rio Grandense* (1882), *Democracia representativa: do voto ao modo de votar* (1895), *Governo Presidencial da República Brasileira* (1896), *A Cultura dos Campos* (1898).

Figura 80 – A chegada de Assis Brasil, novo representante brasileiro



A composição ilustra Assis Brasil chegando a Lisboa em um trem, sendo recepcionado por um grande número de pessoas. O estadista é a figura em maiores dimensões, sendo apresentado ao descer do vagão onde estava, segurando no mesmo com a mão direita e acenando para a massa que o recepcionara com seu chapéu na mão esquerda. O brasileiro era um notório defensor das ideias republicanas mesmo antes da transformação política de 1889 e possuía uma obra que já era conhecida pela intelectualidade portuguesa de então⁵². Este posicionamento político e notoriedade do autor em território luso, além do próprio reatamento diplomático que sua chegada representava, foi o que levou Bordalo a ilustrar tamanha positiva recepção por parte dos portugueses. Em primeiro plano na grande massa, encontra-se, dentre outros, o Zé Povinho, de costas e em posição celebrativa, recepcionando o novo ministro. No canto direito, logo ao seu lado, há uma autocaricatura do próprio Bordalo, que observa a cena.

Na mesma linha da publicação anterior, a composição visou ressaltar a relação entre Portugal e Brasil, dessa vez materializada na recepção ao estadista que representaria o Estado brasileiro em solo português. Ao ilustrar uma grande camada de populares celebrando a chegada deste indivíduo, Bordalo amplia este apreço pelos laços existentes entre ambos os países à população portuguesa, transmitindo a ideia de que a manutenção desta conexão é de apoio amplamente difundido. Reforçou, assim, a imagem de uma conexão que existiria de forma clara ou indireta ao longo de todas as composições que traziam algum aspecto da sociedade brasileira em sua obra.

Esta fora a última significativa produção que trazia como centro da análise o Brasil ou as relações culturais luso-brasileiras. Além dessa, se observa uma ilustração em homenagem a Carlos Gomes na edição de 08 de outubro de 1896 de *O Antônio Maria*, após seu falecimento, com o desenho de seu retrato e um breve texto ressaltando sua importância, seu talento e sua notoriedade mesmo em Portugal. No entanto nada de significativo é abordado sobre a sociedade brasileira ou outro tópico de relevância para o presente estudo. Em outras composições elaboradas posteriormente, o país apenas é citado como uma pequena referência em narrativas que traziam como objeto de análise algo relativo diretamente a Portugal. O Brasil, como eixo de uma importante reflexão, não mais aparecera na obra de Bordalo. No

⁵² Marçal Paredes pontua tal recepção da obra de Assis Brasil sobre a intelectualidade portuguesa. Como exemplo, acerca da obra *A República Federal*, publicada por Assis Brasil em 1881, o português Júlio de Mattos teria afirmado que o brasileiro era “um dos talentos mais robustos e mais bem orientados da moderna geração brasileira”. PAREDES, Marçal de Menezes. **Configurações luso-brasileiras: fronteiras culturais, demarcações da história e escalas identitárias (1870-1910)**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2013. p.54.

entanto, as poucas, mas profundas abordagens elaboradas pelo caricaturista ao longo de toda sua fase portuguesa de atuação após o retorno e analisadas até o momento nos permite inferir importantes conclusões sobre sua obra.

Após a estadia em território brasileiro e a possibilidade de observar o cotidiano da capital do país, o instrumental de Rafael Bordalo Pinheiro para analisar o Brasil e empregar aspectos de sua sociedade em possíveis reflexões sobre Portugal tornou-se maior. O autor se tornou, a partir desta experiência, capaz de delinear em sua concepção os alinhamentos e distanciamentos entre os dois países e, conseqüentemente, as possíveis interseções de temáticas comuns a ambos.

O Brasil foi apresentado por Bordalo aos portugueses através dos relatos de suas lembranças, da valorização de personalidades públicas brasileiras ou da narração de eventos relevantes na vida pública do país ou sua relação com Portugal. Em todos estes casos, Bordalo empregou tais abordagens para tratar de assuntos mais amplos que não apenas estavam sendo debatidos publicamente em território brasileiro, mas também no português. Cada uma destas exposições, apesar de numericamente escassas se situadas na amplitude de sua obra, tocava direta ou indiretamente em pontos nevrálgicos da cena pública portuguesa, fazendo com que, ao abordar o país que deixara para trás em 1879, o caricaturista não deixasse em nenhum momento de falar de Portugal. Tal ponto justifica, por exemplo, a inserção de D. Pedro II, Saldanha Marinho e Lopes Trovão em um *Álbum das Glórias* português, uma vez que um dos objetivos da obra era exatamente fazer uma crônica da sociedade portuguesa a partir de seus notórios indivíduos.

A proclamação da república no Brasil apresentou-se enquanto o exemplo mais claro em toda a obra portuguesa de Bordalo sobre como o país poderia ser uma ferramenta de reflexão sobre Portugal, bem como uma das mais contundentes manifestações das predileções republicanas do autor. As composições delineadas logo após a instauração e principalmente em seu primeiro “aniversário” apontam explicitamente para o evento brasileiro como um possível caminho de transformação que deveria ser seguido em solo português, em um momento no qual a presença portuguesa na balança de poder europeia e suas estruturas sócio políticas internas estavam sendo amplamente discutidas a partir dos eventos envolvendo o Ultimato Britânico. Além de uma clara declaração de suas propensões políticas em um período no qual a sociedade portuguesa estava repensando o que significava “ser português”, as composições são um esclarecedor exemplo dos possíveis usos do Brasil para se refletir sobre Portugal, com a tentativa de instigação de uma margem do Atlântico ao se observar a outra.

A construção do Brasil como um “espelho” para os portugueses só se tornou possível a partir das várias afinidades que Bordalo observava entre as duas nações, tendo sua experiência no país contribuído para o delineamento desta aproximação. O autor notava, para além e perpassando as óbvias relações de aspectos como o idioma e o do passado de colonização, uma grande semelhança na forma de ser de ambos os povos, nos problemas sociais enfrentados, nas estruturas políticas de poder e, em um plano de reflexão mais amplo, da posição que ambas as nações ocupariam no que seria uma marcha dos povos rumo ao progresso, em um estado de constante desenvolvimento positivo de todas as esferas da vida pública. Todas essas conexões são sintetizadas pelo autor em expressões como “povo irmão”, que demonstram o quão estreitos seriam esses laços em sua visão.

O Brasil que Bordalo deu a ver nesse segundo momento de sua obra é um país que ainda possuía problemas políticos, econômicos e sociais, mas que iniciava seus passos rumo ao que o autor considerava como sua superação, em momentos como a abolição da escravidão ou instauração republicana. Trouxe, em ocasiões específicas, homenagens a indivíduos que julgava empenhados e capazes de realizar tais transformações, bem como indicou quando essas não ocorreriam da forma esperada. Para além disso, mostrou um país que se constitui em um profícuo recorte para se pensar as suas próprias opiniões políticas e sua atuação enquanto intelectual na imprensa portuguesa. Enfim, era um Brasil que não fora esquecido após seu retorno, especialmente por ainda observá-lo no seu dia a dia em solo português. Bordalo identificava parte de Portugal no Brasil e parte do Brasil em Portugal. Uma afetiva lembrança, uma forte influência e um instrumento de reflexão que permanecera com o caricaturista ao longo de toda sua atuação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desta tese se iniciou a partir de uma pergunta aparentemente simples: como o Brasil foi mostrado por Rafael Bordalo Pinheiro em sua obra caricatural? À medida que o estudo sobre as publicações do autor progrediu, pôde-se perceber que esta indagação conduzia a várias ramificações interpretativas. Com a análise dos distintos momentos de sua atuação profissional nos quais algum aspecto relativo ao Brasil fora evocado e nas diferentes facetas da sociedade brasileira que foram abordadas pelo intelectual, logo se percebeu que a resposta para o questionamento norteador da pesquisa não poderia ser sintetizado em poucas linhas. A obra do caricaturista português não apresentou um único “Brasil” sob seu traço. Para se chegar à constatação desta diversidade e entendê-la, foi necessário pensar o país não como um tema geral abordado pelo intelectual, mas sim a partir das funções que a presença de qualquer aspecto relacionado à sociedade brasileira desempenhou em sua obra.

Uma vez contemplada dessa forma, a análise das composições nas quais imagens sobre o país aparecem revelou a existência de dois “Brasis” principais, que apesar das diferenças, aparecem de forma interligada. Um deles representa a sociedade brasileira enquanto objeto de análise, observando e examinando as várias facetas que a compunham. Como alvo das considerações de Bordalo, os tópicos analisados iam da atuação intelectual na imprensa brasileira à estrutura do Estado imperial, passando por personalidades públicas, eventos, a construção de personagens-tipo que ilustrassem segmentos sociais específicos, dentre vários outros elementos. Este, portanto, é o país enquanto conteúdo, enquanto um fim, na qualidade de assunto analisado em suas nuances na obra do autor.

O outro “Brasil”, com uma fundamental importância na produção de Bordalo, é um instrumento de reflexão, empregado pelo autor especialmente para levar a ponderamentos sobre as sociedades contemporâneas. Aqui, os temas relativos ao Brasil apareceram não como um fim, mas como um meio, uma ferramenta para conduzir a análises de pontos que o caricaturista considerava nevralgicos em várias esferas da vida pública ao final do século XIX. Neste uso, os principais temas observados “através do Brasil” se referiam a questões amplamente debatidas em Portugal e foram abordados, de forma direta ou indireta, a partir das várias aproximações que o intelectual observava entre os dois países.

Seja como objeto de análise ou como instrumento de reflexão, notou-se que o ponto fundamental que une os “Brasis” na obra caricatural de Bordalo era a relação do país com

Portugal. Em todos os momentos de sua produção, a sociedade portuguesa se fez presente nas análises realizadas sobre o Brasil, sendo a referência que o intelectual possuía para analisar alguns temas correntes na sociedade brasileira ou o fim último de considerações realizadas através dos temas referentes ao Brasil. Ambos os países foram apresentados como fortemente conectados nas caricaturas do autor. Foi esta perspectiva relacional, aplicada por Bordalo na sua observação sobre a sociedade brasileira e demonstrada ao longo dos quatro capítulos decorridos, o fio condutor desta pesquisa. Amarrar todas as conclusões às quais esta tese chegou passa necessariamente por abordar as duas funções do país na obra do intelectual e a maneira como estas se relacionaram com Portugal.

Acompanhar a visão de Bordalo Pinheiro sobre o Brasil enquanto objeto de análise provou-se bastante acessível a partir da organização cronológica de suas produções, com o ordenamento de suas obras sobre o país prouzidas antes, durante e após sua estadia profissional no Brasil entre 1875 e 1879. Tornou-se indiscutível que a experiência de Bordalo no Brasil certamente ampliou seus conhecimentos sobre o país e permitiu uma crítica muito mais aprofundada sobre as nuances da sociedade brasileira. Ao observar o cotidiano do Rio de Janeiro, capital do Império, e com o desafio de tornar esse dia-a-dia inteligível para os próprios brasileiros a partir das suas composições, o caricaturista pôde abordar tópicos específicos de forma mais minuciosa a partir do conhecimento adquirido em sua vivência. O resultado mais imediato e óbvio desta experiência foi o maior espaço obtido pelo país em sua obra. Da viagem do Imperador brasileiro como único tema referente ao país a ser trabalhado pelo caricaturista nos cinco anos iniciais de atuação, o país passou a objeto principal das suas composições quando este iniciou sua atuação no Brasil, continuando a se fazer presente, apesar das aparições reduzidas, mesmo após seu retorno para Portugal. Esta amplitude de temáticas relativas ao país foi a chave que possibilitou a interpretação sobre vários aspectos referentes á sociedade brasileira na obra de Bordalo Pinheiro.

A primeira faceta a se destacar na maneira como Bordalo via o Brasil, uma vez que considerável número de suas composições possuía cunho político, se encontra na monarquia, forma de governo imperante no país durante sua vinda e por boa parte de sua vida. Para além de permitir uma compreensão sobre a maneira como o intelectual percebia a organização política brasileira, as narrativas que de alguma forma abordaram o sistema monárquico possibilitaram um grande esclarecimento sobre seus posicionamentos políticos em questões fundamentais acerca das organizações sociais.

Do início ao fim de sua atuação, tornou-se claro que o caricaturista era um antimonárquico, criticando vários aspectos deste sistema de governo em ambos os países onde

atuou. Isto se dava pois Bordalo via uma forte oposição entre a maneira como estas monarquias estavam estruturadas e alguns fundamentais princípios das sociedades contemporâneas em seu entendimento. Para ele, as noções de democracia, liberdade, laicidade, civilização e progresso deveriam ser fios condutores das ações dos governantes a fim de levar suas nações ao desenvolvimento. Tais princípios independiam, em sua visão, de fronteiras nacionais ou regionais, devendo ser aspirados por todas as organizações sociais de então. Ao observar a monarquia brasileira, o caricaturista notava elementos que se encontrariam no sentido oposto a estes princípios. O voto indireto, a centralização do poder, a existência de cargos vitalícios e escolhidos diretamente pelo monarca eram, por exemplo, choques diretos à participação popular nas decisões de poder que as democracias, em sua opinião, deveriam apresentar. Já a instituição do padroado e a definição constitucional do catolicismo como religião oficial do Estado ia de frente à ideia de laicidade que o intelectual defendera. Todos estes aspectos entravariam a sociedade brasileira de alcançar seu pleno potencial no juízo de Bordalo, mas também eram observados pelo intelectual na outra margem do Atlântico. Em Portugal, antes e especialmente após seu retorno, o caricaturista expressou veementemente que a estrutura monárquica do país apresentava elementos que iam em sentido oposto às noções aspiradas por ele, demonstrando que a problemática da monarquia afetava, em sua compreensão, as duas realidades sociais que experimentara em sua vivência profissional.

No âmbito mais específico do que pôde notar durante sua residência no Rio de Janeiro, o caricaturista também observou outros problemas na esfera política como, por exemplo, o engessamento dos debates entre o Partido Liberal e Conservador. As ações do governo, no entanto, não eram tomadas por partidos, organizações ou interesses impessoais, mas sim por indivíduos, e em muitos momentos Bordalo teceu considerações sobre os homens à frente do país. Os membros do legislativo foram, em certas situações, simbolizados pelo personagem-tipo do Fagundes, o que generalizava a maioria dos deputados enquanto oportunistas e mesquinhos, ao mesmo tempo em que ignorantes, incompetentes e facilmente enganados. O mesmo grau de inabilidade ou má fé na condução política também fora atribuída aos ministros do Império nos dois gabinetes ministeriais que compreenderam sua estadia no Brasil. Porém, as ações de todos estes indivíduos passavam pela figura do monarca brasileiro.

O Imperador D. Pedro II fora, sem dúvida, a personalidade brasileira de maior importância na obra de Bordalo Pinheiro. Estando presente desde sua primeira menção ao Brasil na *Picaresca Viagem* de 1872 até as composições sobre a proclamação da república em 1889, o monarca fora o brasileiro mais ilustrado pelo caricaturista. Isto se deu, notadamente,

pela posição de governante desempenhada por D. Pedro II, e essa imagem pública fora explorada por Bordalo para apontar problemas referentes à monarquia. Isto já é notável a partir de pontos como o interesse do Imperador pelas artes e ciências ou seu desinteresse pelas questões relativas ao Estado, mas todos confluíam para a construção do “monarca-cidadão” ou “imperador-democrata”, o grande instrumento utilizado pelo autor no questionamento sobre o governante e o sistema de governo que encabeçava. Através deste traço sobre a imagem pública do Imperador, Bordalo procurou apontar toda a incongruência que existiria, em sua visão, entre o ideal da democracia e uma monarquia, basicamente apontando que na existência deste último, o primeiro jamais poderia se fazer presente. Uma real democracia na monarquia brasileira parecia, portanto, uma contradição tão grande quanto à própria ideia do “monarca-cidadão”.

Além disso, as relações existentes entre D. Pedro II e os monarcas portugueses Luís I e Carlos I, que se davam inclusive no âmbito familiar, permitiu que as reflexões aplicadas sobre a figura do monarca brasileiro se estendessem indiretamente às suas contrapartes portuguesas, também membros da casa de Bragança e á frente de uma monarquia constitucional. Tal aproximação existia também em um ponto central nas composições que o caricaturista elaborou sobre o Imperador brasileiro, que era a responsabilidade deste sobre os rumos do país. Bordalo definiu o monarca como o grande responsável pelas ações que definiam o Brasil ao final do XIX, seja a partir de suas ações diretas, seja indiretamente através dos ministros e presidentes de província que escolhera. Pouco depois, fizera o mesmo em composição muito semelhante sobre Luís I, estendendo o mesmo nível de responsabilidade aos monarcas portugueses. Portanto, se tratando do chefe de Estado, Imperador e símbolo da monarquia brasileira, a imagem pública de D. Pedro II fora a chave encontrada por Bordalo para questionar, em muitos momentos, a monarquia brasileira e os sistemas monárquicos de forma ampla, inclusive o português. Não à toa, o Imperador fora a “cara” do Brasil que acompanhou o caricaturista por boa parte de sua atuação profissional, desde a sua primeira “picaresca” viagem até sua última e definitiva travessia à Europa.

A monarquia se constituía em sua obra, portanto, como um sistema de governo anacrônico, que simplesmente se encontrava fora da realidade finissecular oitocentista e que ia de encontro ao desenvolvimento que as nações contemporâneas aspirariam. Com o tempo, o antimonarquismo do autor encontrou no republicanismo uma possibilidade de resolução aos problemas relacionados por ele à monarquia, com o intelectual português saudando claramente as iniciativas republicanas em Portugal e em outros países. Quando a instauração da república ocorreu em 1889 no Brasil, Bordalo ilustrou e parabenizou o evento e os homens

que encabeçaram esta mudança em várias composições, chegando mesmo a dedicar quase toda uma edição ao aniversário de um ano da república brasileira. Como se pôde observar, estes atos não apenas comemoravam o ocorrido no Brasil, mas utilizavam a instauração republicana para levar a própria sociedade portuguesa a refletir sobre a possibilidade de uma mudança semelhante em Portugal, como naquele momento era aspirado pelo já republicano Bordalo. Os eventos ocorridos no Brasil, anos após seu retorno a Portugal, ainda eram observados pelo autor e utilizados por este como uma espécie de espelho para a sociedade portuguesa.

Durante sua experiência no Brasil, o intelectual pôde ainda ter uma visão mais aprofundada sobre parte da sociedade brasileira em sua vivência, observando o cotidiano do Rio de Janeiro e recebendo notícias vindas de todas as províncias do Império. Foi nos personagens-tipo que Bordalo encontrou uma profícua maneira de aplicar estas observações nas suas composições. Além do Fagundes já mencionado, os breves Psit e Arola mostraram a oposição entre a “alta sociedade”, com seu dia-a-dia de luxo e eventos tomando por base uma aspiração europeizada de cultura, e a maioria da população, que precisava lidar com questões práticas do dia-a-dia, o que incluía a própria sobrevivência. O seu Manoel Trinta-Botões, por outro lado, lembrava que os imigrantes portugueses também integravam a sociedade brasileira, muitas vezes fugindo de uma dura realidade social em Portugal para se depararem com igualmente árduas condições, somadas ao estereótipo que sobre eles incorria por parte de alguns brasileiros.

Foi Zé-Povinho, no entanto, o mecanismo usado pelo autor na compreensão sobre a situação da maioria da população brasileira, bem como outro elemento basilar na apreensão das relações entre o país e Portugal em sua obra. O mesmo personagem, criado pouco antes para simbolizar o povo português e sua situação perante os poderes dominantes, fora usado pelo intelectual para abordar o povo brasileiro, mantendo todas as suas características originais. Passivo, iletrado e inocente, sendo explorado e posto de lado pela classe política enquanto observa sem entender as situações que se apresentam perante ele, a maioria da população brasileira era ilustrada pelo caricaturista a partir da mesma referência imagética do personagem empregado para aludir aos portugueses, mostrando que, no entendimento do autor, a massa da sociedade em ambos os países era tratada da mesma forma pelos encarregados do poder, sem conseguir ou sequer saber a maneira como reagir a tal descaso e mau trato. Composições como a das fotografias das crianças na seca do Ceará corroboraram esta visão sobre a posição do governo relação aos menos abastados. No entanto, este mesmo

povo guardaria a força necessária para, em situações específicas, reagir, como fora mostrado por Bordalo em uma composição sobre o Brasil e em várias outras já em Portugal.

Observar o desenvolvimento da maneira como Bordalo Pinheiro ilustrou o Brasil em suas páginas acabou por mostrar também a importância que o país possuiu na trajetória profissional do próprio intelectual. A análise sobre suas composições reforçou a influência que a experiência de quase quatro anos no país possuiu sobre sua atuação enquanto caricaturista. Sendo criador e proprietário da extrema maioria das publicações onde atuou, a bagagem que Bordalo adquiriu ao administrar publicações em um país estrangeiro fora certamente relevante. O intelectual assumiu a gestão de *O Mosquito* e, apesar do breve *Psit!!*, conseguiu manter *O Besouro* por quase um ano. Logo, fora nos periódicos brasileiros que Bordalo teve as suas mais duradouras experiências enquanto proprietário de publicações satíricas até aquele momento. Esta experiência fora aproveitada pelo intelectual em Portugal, quando este criara *O Antônio Maria*, *Pontos nos ii* e *A Paródia*.

No Brasil, o intelectual desenvolvera igualmente a sua habilidade na construção de várias ferramentas que integravam a elaboração das caricaturas de imprensa. Em pouco tempo, criou quatro-personagens tipo, criando O Manoel Trinta-Botões, Psit, Arola e Fagundes, além de aperfeiçoar “à brasileira” o Zé-Povinho, que passaria a se tornar um símbolo de sua obra. Os usos de elementos do teatro e pintura, expressões artísticas que tanto apreciara, se fizeram amplamente presentes e foram empregados correntemente após seu retorno para Portugal. A dessacralização das personalidades públicas se deu de várias formas em sua obra na construção concomitante do riso e criticidade, e a própria polêmica que traçara com Angelo Agostini contribuiu no seu desenvolvimento enquanto profissional. Como visto através do exemplo sobre o “monarca caricaturista”, Bordalo utilizara também algumas das bases narrativas de suas composições no Brasil em Portugal. Existem ainda outros desenvolvimentos no âmbito gráfico que, apesar de não terem sido objeto desta tese, tornam-se notórios para quem compara as produções do autor ao longo de sua atuação.

As composições de Bordalo sobre o Brasil foram de importância também para compreender a visão do próprio intelectual acerca do seu ofício. Bordalo difundia suas caricaturas através de publicações periódicas na imprensa e, tendo observado questionamentos à atividade exercida por ele e seus colegas na imprensa brasileira, produziu respostas que acabaram por tocar em pontos elementares de sua visão sobre a caricatura de imprensa. Durante a conhecida polêmica com Agostini, por exemplo, procurou expor que os caricaturistas deveriam, em sua opinião, não utilizar suas composições em um engajamento político quase “panfletário”, mas sim realizar críticas aos costumes através do riso, seguindo a

máxima “ridendo castigat mores”, ou corrigir os costumes pelo humor. No fundo, apesar desta aparente oposição, ambos os autores acabavam por ter o mesmo objetivo de gerar mudanças na sociedade através de suas sátiras visuais. Em outro momento, sob nova crítica, apontou que a função dos caricaturistas era abordar com seu traço assuntos e problemáticas criadas, na prática, pelos políticos e governantes, sendo estes os reais “caricaturistas”, que sempre gerariam os temas abordados pelos caricaturistas de imprensa como Bordalo. Tal ponto, como já visto, foi também essencial para atribuir a responsabilidade dos atos do governo ao Imperador brasileiro e aos monarcas portugueses, tendo sido ressaltado tanto em *O Besouro* quanto no *Antônio Maria* após seu retorno.

De toda a importância que as composições sobre o Brasil, produzidas antes, durante e após sua estadia, possam ter tido no grande quadro da obra de Bordalo, é seu papel como instrumento de reflexão que mais acompanhara o autor em longo prazo. O motivo que conduziu o intelectual a abordar aspectos relativos à sociedade brasileira mesmo antes de nela viver e após retornar ao seu país não se dava apenas pelo interesse em noticiar aos compatriotas os eventos ocorridos em terras brasílicas ou envolvendo seu governante. Como tantas vezes foi destacado nesta tese, o caricaturista vira nos assuntos concernentes ao Brasil uma oportunidade para tocar em pontos que considerava fundamentais nos debates sobre a sociedade portuguesa e levar seus conterrâneos a refletir sobre estes pontos. Isto pôde ser especialmente visto durante dois momentos.

Em 1872, a passagem do Imperador pela Europa, o que incluía Portugal, mostrou-se enquanto uma chance para questionar pontos relativos às monarquias em geral e, através do governante brasileiro, a monarquia portuguesa. Ponderou também sobre a produção intelectual no país e a oposição entre o que governo tentaria aparentar e a realidade do povo português. Usou, portanto, a viagem de D. Pedro II para questionar pontos da “decadência” portuguesa, em temáticas que estavam sendo amplamente discutidas na esfera pública à época, especialmente pelos intelectuais da “geração de 70”, alguns próximos do próprio Bordalo. Já entre 1889 e 1890, foi a vez de empregar a proclamação da república no Brasil para levantar a reflexão sobre a mesma possibilidade em Portugal. Já claramente com tendências republicanas e tendo trago, além do Imperador, dois ilustres republicanos brasileiros no *Álbum das Glórias*, a transformação de sistema de governo no país foi a ocasião na qual o caricaturista expressou de forma mais visível e sistemática sua visão sobre a república ao longo de toda sua atuação, apontando, em linhas gerais, os benefícios que tal mudança traria à instauração de uma real democracia e ao desenvolvimento de um povo, que apesar de se referir ao caso brasileiro no evento em questão, também se aplicaria ao

português. Com uma diferença de dezessete e dezoito anos entre as publicações sobre a “picaresca viagem” e a república brasileira, o Brasil ainda era utilizado pelo intelectual como uma referência para conduzir ao pensamento sobre Portugal, como um “espelho” para a sociedade portuguesa.

Este uso do Brasil como um instrumento de reflexão só se tornava possível para Bordalo por este perceber várias conexões entre este país e Portugal, como já apontado. As aproximações realizadas pelo intelectual passavam pelos sistemas de governo, pelas ações e responsabilidades de seus monarcas, ministros e demais políticos, pelo engessamento do Legislativo, Passava também pela maneira como a maioria da população era tratada pelas monarquias, a ponto de utilizar o personagem Zé-Povinho como símbolo da situação do povo nos dois países, pela contradição entre a “elite” e essa esmagadora maioria que vivia em péssimas condições. Percorria também pela influência da Igreja Católica na sociedade e pelos possíveis perigos da ascensão do ultramontanismo. Atravessava a produção intelectual de ambos os países na imprensa, na literatura e nas artes. Estava nos problemas sociais encontrados nas duas sociedades. Tendo em vista as aproximações culturais e o passado comum durante as relações coloniais, encontrava-se também na mesma situação de “atraso” em que Brasil e Portugal estariam perante um grande movimento de desenvolvimento das nações, em busca de ideais como “liberdade”, “democracia”, “progresso”, dentre outros. Todas estas convergências na obra de Bordalo encontraram um ápice na afirmação de que as duas nações eram “povos irmãos”, por ocasião da reaproximação diplomática de 1895.

Aproximação não significa, no entanto, igualdade ou homogenia. Em nenhum momento, o intelectual reduziu o Brasil a Portugal ou vice-versa, sendo cada país analisado a partir de suas especificidades. Contudo, ambos sempre eram relacionados de alguma forma em sua obra. Quando Bordalo estava no Brasil, analisando aspectos do cotidiano sócio-político local e ilustrando-os para a própria sociedade brasileira, Portugal se fazia presente como uma referência analítica para o caricaturista, observando os acontecimentos aqui a partir da ótica de suas vivências em território português e dos debates realizados em seu país natal. Já em Portugal, elementos da sociedade brasileira eram apresentados como uma forma de problematizar algum aspecto da própria sociedade portuguesa, empregando o país como um eixo de reflexão sobre as problemáticas de seu povo. De ambas as formas, o Brasil aparece e deve ser analisado sempre em perspectiva relacional na obra de Rafael Bordalo Pinheiro, sem nunca perder Portugal do escopo interpretativo.

Uma vez em perpétuo diálogo com Portugal na obra de Bordalo, a análise de toda a obra do intelectual buscando composições sobre a temática brasileira acabou por,

inegavelmente, corroborar a outrora hipótese, agora tese, que moveu esta pesquisa. O Brasil aparece na obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro como um eixo de reflexão transnacional, sendo utilizado como instrumento para pensar a sociedade portuguesa e, por outro lado, tendo sua interpretação influenciada pelas concepções do autor sobre Portugal, em um constante processo de interlocução. Isto em nenhum momento limita as análises do Brasil em sua obra, que fora sempre pensado a partir de suas especificidades e em sua complexidade, mas amplia o processo analítico que sobre ele fora exercido, inserindo as composições do intelectual em uma escala de interpretação luso-brasileira e colocando-as no centro de reflexões acerca das identidades nacionais na segunda metade do século XIX, apresentando uma perspectiva única através da linguagem caricatural, mas que dialoga com várias leituras contemporâneas. A interlocução que o caricaturista realizou diretamente com intelectuais como Ramalho Ortigão e Guilherme de Azevedo, ou indiretamente com Eça de Queiroz, além das várias outras referências que aparecem em sua obra, é uma prova deste constante diálogo e da posição de suas caricaturas em um grande processo de demarcação cultural e identitária que ocorria no período a partir da intelectualidade de ambos os lados do Atlântico, com a reinterpretção das relações entre Brasil e Portugal. A posição de Bordalo e seus contemporâneos nesse processo suscitou outros questionamentos ainda não respondidos, cujo desenrolar será certamente observado em pesquisas futuras. O traço caricatural fora o primeiro passo na elaboração deste grande quadro.

Para encerrar este tese e atestar a importância que o Brasil possuiu na obra caricatural de Bordalo, cabe recordar de uma conhecida frase que teria sido dita pelo intelectual. Já nos anos finais de sua carreira, Bordalo fora indagado sobre sua formação acadêmica e as influências de sua obra. Este teria, de forma bem humorada, respondido: "Nunca cursei academias. Tenho o curso da Rua do Ouvidor...cinco anos. Canto de ouvido". Se isto já diz muito sobre o próprio Bordalo, pessoalmente e profissionalmente, diz bastante também sobre sua relação com o país em que vivera por um tempo e que nunca deixaria sua obra. Um país onde existia uma monarquia que entravaria o seu desenvolvimento, mas que encontraria nas ações de alguns indivíduos e na força potencial de seu povo a chave para mudar tal situação. Um país com uma sociedade heterogênea e complexa, que em muitos pontos se assemelhava ao observado pelo autor em seu próprio povo. Uma janela para levar os portugueses a pensar sobre seu próprio país. Um povo-irmão. Uma experiência pessoal e profissional única em sua trajetória. Este era o Brasil na obra de Rafael Bordalo Pinheiro.

FONTES CONSULTADAS

OBRAS DE RAFAEL BORDALO PINHEIRO*

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

Periódicos brasileiros

O Mosquito, Rio de Janeiro, 1869-1877 – Biblioteca Nacional do Brasil

Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/mosquito/709654>.

Primeira publicação brasileira a contar com a participação de Bordalo Pinheiro. Criada em 1869, o periódico tinha originalmente Angelo Agostini como seu principal ilustrador. Com a saída deste em 1875, Bordalo recebeu a proposta do proprietário, Manuel Carneiro Júnior, para vir ao Brasil e integrar a equipe editorial como responsável pelas ilustrações. Encerrou suas atividades em 1877, sendo um dos periódicos ilustrados de maior duração no período imperial. Possua periodicidade semanal e apresentava um formato que variava entre 4 e 8 páginas. Dividia seu conteúdo com metade das páginas voltadas às caricaturas e metade às colunas dos colaboradores. Durante o período de atuação de Bordalo, Cândido Aragonês de Faria também foi responsável por algumas composições caricaturais.

Psit !!!, Rio de Janeiro, 1877– Biblioteca Nacional do Brasil

Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=758051>

Publicação criada por Bordalo em setembro de 1877, poucos meses após o fim de “O Mosquito”. Durou apenas 9 fascículos. Possuía publicação semanal e apresentava 8 páginas por edição, sendo 5 inteiramente dedicadas à caricatura e 3 que alternavam textos e ilustrações.

* Apesar da pesquisa ter sido realizada em toda a obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro, estão listadas aqui apenas aquelas nas quais foram encontradas composições referentes ao Brasil e, consequentemente, empregadas nesta tese. Ressalta-se novamente que toda a obra do caricaturista encontra-se digitalizada e pode ser encontrada nos acervos da Biblioteca Nacional do Brasil, Biblioteca Nacional de Portugal e Hemeroteca Municipal de Lisboa.

O Besouro, Rio de Janeiro, 1878-1879) – Biblioteca Nacional do Brasil

Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=749915>

Última publicação de Bordalo produzida em solo brasileiro. Foi lançada pelo autor em abril de 1878. O periódico contou com colaboradores como José do Patrocínio e Aluísio Azevedo. Nele foi criado o personagem “Fagundes”, que representaria os políticos incompetentes e aproveitadores. Foi extinto em março de 1879, supostamente após dois atentados sofridos pelo caricaturista, que culminaram com seu retorno a Portugal. Possuía publicação semanal e trazia entre 8 e 12 páginas em cada publicação, com espaços dedicados à publicidade. Dividia seu conteúdo com metade das páginas trazendo as caricaturas de Bordalo e metade com as colunas escritas por ele e seus colaboradores.

Periódicos portugueses

O Antônio Maria, Lisboa, 1879-1885/1891-1898 – Biblioteca Nacional de Portugal

Disponível em: <http://purl.pt/13854>

Uma das mais conhecidas publicações de Bordalo Pinheiro, cuja produção e circulação se iniciou logo após a volta do caricaturista à Portugal. O periódico possuiu duas séries, sendo a primeira de 1879 a 1885, quando o autor iniciou a publicação de *Pontos nos iii*, e a segunda após o fim deste periódico, indo de 1891 a 1898. Nas páginas de *O Antônio Maria*, muitos dos personagens tipo construídos no Brasil, como Psit e Fagundes, estiveram presentes tanto em menções a notícias oriundas do território brasileiro quanto na crítica à sociedade portuguesa. Apresentava um formato que variava entre 8 e 12 páginas, cuja distribuição se dava igualmente entre caricaturas e colunas escritas pelos colaboradores da publicação.

Pontos nos ii, Lisboa, 1885 –1891– Hemeroteca Municipal de Lisboa

Disponível em:

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/PontosnosII.htm>

Iniciou sua publicação em maio de 1885, logo após o fim da primeira série de *O Antônio Maria*. Sua produção coincidiu com o período da proclamação da república no Brasil, evento parabenizado por Bordalo e usado pelo autor como exemplo para a possibilidade de mudança política em Portugal. Foi encerrado por ordem do Governo em 1891. Apresentava costumeiramente 8 páginas, com conteúdo distribuído igualmente entre caricaturas e colunas de colaboradores.

ÁLBUNS E SÉRIES DE CARICATURAS

Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador do Brasil pela Europa, Lisboa, 1872 – Biblioteca Nacional de Portugal

Disponível em: <http://purl.pt/28331>

Obra dedicada a analisar a primeira viagem realizada por D. Pedro II à Europa. Com 15 páginas e mais de 100 composições caricaturais, é considerada como o primeiro álbum de banda desenhada em Portugal e a primeira publicação de Bordalo a abordar uma personalidade brasileira. A obra orbita sobre dois eixos. O primeiro é o Imperador do Brasil e a imagem de “monarca-cidadão” e “sábio” atrelada ao governante durante sua viagem. O segundo foco recai sobre a preparação de Portugal para a recepção do monarca, representando instituições, políticos e literatos portugueses tentando encobrir a “decadência” que se abateria sobre o país.

No lazareto de Lisboa, Lisboa, 1881 – Biblioteca Nacional de Portugal

Disponível em: <http://purl.pt/769>

Álbum de caricaturas publicado dois anos após o retorno de Bordalo a Portugal. A obra, iniciada com uma dedicatória do autor aos amigos que deixara no Brasil, representa alguns aspectos do país em que o intelectual vivera por 4 anos, suas impressões ao chegar em Portugal e sua experiência durante a quarentena no Lazareto de Lisboa, que dá título a obra. É dividida em 3 partes, cada uma dedicada respectivamente aos temas mencionados.

Álbum das Glórias, Lisboa, 1881-1883 – Biblioteca Nacional de Portugal

Disponível em: <http://purl.pt/14828>

Série de 36 caricaturas publicadas entre os anos de 1880 e 1883. Consistia em folhas que traziam a ilustração de personalidades da vida pública portuguesa e brasileira ou personagens que representariam a situação de um segmento social ou instituição. Seu formato compreendia a representação do caricaturado em uma página, em desenho colorido, e um texto referente ao caricaturado em outra, escrito pelos colaboradores Guilherme de Azevedo e Ramalho Ortigão. Dentre os indivíduos representados na publicação, encontram-se D. Pedro II, D. Luís I, Joaquim Saldanha Marinho, Fontes Pereira de Melo, Anselmo José Braacamp, Eça de Queiroz, Oliveira Martins, Camões, dentre outros. Em 1902, foram publicados mais 3 números.

OBRAS COMPLEMENTARES

As Farpas: Crônica mensal da política, das letras e dos costumes. Lisboa: Tipografia Universal. Fevereiro de 1872.

Disponível em: <http://purl.pt/256>

Publicação mensal lançada por Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão em maio de 1871, na qual teciam uma análise na forma de crônicas sobre vários aspectos da sociedade portuguesa e outras temáticas contemporâneas. Quando Eça deixa a publicação após outubro de 1872 para desempenhar funções diplomáticas em Havana, Ramalho assume a autoria única da publicação, que circula periodicamente até junho de 1882. Anos depois, Ramalho viria a compilar os textos de sua autoria em 11 volumes sob o título *As Farpas*, entre 1877 e 1880, o que inspira Eça de Queiroz a fazer algo semelhante e publicar seus textos em dois volumes (1890 e 1891) sob o título *As Farpas: Uma campanha alegre*.

Revista Ilustrada. Rio de Janeiro, 1876-1898.

Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-illustrada/332747>

Publicação satírica criada por Angelo Agostini em 1876, logo após sua saída de O Mosquito. É uma das mais duradouras publicações de caricatura brasileiras do século XIX, circulando até 1898. Foi em suas páginas que Agostini entrou na polêmica de traços com Bordalo Pinheiro.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, Ângela. **Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil Império**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.

ALVES, Maria do Céu Garcia dos Reis Loureiro. **Um tempo sobre outros tempos: o processo de escolarização no Concelho de Mafra – Anos de 1772 a 1896**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Educação e Psicologia da Universidade do Minho. Braga: outubro de 2003

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil**. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. p.196

ARAÚJO, Emanuel (org). **Rafael Bordalo Pinheiro – o português tal e qual: da caricatura à cerâmica. O caricaturista**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

BALABAN, Marcelo. **Poeta do Lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERRINI, Beatriz. **Brasil e Portugal: a geração de 70**. Porto: Campo das Letras, 2003.

BESOUCHET, Lúcia. **Pedro II e o século XIX**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8º Ed. São Paulo: Ed. Ática, 2006

BRITO, Rômulo de Jesus Farias. **O cetro e a mala: as narrativas de Raphael Bordallo Pinheiro, Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão sobre a primeira viagem de D. Pedro II à Europa**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2013.

CASTRO, Augusto M.S de. REAL, José Alberto C. ROCHA, Manuel Antônio da S. **Viagem dos imperadores do Brasil em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1872.

CARVALHO, Aline dell'Orto. **En Noir et Blanc: la représentation des noirs dans le dessin d'humour au xixe siècle. Brésil, France, Angleterre et Portugal**. Dissertação de Mestrado em História e Civilizações apresentada à École des Hautes Études em Sciences Sociales. Paris, 2013

CARVALHO, José Murilo **D. Pedro II**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

CATROGA, Fernando. **Entre Deuses e Césares. Secularização, laicidade e religião civil**. Coimbra: Edições Almedina, 2006

CATROGA, Fernando. O laicismo e a questão religiosa em Portugal. (1865-1911). **Análise Social**. Vol. XXIV. 1988. pp.211-273.

CATROGA, Fernando. **O republicanismo em Portugal: da formação ao 5 de outubro de 1910**. 2ª Ed. Lisboa: Editorial Notícias, 2000.

CATROGA, Fernando; MENDES, José Luís; TORGAL, Luís Reis. **História da História em Portugal. Sécs. XIX-XX**. Vol.1: A história através da história. Lisboa: Temas e Debates, 1998.

CRESTANI, Jaison Luís. A materialidade da literatura: a inscrição do romance “Iaiá Garcia” no “folhetim do Cruzeiro”. **Machado de Assis em Linha**. Rio de Janeiro. V.6. n.12, Dezembro de 2013. pp-46-65.

DIDI-HUMERBAN, Georges. **Ante el tempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 14º Ed. Campinas: Papirus Editora, 2001.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. IN: **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2º Ed. São Paulo: Editora da USP, 1998

FERRARO, Alceu Ravello. A negação do direito de voto aos analfabetos na Lei Saraiva (1881): uma exclusão de classe? **La Salle – Revista de Educação, Ciência e Cultura**. Vol. 13, N.1, Canoas, jan/jun. 2008. pp.13-22

FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. **A questão coimbrã (Bom senso e Bom gosto)**. Coleção Textos Literários. Lisboa: Editoria Comunicações, 1988

FRANÇA, José Augusto. **Raphael Bordallo Pinheiro: caricaturista político**. Lisboa: Ed. Terra Livre, 1976.

FRANÇA, José Augusto. **Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual**. 2º Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

GAUER, Ruth M. Chittó. Interrogando o limite entre historicidade e identidade. IN: GAUER, Ruth M. Chittó (org.). **A qualidade do tempo: para além das aparências históricas**. Rio de Janeiro: Ed. Lumen Juris, 2004. pp. 227-275

HEINSFELD, Adelar. A ruptura diplomática Brasil-Portugal: um aspecto do americanismo no início da República brasileira. **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História ANPUH**. 2007.

HELBO, André. **Theory of performing arts**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1987

HOMEM, Amadeu Carvalho. **Do romantismo ao realismo: temas de cultura portuguesa (Séc.XIX)**. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida, 2005.

HOMEM, Amadeu Carvalho Riso e poder: uma abordagem teórica da caricatura política. IN: **Revista de História da Idéias**. Vol.28. 2007. pp. 739-763.

KNAUSS, Paulo; MALTA, Mariz; OLIVEIRA, Cláudia de & VELLOSO, Mônica Pimenta. **Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no segundo reinado**. Rio de Janeiro: Mauá, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. 4 Vols. Rio de Janeiro: Ed. J.Olympio, 1963.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. **A república e seus símbolos: a imprensa ilustrada e o ideário republicano. Rio de Janeiro, 1868-1903**. 423 f. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. **O Teatro n'A Paródia de Rafael Bordalo Pinheiro**. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2006.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. **Rafael Bordalo Pinheiro – Imagens e memórias do teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2013.

LUSTOSA, Isabel (org.) **Imprensa, Humor e Caricatura: A questão dos estereótipos culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A geração de 70: uma revolução cultural e literária**. 2º Ed. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura, 1981

MACHADO, Humberto Fernandes e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. **O Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999

MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

MALTA, Marize. Jarra Beethoven e a incrível história de uma imagem-problema. **ArtCultura**, Vol. 12, N.20, Uberlândia, jan-jun 2010. pp.135-150

MARGATO, Isabel. **Tirantias da modernidade**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008

MARTINEZ, Luisa. Raphael Bordallo Pinheiro no Brasil. **Revista Convergência Lusíada**. Nº8. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, 1987. pp.33-37.

MEDINA, João. **Caricatura em Portugal: Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho**. Lisboa: Edições Colibri, 2008.

NERY, Laura Moutinho. **A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade**. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura. PUC-RJ. Rio de Janeiro, março 2006.

NEVES, Frederico de Castro. A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará. **Tempo**. 2007. Vol.11 .n.22 pp.80-97

PADOIN, Maria Medianeira, ROSSATO, Monica (Org.). **Gaspar Silveira Martins: perfil biográfico, discursos e atuação política na Assembleia Provincial**. Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013

PAREDES, Marçal de Menezes. **Configurações luso-brasileiras: fronteiras culturais, demarcações da história e escalas identitárias (1870-1910)**. Saarbrucken: Novas Edições Acadêmicas, 2013..

PAREDES, Marçal de Menezes. Identidades, disciplinas e outras misturas: metáforas lusobrasileiras e as fronteiras disciplinares. IN:GAUER, Ruth M. Chittó (org.). **A qualidade do tempo: para além das aparências históricas**. Rio de Janeiro: Ed. Lumen Juris, 2004.

PAREDES, Marçal de Menezes (org.). **Portugal, Brasil e África: história, identidades e fronteiras**. São Leopoldo: Oikos, 2012.

PEREIRA, Nilo. **Conflitos entre a Igreja e o Estado no Brasil**. 2º Ed. Recife: Editora Massangana, 1982.

PIRES, Antônio Machado. **A ideia de decadência na Geração de 70**. 2º Ed. Lisboa: Vega, 1992.

QUENTAL, Antero de. **Causas da decadência dos povos peninsulares**. 8º Ed. Lisboa: Ulmeiro, 2001

RIBEIRO, Maria Aparecida. Construindo o Brasileiro: contornos do imigrante português no Brasil de 800. **Revista de História das Ideias**. Vol.28. Coimbra: 2007. pp. 623-648

ROCHA, Luíza. **Ópera & caricatura: o Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro**. 2 Volumes Lisboa: Colibri, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2º Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Maria Isabel Carvalho Corrêa da. **O espelho fraterno: o Brasil no discurso do republicanismo português. (c.1889-c.1914)**. 351 f. Tese apresentada ao Programa Interuniversitário de Doutoramento em História. ICS-Universidade de Lisboa. Lisboa, 2012.

SILVEIRA, Éder. **Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2009

SOUSA, Osvaldo Macedo de. **História da arte da caricatura de imprensa em Portugal. Vol.1 – Na monarquia (1847-1910)**. Lisboa: Humorgrafe/SECS, 1996.

TÁVORA, Araken. **Pedro II através da caricatura**. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A, 1875.

TELLES, Ângela Maria C. da Motta. As relações do Império do Brasil com a Santa Sé na obra do artista português Bordalo Pinheiro. **Convergência Lusíada**, v. 21, p. 45-61, 2005

TELLES, Ângela Maria C. da Motta. **Desenhando a nação: revistas ilustradas no Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870**. Brasília: Fund. Alexandre de Gusmão, 2010.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

VICENTE, Alonso Zamora. **Qué es La novela picaresca**. Buenos Aires: Editorial Columba, 1962.

VILLAÇA, Antonio Carlos. **História da questão religiosa no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A, 1974.

ZAN, João Carlos. **Ramalho Ortigão e o Brasil**. 278 f. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

APÊNDICE I – TABELA BIOGRÁFICA SOBRE A VIDA E OBRA DE RAPAEL BORDALO PINHEIRO

ANO	Rafael Bordalo Pinheiro	Brasil	Portugal
1846	Nasce em 21 de Março	Nasce a Princesa Isabel, em 29 de julho	Ocorre a Revolução da Maria da Fonte contra o governo cartista presidido por Antônio Bernardo da Costa Cabral
1860	Experiência teatral no Teatro Garret*	<i>A Semana Ilustrada</i> é fundada por Henrique Fleiuss	Joaquim Antônio de Aguiar assume por pouco mais de um mês a Presidência do Conselho de Ministros
1861	Primeira matrícula em Desenho de Arquitetura Civil na Academia de Belas Artes*	O então Marquês de Caxias assume pela segunda vez a Presidência do Conselho de Ministros Dom Macedo Costa é ordenado como Bispo do Pará	D. Luís I inicia seu reinado.
1862	Segunda Matrícula em Desenho de Arquitetura Civil e em Desenho Histórico na Academia de Belas Artes*	O Gabinete encabeçado por Zacarias de Gois, da Liga Progressista, dura apenas 6 dias, sendo substituído na Presidência por Pedro de Araújo Lima, Marquês de Olinda	Camilo Castelo Branco publica <i>Amor de Perdição</i> D. Luís I casa-se com D. Maria Pia de Sabóia
1863	Torna-se amanuense na Câmara dos Pares*	Rompimento das relações diplomáticas com a Grã-Bretanha, em decorrência da “Questão Christie”	Nascimento do futuro rei, D. Carlos I Extinção da instituição dos morgados e capelas
1865	Matricula-se no Curso Superior de Letras (?); Matricula-se em Desenho Antigo na Academia de Belas Artes*	A Guerra do Paraguai, iniciada em dezembro do ano anterior, se desenrolava.	Inicia-se a querela escrita que ficara conhecida como “Questão Coimbrã”, envolvendo alguns dos nomes da “geração de 70”
1866	Casa-se em 15 de Setembro com Elvira Ferreira de Almeida*	Zacarias de Gois torna-se novamente	Inauguração do Monumento a D.

* As informações assinaladas foram retiradas do quadro cronológico presente em FRANÇA, José Augusto. **Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual**. 2º Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982. pp.611-626.

		Presidente do Conselho de Ministros	Pedro IV (D. Pedro I no Brasil), na Praça da Liberdade
1867	Nasce seu primeiro filho, o futuro caricaturista Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro	Tratado de Ayacucho entre Brasil e Bolívia	Aprovação do primeiro Código Civil português.
1869	Matricula-se em Modelo Vivo na Academia de Belas Artes* Começa a preparação de seu álbum <i>O Calcanhar de Aquiles</i> .	O periódico O Mosquito, onde viria a trabalhar Bordalo, é fundado.	Decretada a abolição da escravatura em todos os domínios portugueses.
1870	Inicia sua atuação profissional como caricaturista Publica <i>O Calcanhar de Aquiles</i> (Maio-Junho) Publica <i>O Dente da Baronesa</i> (Fevereiro) Publica <i>A Berlinda</i> (Julho) Dá início à primeira empreitada na imprensa periódica, com <i>O Binóculo</i> (Outubro), que só dura por 4 edições	Assinado o Manifesto Republicano. Se encerra a Guerra do Paraguai	Antônio José de Ávila, Marquês de Ávila e Bolama, assume a Presidência do Conselho de Ministros pela segunda vez. Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão publicam O Mistério da Estrada de Sintra, sob a forma de caras anônimas no <i>Diário de Notícias</i> .
1871	Reinicia a publicação de <i>A Berlinda</i> (Janeiro-Julho) Participa da Exposição Internacional de Madri com <i>As Bodas de Aldeia</i> *	D. Pedro II inicia sua primeira viagem ao continente europeu. O Gabinete Conservador encabeçado pelo Visconde do Rio Branco assume o governo. Promulgação da Lei do Ventre Livre, ou Lei Rio Branco Dom Vital é ordenado Bispo de Olinda	São realizadas as Conferências do Casino Inicia-se a publicação de <i>As Farpas</i> , escritas por Eça de Queiros e Ramalho Ortigão Fontes Pereira de Melo torna-se Presidente do Conselho de Ministros
1872	Publica <i>Apointamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador do Brasil pela Europa</i>	D. Pedro II retorna ao Brasil.	Oliveira Martins publica <i>Teoria do Socialismo</i> Surge a Associação Fraternidade Operária
1873	Colabora com a publicação espanhola <i>El Mundo Cômico e Ilustración Española y Americana</i> e a inglesa <i>The Illustrated London News</i>	Fundado o Partido Republicano Paulista (PRP)	Criação do Centro Republicano Federal Alexandre Herculano publica o Volume I de <i>Opúsculos</i>
1875	Inicia a publicação do periódico <i>A Lanterna Mágica</i> O Zé Povinho aparece pela primeira	Concedida anistia aos bispos D. Vital e D. Macedo Costa.	Criação do Partido Socialista Português Falece Antônio

	vez em edição de 12 de junho. Recebe a proposta para trabalhar no Rio de Janeiro, para onde parte em 19 de agosto. É ordenado na maçonaria, no Grande Oriente Lusitano. Inicia sua participação na imprensa brasileira com sua primeira composição em <i>O Mosquito</i>, em 11 de setembro. Começa a abordar os eventos da Questão Religiosa	O Gabinete Conservador liderado pelo Duque de Caxias assume o governo.	Feliciano de Castilho
1876	Enquanto está no Brasil, falece sua mãe, dona Maria Augusta Protes	D. Pedro II inicia sua segunda viagem ao exterior, com destino aos E.U.A e Europa. Fundada a Revista Ilustrada, por Angelo Agostini.	Criado o Partido Republicano Português Fusão dos partidos Histórico e Reformista no Partido Progressista
1877	Último número publicado de O Mosquito Inicia a publicação de <i>Psit !!</i> em 15 de setembro, que dura apenas 9 edições e se encerra em 17 de novembro do mesmo ano	Inicia-se uma grande seca no sertão nordestino	Falece Alexandre Herculano Ocorre o I Congresso Socialista
1878	Inicia em abril sua terceira empreitada na imprensa brasileira, com o lançamento de <i>O Besouro</i> .	O Gabinete Liberal encabeçado pelo Visconde de Sinimbu assume o governo	Eça de Queirós publica <i>O Primo Basílio</i> Eleito Rodrigues de Freitas, primeiro deputado republicano português, pelo Porto
1879	Encerra a publicação de <i>O Besouro</i> em março. Retorna para Lisboa Inicia a publicação da primeira série de O Antônio Maria, em 12 de junho	Inicia-se a Revolta do Vintém, no Rio de Janeiro, ao fim do ano	Anselmo José Braamcamp assume a Presidência do Conselho de Ministros Assinado o Tratado de Lourenço Marques
1880	Falece seu pai, Manuel Maria Bordalo Pinheiro Dá início à publicação de <i>Álbum das Glórias</i>, com a participação de colaboradores como Guilherme de Azevedo e Ramalho Ortigão.	Comemorações do tricentenário da morte de Camões	Comemorações do tricentenário da morte de Camões Oliveira Martins publica <i>História da Civilização Ibérica</i>
1881	Publica <i>No Lazareto de Lisboa</i>	Instauração da “Lei Saraiva”	Fontes Pereira de Melo torna-se Presidente do Conselho de Ministros pela terceira vez. Nova versão do Tratado de Moçambique

1884	Seu filho, Manuel Gustavo Pinheiro, colabora pela primeira vez em <i>O Antônio Maria</i>	O Gabinete encabeçado por Manuel Pinto de Sousa Dantas assume o governo	Tratado do Zaire Teófilo Braga publica <i>Sistema de Sociologia</i>
1885	Inaugurada a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, cujas produções viriam a consagrá-lo como ceramista. Fim da primeira fase de <i>O Antônio Maria</i>	Publicada Lei dos Sexagenários, que garantia liberdade aos escravos com mais de 65 anos.	Ato Adicional à Carta Constitucional portuguesa
1886	Inicia a publicação de <i>Pontos nos ii</i>	Nasce a pintora Tarsila do Amaral	José Luciano de Castro torna-se Presidente do Conselho de Ministros. Q
1889	Decora o pavilhão português na Exposição Universal de Paris	Instaurada a república no Brasil. Família real brasileira exilada na Europa. Início do governo provisório, encabeçado pelo Marechal Deodoro da Fonseca	D. Luís I falece. Carlos I, seu filho, ascende ao trono português.
1890	Edição de <i>Pontos nos ii</i> no aniversário de um ano da república brasileira.	Publicado o primeiro código penal da República Brasileira	Portugal recebe em Janeiro o Ultimatum Britânico. Falece Camilo Castelo Branco
1891	Termina a publicação de <i>Pontos nos ii</i> (fevereiro). Inicia a publicação da segunda série de <i>O Antônio Maria</i> (março)	Elaborada a nova constituição republicana brasileira. Primeira Revolta da Armada Floriano Peixoto torna-se presidente. D. Pedro II falece em seu exílio, na cidade de Paris	Revolta republicana no Porto Falece Antero de Quental
1892	Trabalhos de decoração na Exposição Colombiana de Madrid*	Começam a se delinear os eventos que conduziram à Segunda Revolta da Armada, com Treze Generais enviando ao presidente uma carta exigindo novas eleições	Polêmica envolvendo adiamento concedido por alguns membros do governo à Companhia Real dos Caminhos de Ferro
1893	Primeira colaboração anual na publicação <i>O Comércio do Porto Ilustrado</i> , que iria até 1904*	Explode a Segunda Revolta da Armada Início da Revolução Federalista	Sobe a o governo o gabinete encabeçado por Ernesto Rodolfo Hintze Ribeiro Portugueses

			participam da Conferência Republicana de Badajoz, ao lado de espanhóis
1895	Inicia a produção da Jarra Beethoven na Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha	Reatamento das relações diplomáticas com Portugal	Reaproximação diplomática com o Brasil. Chegada de Assis Brasil como ministro brasileiro
1897	Elabora figurinos para <i>O Reino da Bolha*</i>	Fundada a Academia Brasileira de Letras Se encerra o conflito em Canudos	Fundação da Sociedade de Antropologia
1898	Encerra a publicação <i>O Antônio Maria</i> em julho	Campos Sales torna-se Presidente	Acordo anglo-alemão para a partilha das colônias portuguesas na África
1899	Viaja novamente ao Brasil, trazendo a Jarra Beethoven para exposição.	Fundada a República do Acre, dando início a um conflito que só acabaria com o Tratado de Petrópolis	Eleições com vitória republicana no Porto
1900	Inicia a publicação de <i>A Paródia</i> , seu último periódico de caricaturas.	Comissão de Arbitragem em Genebra concede a posse do território do Amapá ao Brasil	Falece Eça de Queirós Falece Ciriaco de Cardoso, amigo próximo de Bordalo
1901	Elabora figurinos para a peça Talvez te escreva, de Sousa Bastos* Realiza trabalhos de decorações para o Palácio Foz, em Lisboa*	Santos Dumont voa com seu dirigível N-6 em Paris e ganha o Prêmio Deutsch	Publicado postumamente <i>As Cidades e as Serras</i> , de Eça de Queirós
1902	Publica mais três edições de <i>Álbum das Glórias</i> , trazendo Ernesto Rudolpho Hintze Ribeiro, José Luciano de Castro e Bulhão Pato	Rodrigues Alves torna-se Presidente.	O rei D. Carlos visita Espanha, França e Inglaterra, viajando incognitamente
1903	Um banquete é realizado em 5 de junho em sua homenagem.	Tratado de Petrópolis, que anexou o Acre ao Brasil	Os reis Eduardo VII e Afonso XIII visitam Portugal
1904	Última composição publicada em <i>A Paródia</i> Trabalhos de decoração para o palacete H. Mendonça*	Inicia-se no Rio de Janeiro a Revolta da Vacina	José Luciano de Castro torna-se Presidente do Conselho de Ministros pela terceira vez
1905	Falece em Lisboa, no dia 23 de Janeiro Edição de <i>A Paródia</i> , de 10 de fevereiro, organizada por Manuel Gustavo em homenagem ao pai.	Falecem José do Patrocínio e Pedro Américo	Bazilio Telles publica <i>Do Ultimatum ao 31 de janeiro</i>

APÊNDICE II – CARTA DE MANOEL CARNEIRO A BORDALO

Correspondência 0677 – Acervo do Museu Bordalo Pinheiro

Rio de Janeiro, 7 de junho/julho de 1875

Illo Mlo Raphael Bordalo Pinheiro

Por mais de uma vez, conversando com nosso comum amigo Sr. Alfredo Camarote, aventou-se a hipótese da vinda de V.Sa ao Rio de Janeiro, que para nós se afigurava apenas dependente do ensejo (azado). As finas qualidades dos teus desenhos e a agudeza das ideias sempre nos fizeram supor que logo que se fundasse aqui um periódico satírico com elementos de (vida), a sua colaboração seria (procurada/procuração). Circunstâncias imperiosas fizeram-me apanhar interesses de que era participante o Sr Angelo Agostini, meu sócio desde 1872. Éramos (ultimando) a nossa separação e condições dela, mas quer eu fique com o “Mosquito” quer continue sob outro título, a servir a folha aos mesmos assinantes, temos em perspectiva um futuro lisongeiro, tanto mais que a própria concorrência do Sr Agostini não é de recear, porque o Sr. Agostini mordeu o fruto proibido dos trabalhos do Governo e não pode usar, na sua análise da imparcialidade que o público estava acostumado conosco. Estas circunstâncias devidamente pesadas, resolvemos entre nós que o Sr. Camarote exporia ao Sr Bordalo as seguranças de que a minha proposta não é exagerada nas promessas em relação ao cumprimento delas, explicando-lhe eu então as minhas intenções.

Formulei, pois, um esboço de contrato que junto lhe remeto, e nesta ocasião mando procuração bastante ao Sr João Gomes Pereira Junior para ele aí fazer o contrato com V. As. Ao mesmo Sr. dou instruções sobre o que respeita à parte financeira da proposta, para atender à qual se acha prevenido. Agora que lhe expus as condições comerciais da proposta, permita lhe faça bem patentes as vantagens que o esperam. O Mosquito hoje conta 2.200 assinantes firmes, o que dá um resultado de perto de 16 contos anuais. Com algum trabalho, fazendo-se propaganda, auxiliando-se a ação da folha com a da “Gazeta de Notícias” que vamos começar

a publicar em agosto futuro, organizando o serviço administrativo, que nunca esteve bem organizado, não há dúvida que o Mosquito só tem que progredir. A grande questão é mantê-lo na independência de opinião em que eu o criei, e da qual se apartara um pouco, bem contra minha vontade, nestes últimos tempos. Felizmente, o mal está cortado e ainda tem remédio, remédio fácil com um colaborador da sua força.

Quanto á vida daqui, Eduardo Garrido diz que isto é um cantinho de Paris, e o resto...do Porto. É exato , juntando-lhe mais uns arrebaldes admiráveis, mesmo para lisboetas. A esses arrebaldes vai a gente de passeio quando pode, ao mora lá, o que é sempre melhor: quando lá não está deixa-se ficar no cantinho parisiense. O resto- o Porto – serve apenas para se passar por lá uma vez ou outra, mandar-lhe folhas pelos entregadores e recibos pelo cobrador. Demais, uma sem cerimonia, levada a proporções homéricas, a colônia lisboeta muito numerosa, em muito calor. O “papão” é a febre amarela, que só ataca nos meses de maiores calores, os não aclimados, mas se V.Sra não demorar a sua saída daí, como desejo, pode chegar em começo de setembro e daí de dezembro tem tempo para tomar foros de cidadão. De resto, a febre amarela é uma moléstia que só ataca os imprudentes e os medrosos: com algumas pequenas prevenções e cautelas, nada há a temer.

O Sr Bordalo Pinheiro é o autor de uma célebre viagem de um imperador de jupona, e talvez pense que isso lhe pode fazer dano para com os meus patrícios. Em Pernambuco talvez fizesse, no Rio, não. O seu roteiro andou aqui por poucas mãos e já está esquecido, mas quando o não estivesse, isso pouco importaria: piores tem o “Mosquito” desenhado e dito, e não tem havido reclamações. Se há público (borrego) é o desta imperial cidade.

Remeterá pelo primeiro vapor – no caso de aceitar o nosso contrato – aviso da época do seu embarque, e pacote em que vem, para eu o ir buscar a bordo.

Nada mais tenho a acrescentar senão que V. Sra deve trazer consigo todos os seus desenhos e o maior número de retratos de personagens notáveis tanto de Portugal como do resto da Europa. Subcrevo-me deste já

Manuel Rodrigues Carneiro

APÊNDICE III – CARTA DE BORDALO A ÂNGELO AGOSTINI

Correspondência 029 – Acervo do Museu Bordalo Pinheiro

Amigo e colega ângelo

Deparando neste momento com o seguinte:

“A Revista vive unicamente dos seus assinantes; não tem balcão. Nela, nunca ninguém mandou publicar retratos em troca de dinheiro ou de algumas listas cheias de assinaturas. Nem na Revista, nem no Mosquito, quando era feito pelo mesmo desenhista, nunca se fez caricaturas nem artigos a pedido destes ou d’aqueles, por maior que fosse o empenho ou o interesse que ofereciam.” no texto do teu muito apreciado jornal, noto que pode provir daí alguma ambiguidade e portanto alguma má interpretação a respeito da minha obscura individualidade por isso que sabes perfeitamente que durante o tempo em que estive trabalhando no “Mosquito” tive ocasião de publicar alguns retratos, peço-te uma pequena explicação a respeito deste fato, que como podes compreender sossega o espírito do teu colega e amigo.

Raphael Bordalo Pinheiro

Rio de Janeiro 15 de Novembro de 1878

OBS: Receando qualquer má ideia que possa formar-se sobre o caso a que aludo peço-te (outrasim) a fineza de publicar com urgência a tua explicação.

ANEXO I – APONTAMENTOS DE RAPHAEL BORDALLO PINHEIRO SOBRE A
PICARESCA VIAGEM DO IMPERADOR DO BRASIL PELA EUROPA – 1872, 2º
EDIÇÃO





Então passa 7 meses e 7 noites a decorar o catalogo de Ha-chette, de Michel Levy, de Verboeckhoven, de Brockhaus e os-tes e aquelas, o Dicionario da conversação, etc., relendo sem-pre o seu Monteverde;



depois do que, jurando nunca deixar a mala, ode leva as pin-gas e as quinquenas democrati-cas,



parte de chale manta, chapen baixo, chapel-leira, mala, chinellas do tapete e dezesseis mil e duzentos réis (francos) por entre as lagrimas e a transpiração dos seus dois vassallos. (O Rasil é um país quente.)



A primeira terra onde aportam, — elle e a mala — é o Valle de Andorra Junior, país onde a democracia e as laranjas são originarias da China.



Ahi S. M. é considerado lo-vemente infecto e posto de quarantina o que decerto fa-cilita a admiração dos que o querem ver.



O Imperador, porém, afin de se subtra-hir a uma justa ovação, declara que é sim-plesmente o Pedro da Pampulha;



o que o usa o maior paame aos descendentes dos descobri-dores das Berleugas.



Então Valle de Andorra Junior desata-se em phi-larmonicas para saudar o Imperador democrata.

As 9 horas da manhã S. M. o illustre Pedro da Pampulha, sente apertes de popularidade e recebe a 1.ª philharmonica: Hymnos.



As 10 horas o dito da sobredita, dá um bocado aos sabios, recebendo o grande poeta Echo de Ovidio e o me-nino Juju: Lóas.



As 12 horas, segunda philharmonica: poi-kas e hymnos.



A 1 hora, como a saude de S. M. pre-terito de sabios, é re-cobido um ceieiro ex-grande professor de arabe, e ex-não-me-nor professor de litteratura: anecdotas e inscripções.



As 3 horas, terceira philharmonica: contradanças e hym-nos.



As 5 horas, é novamente recebido o grande Echo de Anacreonte e Juju me-nino: trovas e maledicencia.



As 4 horas, quarta philharmonica: sol-e-dó e... hymnos.



As 5 horas, é recebido o celebre hebraista Sara H. Paizos e lanificador.

As 5 horas, as philarmônicas executam Justas a grande symphonia Hymnoinokawalnarsachasicontrafodanpa.

Como porém S. M. tivesse para ver o mundo, para se instruir, para o exame dos monumentos, dos museus, das collecções, para se popularizar, para comer feijão com couves, etc., apenas 8 dias e dezesseis mil e duzentos réis, apressa-se em partir, encarregando o seu ministro de encarregar o seu conselheiro (que de Colombo in-8.º) de encarregar o sr. Fú (capitalista) de entregar deztois vintões ao dono do hotel onde S. M., a sua mãe e a sua comitiva residiram.



Posto o que, embarca popularmente n'um catraio e desembarca na capital de Valle de Andorra Junior,

onde, sabidos os instinctos democraticos de S. M., se resolve em conselho de estado que o presidente de ministros lhe offereça vinhos e flores, o ministro da justiça doras, e a sombra do ministro da guerra (que então geria os negocios) uma ova cozida;

o que o Grande Imperador, que tinha 8 dias e dezesseis mil e duzentos réis, não acceptou por não saber se é gratis,



Incetando entretanto com alguns sabios illustres uma partida de Poitana.

E visto os seus sentimentos democraticos, em vez de partir rasposos.

Chega então a torcida Allemanha (V. de Castilho) — com a mala — onde a popularidade o levou a desprezar a França,



e a França, onde pela mesma nobre aspiração mostrou desprezar a Allemanha: o que as gazetas do Brasil parecem generoso, bonito e incozavel.

Então faminto percorreu de chale-manta as sociedades scientificas. Na geologia descobriu cheilo de sympathia o papagaio prehistorico.

Na de bellas-artes descobriu cheilo de amabilidade o papagaio (desazado) de Milo.



No Instituto de França traia profundamente dos papagaios em geral.

S. M. o Grande Pedro mostrou sobre estes variados assumptos variados conhecimentos, dizendo coisas populares.

Depois etc. e etc., elle etc., sentando-se sempre democraticamente no meio, bem no meio, o mais no meio possível dos sabios.



Depois para se popularisar S. M. ensala no Mabilis um modesto can-can.



Ao desembarcar em Inglaterra o illustre Pedro pede rost-beef, pudim de cocho e um sabão arabizeta.



N'essa noite vai ao theatro Covent-Garden, onde ob-servando-lhe que só se entra de casaca



elle declara ser o imperador do Ilaxib; em resultado do que querem conduzi-lo aos camarotes russos;



mas dizendo S. M. que é um simples particular, lhe declaram que tem de vestir casaca.



Todavia insistindo de novo ser o imperador, insistem em abrir os camarotes russos.



E como diga ainda ser um particular, é chamado um polleia e varios empregados que expulsem popularmente S. M.



E como este longo dialogo se passou na rua o Grande Imperador retira-se constipado... como um simples particular.



Em Roma o Grande Pedro resolve familiarmente a questão do poder temporal, as differenças politicas da curia e do rei de Italia, as desintelligencias sobre o dogma, e outros; S. M. tem sobre a questão religiosa a seguinte profunda opiniao: «Que é uma caturrice».



E com a mala vá a Italia, a Grecia, o Egypto, a Palestina, a Asia maior, a menor, e outras, com a moeda se-



gurança, rapido e democratico com que passou na Europa por todas as seções, instituições e outras.



E em attitudes populares percorre os museus de

Na conselheira Espanha (Vid. sr. V. da Castilha, Os poemas de «Diario de Noticias») o cavalheiro Pedro—com a mala—adapta os costumes nacionaes.



bellas-artes, de archeologia, de sciencias, etc.



que elle fica conhecendo como se seus dedos;



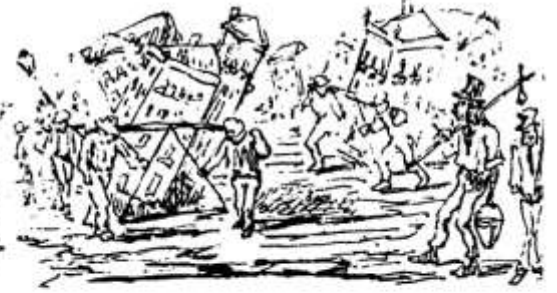
perseguido por concertos, representações e cantatas cheias de castanhetas e de intuições officiaes, S. M. se recusa.



Na primeira cidade da Valle de Andorra Junior varios digustarios esperam tremulos de entusiasmo bocejando hurras e ferver a chegada do Grande Imperador do Brasil.



Abramos um parentesis para contar dos preparativos para as festas que ahi se farão:
O pais mascarou-se: Cogacio do seu pulchreito evitou apparecer tal como é.



Mudou-se tudo.



Para illoguar o eloquente viajante deu-se as estatuas nacionaes um aspecto duplamente symbolico.



Então o illustre inspector da academia das bellas-artes do Valle de Andorra Junior projectou uma exposiçào de pinturas, tão completa que figurassem n'ella mesmo os que nunca existiram.



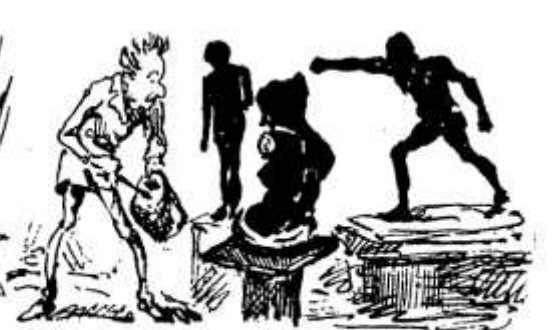
Alguns grandes artistas além do tumulto para peço sim. Mas como a arte em Valle de Andorra Junior vive à custa de coudades e estufas, o mau tempo impede a exposiçào: Lúthicos e o Jan, Eneas e Archiles, D. João de Portugal, Salvador Rosa e uma panella, o Cardinal, etc., e outros assumptos, recolhem a suas casas trançadas e sem veratiz.



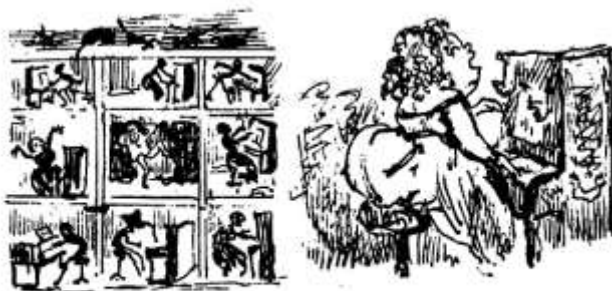
O inspector da academia achando que na arte andorrãna ha um pintor de male e outro de me-mos, escreve, para offerecer a S. M. uma memoria em que falla de Vasco, auctor de artigos violentos no Diario Popular, e de Christiano, pajar revtico da idade media.



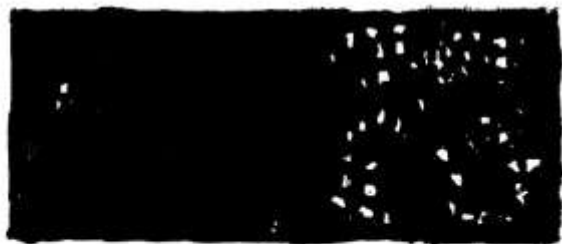
Como porém a chuva continuasse e não podesse haver a exposiçào



deu-se ao muscu de esculptura um aspecto que illogessse o illustre visitante.



No entanto nas casas da baixa damas gordas e cavalheiros pallidos produzem para uso particular do Impurador polkas e fados.



E nas illuminações que se projectam descobrem-se fórmulas de pyramides inteiramente novas.



No frontão do theatro nacional o grande Vicente atavia-se de um modo hesangeiro a S. M. de Basilio.



Na associação de agricultura, creada com o fim expresso de quatro directores jogarem o whist, ensala-se uma sessão com muitas discursões, muita concorrência, muita animação, estudos praticos e coros pastoris.



E na academia das sciencias, onde nem sequer se joga o whist, distribuem-se lições aos socios para fingir que se trabalha.

O sr. presidente põe uma carapuça no sábio conselheiro bulgaria por não saber declinar Basilio em grego.

O sr. presidente — Menino Echo, diga já quem é Shakespeare?

O grande poeta Echo — (chorando) Não sou eu!

O sr. presidente — Quem é Virgilio?

O grande poeta Echo — (soltando) Não torno mais!

Os thesauristas acadêmicos encetam em côra os seus discursos.

O illustre Bibliographo de Valls de Andorra ensala-se n'uma aria de ascebio.

A porta os correspondentes ferrejam, cheios de odes, para serem admitidos.



Finalmente o grande imperador chega mais popular do que nunca: vê-se n'ele a democracia chinella, o democrático remendo, o democrático chole manta — e a mala.

Chega assim a uma cidade do Vale de Andorra Junior, esperte de Troia onde seu pai se vira grego e onde seu tio não conseguiu chegar a cavallô do pau. Abi evita, com democracia e com a mala, os festejos e os arcos do papulão e caminha em carro de bois pelos becos invictos.



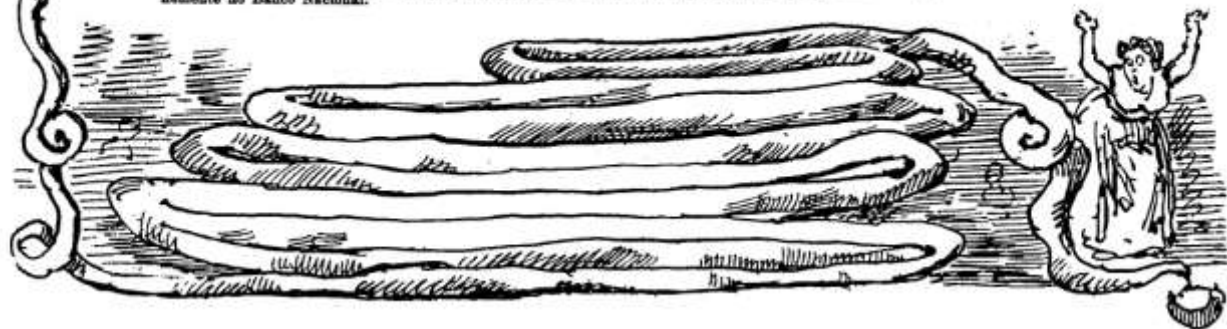
Depois do que, vestido à moda do país, com o seu ministro e o seu conselheiro (Colombo in-8.º), se lança n'um baile dado em sua honra, de tamancos — nas walsas voluptuosas.

Então, como n'essa cidade não ha sabice, S. M. pede tripa, comida nacional, de que consome para se popularizar quantidades fabulosas,

como, porém, o consumo feito em tripa popular fosse

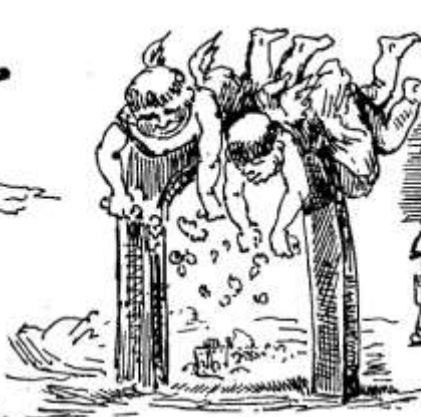


de quatrocentos a quinhentos mil réis, S. M. resolve por economia tornar a entregar a tripa consumida, que em seguida manda depositar solenemente no Banco Nacional.





E como tem apenas oito dias e doze mil e duzentos réis para fazer a viagem do mundo, vê de cima d'uma torre Braga por um canudo,



entrando em seguida na parte do país onde os habitantes são católicos e gregos, por sob arores d'onde alguns eclesiásticos com azas e discursos lhe arremojam flores,



Sobre o que se passou na Universidade de Vall de Andorra Junior, corre-se por poder um espesso véu.



Como S. M. tem visto a correr o mundo, os monumentos do Vall de Andorra tomam alicia mesmos o amável expediente de correr por diante do Imperador democrata, que como se sabe tem só para ver o mundo oito dias e doze mil e duzentos réis fracos.



E por toda a parte em Vall de Andorra Junior como na Europa, as philarmônicas offerecem a S. M. diplomas de socio e de caixa de rufo honorário.



E como elle tivesse declarado que era apenas o Pedro da Pampulha, e este individuo fosse muito popular em Vall de Andorra Junior, acontece que confundido os o publico, se verga respeitoso diante de um, permitindo-se fazezias com o outro e vice-versa.



Então S. M. faz a sua entrada popular na capital do Valle de Andorra Junior.

Indo alojarse na mais popular estalagem, elle que é leuocrata e que tem os dentes mil durosos róis para ver o mundo.



Motivos que o levam no dia seguinte a banhar se levemente no chafariz de Fôra e a

comer as populares leças e a conhecida D. Dobrada.

Faz depois a mais popular das toilette,



e mettendo-se com a sua comitiva n'um trem popular para ao Paço a visitar El-Rei.

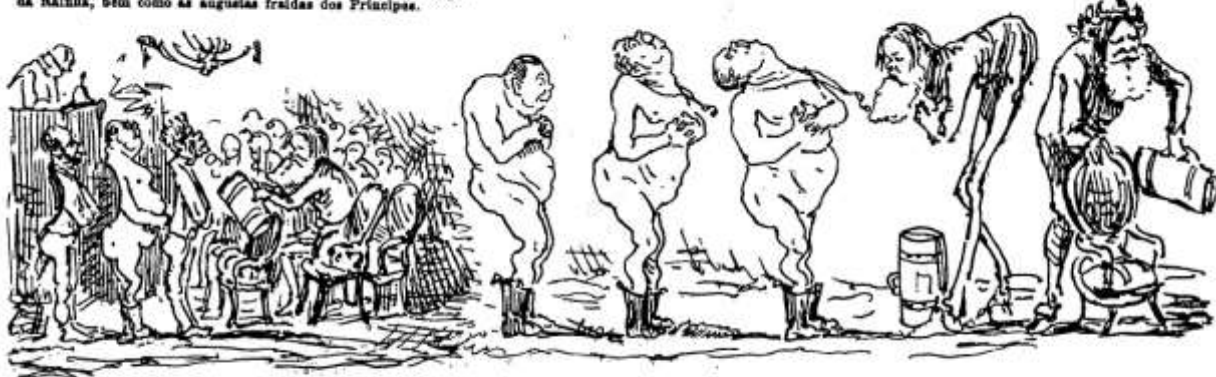
salindo á pressa a visitar os monumentos nacionaes (porque tem os olhos mil e dentes mil e durosos para ver o mundo).





Suas Magestades o rei e a rainha e toda a corte de Valle de Andorra Junior, sabendo os gostos de S. M. o Imperador, visitam-nos em trajes populares. Os jornais gabaram n'este sentido a geitura do gabão de El-Rei e do capote e lenço da Rainha, bem como as angustias frialdas dos Príncipes.

E a academia das Sciencias mostra-se-lhe no mais popular deslealdade.



Sómente os academicos se não atrevem a mostrar-lhe as costas, problema que só resolvem tirando-as.

Enquanto o grande Helenista etc., faz encoberto os hombros a solenne cortesia a tres tempos que se deve aos Imperadores.

S. M. então, cova com impaciencia, (elle qua tem só oito dias e dezesseis mil e duxentos réis para ver o mundo) os corpos ensaiados e encarrega a Academia, pela sua sciencia, pelo seu genio, pela sua historia, pela sua philosophia, de procurar o tumulo de Herodes na Redinha.



Depois passeia pelas illuminações da cidade onde as luzes e as sombras tem proporções desmedidas.



E ao nascer do sol S. M., que tem só oito dias e dezesseis mil e duxentos réis para ver o mundo, visita ostentadamente os monumentos.



E n'essa tarde elle vae ao peixe frito das hortas e dá uma lição de popularidade a El-Rei de Valle de Andorra qui bate um fado complacente.





E depois, lembrando as noites em que à sombra dos coqueiros patrios elle recitava lyricos a «Joven Lilia abandonada» (poeta leitor ha muitos annos) leva chelo de meigos sentimentos ao doce Echo uma folha e uma madeixa (Lembremo-nos que S. M. tem só dezessete mil e duzentos réis para ver o mundo).



Continúa a Illuminação.



Funcionando El-Rei de Valle de Andorra Junior dar a S. M. o Imperador uma súdrée, este declara que para bem do seu cerebro, coração e outros intestinos, precisa que se convidem litteratos.

El-Rei consulta o ministerio e ficam todos suspensos:



El-rei — Convidarei só os 500:000 mais notaveis: os que são muito notaveis?
Convidarei todos os litteratos?... Mas são todos os meus subditos!



Pergunta-se à academia das sciencias quantos são os litteratos. Averigua-se que em Valle de Andorra Junior, os litteratos são todos os habitantes

e todos reis

Partem certos cheios de cartas para Rajouca de Cima, Pico do Regalados, etc.



E depois, as Illuminações cada vez mais brilhantes.

Theatro de declamação de Valle de Andorra Junior



O Gladiador de Ravenna — Aspecto da sala no 1.º acto.



O Gladiador de Ravenna — Aspecto da sala no 2.º acto.



Mais hora depois de terminada a tragédia o director do theatro vê-se obrigado a prevenir os espectadores de que estando o gaz a gastar-se elle lhes pede que saiam.

S. M. vê enternecido no museu archeologico um burro pre-historico, e frades de pedra.

O director do museu explica ao Imperador como para o sobredito burro, que desenterrou em Chellas, elle tem sido uma segunda mãe.



O grande fabricante da Historia de Valle de Andorra Junior e o grande historiador do Aselle idem (actor do Cerequinho do Crende) recebe a visita em cereoulas do grande Imperador em chinelllos.

Como um despreza a aristocracia e o outro despreza as letras, combinam communicar seus pensamentos em dialecto gallego. O almoço é servido por tres vaqueiros lotros.

Terminam as Illustrações como se vê... ou antes como se não vê.



S. Magestade, depois de jantar no paço real cabeça de porco com grelos, cabeça de porco com feijão branco, e cabeça de porco com cabeça de porco, escuta fazendo a digestão um concerto bom... um bem bom concerto.



E, não querendo aceitar os gelados reaes, vai, cheio de sede e de democracia, beber popularmente capilé de cavallinho.



E regressam enfim ás suas terras (elle que tinha oito dias e dezasseis mil e duzentos réis para ver o mundo) com 16 moedas. (faca)

Apontamentos e recordações de viagem do Imperador de Brazil: fac-simile de uma folha da sua carteira

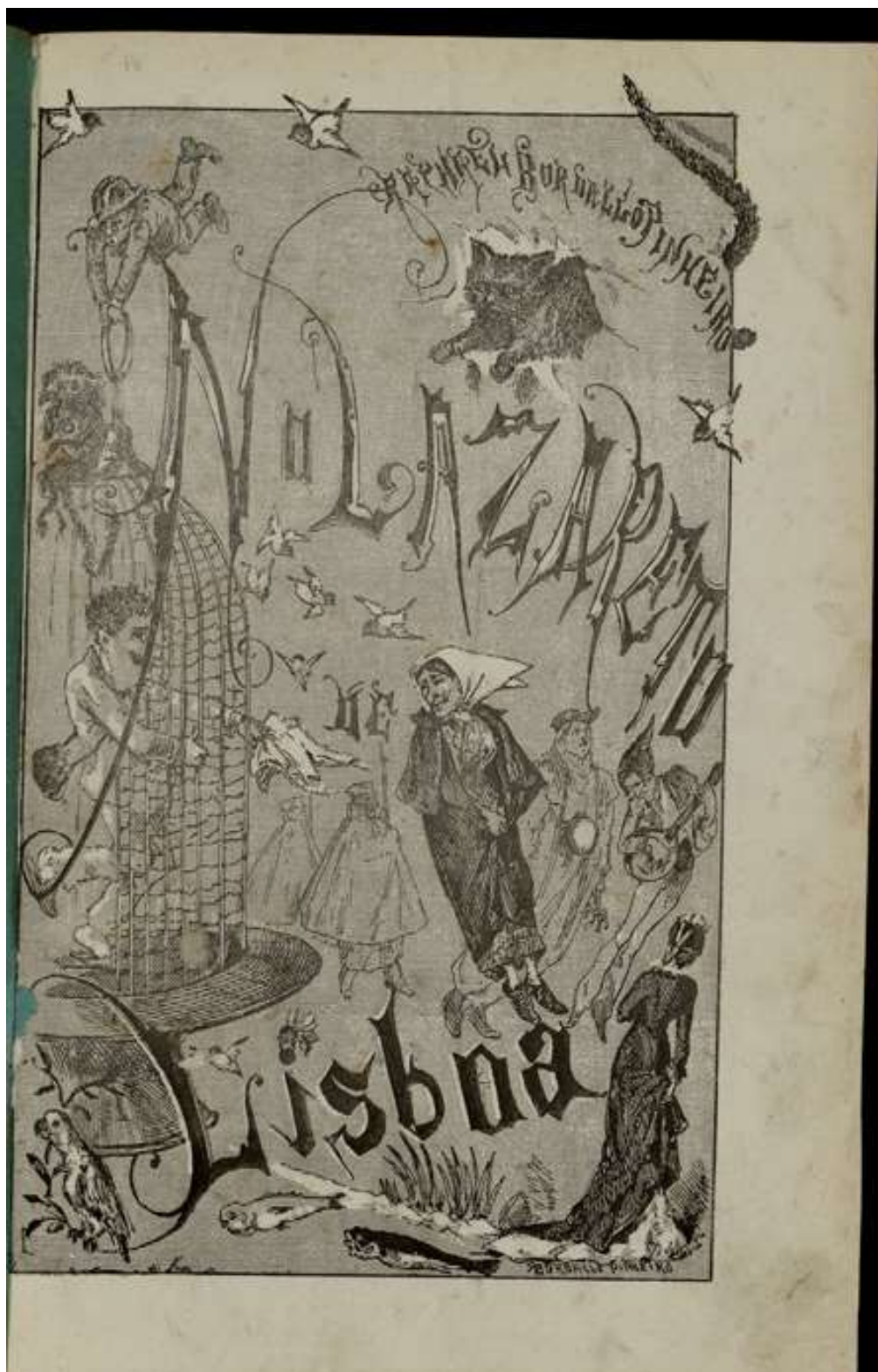


A viagem que fica brevemente descrita, e aquella guerra em que se roubaram os relógios que sabem, são os dois factos mais notáveis do século em que vivemos. Assim, os dois maiores ruidos que mais admira o mundo são o Imperador do Brasil e o outro.



Vão sóis, oh! sim, os maiores homens da historia! Vão sóis grandes, vão sóis immonses!... Mas olhai cá: — Qual de vós é maiorzinho?

ANEXO II – NO LAZARETO DE LISBOA (CAPÍTULOS I E II)



NO LAZARETO

Res. 4781

RAPHAEL BORDALLO PINHEIRO

NO LAZARETO

DE

LISBOA



R. 34.435

1881

EMPRESA LITTERARIA LUSO-BRAZILEIRA — EDITORA

DIRECTOR PROPRIETARIO — A. DE SOUSA PINTO

LISBOA

1881

LALLEMENT FRÈRES, Typ., LISBOA
FORNECEDORES DA CASA DE BRAGANÇA
6, Rua do Thesouro Velho, 6

DEDICATORIA



Junha Vasco.

No Lazareto conservo a divisa do *menino* do
Passeio Publico do Rio: — *Ser util mesmo brincando.*



Se entenderes que realisei essa aspiração, trans-
mitte aos nossos amigos estes apontamentos.

B. P.



Estas pobres paginas reúnem as recordações que ao voltar á patria formulei, de muitas coisas que deixei ao longe nas terras que em linguagem nobre se chamam ainda de *Santa Cruz*, e exprimem ao mesmo tempo as primeiras impressões que senti quando, ao pousar o pé no torrão natal, no momento de estender os braços á *imagem querida da patria*, em vez de ser apertado pelos braços amigos, fui *apertado* pelos guardas de saude e metido no Lazareto.

Sae agora, passado já mais d'um anno, por dois motivos. Em primeiro logar quiz ver se alguma impressão mais picante que por ventura me tivesse ficado dos tractos sanitarios dos zeladores da saude nacional se desfazia, em segundo logar quiz

experimentar se por ventura desfazendo-se essa impressão o Lazareto se *desfazia* ao mesmo tempo.¹

Não succedeu porém assim. O estabelecimento e a recordação continuam intactos e por este motivo o folheto tem o seu logar e a sua razão de ser.

De resto, como libello e como obra d'arte, elle é, ao que me parece, inoffensivo nos intuitos e na forma. O lapis correu ás vezes galhofeiro, mas nos seus traços funambulescos não vae intenção de melindrar a terra aonde nem sequer morri de febre amarella ao que me conste!

Vi-lhe a côr mas não lhe senti o gume da fouce. Os meus sinceros agradecimentos á febre.

Comtudo deixei lá excellentes amigos a quem devo um grande capital de reconhecimento e aos quaes n'este momento me persuado ser util com a publicação d'este pequenino memorial.

Por que a verdade é esta: ninguem pôde dizer d'este Lazareto não beberei.

Dedico-lhes pois estes ligeiros traços a lapis e n'estas paginas vae envolta uma coisa que transmitto por este mesmo paquete — o coração.

Lisboa..... 1880.

Raphael Boudallo Pinheiro.

¹ No intervallo que medeia entre as impressões sentidas e as impressões desenhadas a direcção do Lazareto de Lisboa modificou-se.

À sua frente está um medico distincto, um cavalheiro amavel, que emprega todos os esforços para minorar as dores d'aquella clauzura. Elle é muito bom, entretanto os que voltam á patria, hão-de continuar sempre a achar o Lazareto muito mau.

CAPITULO I

RECORDAÇÕES



eu caro Tejo de Cristal.



Cheguei ha dias do
Brazil.



Estou no Lazareto.
Provavelmente estás
ancioso por saber no-
vidades minhas e do
Imperio d'além-mar,
por isso vou dedicar-
te estas primeiras pa-
ginas das impressões
que todo o viajante
que se prese é obri-
gado a sentir.



hi como
estou ain-
da vendo

a grande arteria da civilização sul americana, com os seus estabelecimentos mais característicos:

A Gazeta, o Jornal, o Cruzeiro, o Sertorio, o Luiz de Rezende, o Farení e o Sousa, o Garnier, Notre Dame, Palais Royal, o Propheta, a Espingarda



monstro, o Cailteau, o Deroche, o Castellões, o Ponto dos bonds, o grande magico, o Grande Turco, Os 600:000 Paletots, Á bota de Luix xv.— O Livro Verde, A' Maior Thesoura do globo, Aos 18 Bilhares, O Ravot, O Reaunier, o Rei dos magicos e o Café do mingau.



Chama-se essa grande arteria da civilização sul americana a Rua d'Ouvidor!...



Os papagaios voam no ar.



Os Commendadores voam na terra.



N'esse paiz *essencialmente agricola*, o thesouro emmagrece, e não obstante os cafesaes são prosperos.



M. *elle*



uzanne engorda. (Como o nosso apontamento está feito ha muito tempo pôde ser que já tenha emmagrecido, o que sinceramente lamentamos).



O primo Basilio, passeia de braço dado com as Niniches.



Provavelmente agora já ha de passeiar com as *Nandás*.



Os moleques, apregoam *bala di ovo*, *bala di parto* e *alteia*, *bala*



*di cajú*¹ e o *Hamleto* do rei dos *Ilheus*.

Viva a *bala di ovo* e a *propriedade litteraria*.

¹ Bala chama-se no Rio de Janeiro ao rebuçado.



A politica liberal representada por esta figura,



acaba de substituir a politica conservadora representada por esta,



até, que mais tarde a republicana representada por esta outra,



abra o campo á demagogia representada por esta ultima.



Na litteratura o sabiá gorgeia na mesma palmeira.



E ás mesmas horas da noite o Capadocio canta sempre — QUAL QUEBRA AS VAGA DO MÁ!... debaixo do coqueiro com acompanhamento di sapo tanoeiro. JÁ VIU?





A elegante *sinhá* cheia de *mi deizes*
toca ao piano suas valsas *mélancolicas*.

Paramos defronte da xacara.



E outra consolação nos aguarda, o Capoeira completa o nosso
extasi.



Que noites de poesia que esplendidas
facadas!



A arte prospera. Um
grande artista adquire
em filhos o que perde
em cabellos.

Pedro o malas artes (ou o mala às costas)



Estirado no alto do Pão d'assucar a tomar
canja, pensa nos destinos dos imperios de-



mocraticos e envia um abraço

a Pedro d'Alcantara



seu querido irmão de
além-mar.

Bem sei que seu Soares e ahenô Fazenda não vae gostar d'isto, não.

Estirado no alto do Pão d'assucar a tomar
canja, pensa nos destinos dos imperios de-



mocraticos e envia um abraço

a Pedro d'Alcantara



seu querido irmão de
além-mar.

Bem sei que seu Soares e ahenô Fazenda não vae gostar d'isto, não.

CAPITULO II

CAPITULO II

A PARTIDA



Al adeus, acbaram-se os dias, etc.

arto enviando um abraço saudoso aos amigos.



O Pão de assucar vem acompanhar-me ao botafóra.

Aperto-lhe a mão cheio de reconhecimento.





O paquete vai partir.



Heroismo com que se porta a bordo um descendente dos grandes navegadores.



A bordo, alguns tristes companheiros de viagem.



Monsieur, madame et bébé,
de torna viagem.



No fim de vinte dias de via-
gem avisto a praia Occidental.

Oh!



saltam-me as lagrimas dos olhos.



Estendo-lhe os braços.



Ella estende-me os braços.



Intento dar-lhe um osculo.
O ministerio do reino mette
a bandeira amarella entre
nós.

Desembarco consi-
derado para todos os
effeitos um emissario
do VOMITO NEGRO.



As commodidades offerecidas aos passageiros na praia occi-
dental, são as que se vêem.



Charonte pede um vintemzinho para
cigarros queixando-se de que o go-
verno não lhe paga. Pago



e sigo como condemnado que recolhe do
exílio.

**ANEXO III – EXEMPLOS DO ÁLBUM DAS GLÓRIAS: FONTES
PEREIRA DE MELO, EÇA DE QUEIROZ, D. LUIS I, ZÉ POVINHO E
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**



Antônio Maria de Fontes Pereira de Mello – Março de 1880

ANTONIO MARIA DE FONTES PEREIRA DE MELLO

ALBUM DAS GLÓRIAS

GLORIA portugueza com o posto de general de brigada no exercito. Edade incerta, austeridade certa, costumes exemplares, trajes severos, e, sob o ponto de vista dos destinos portuguezes, carregado com uma responsabilidade que lhe impõe a obrigação de carregar o sobr'olho nas solemnidades publicas.

O sr. Fontes é, n'este momento historico, o mais feliz dos estadistas portuguezes, o que implica de certa fórma a condição de ser dos mais habéis. Como homem de guerra, pôde dizer-se inteiramente creado para a paz: como homem de paz, o seu modo de ser, apumado e methodico, torna-o perfeitamente apto para a pasta da guerra.

Os seus partidarios, áparte as virtudes cívicas e pessoas que ninguem lhe contesta, attribuem-lhe todos os caminhos de ferro, todas as estradas, todos os canaes, todos os majores, todas as represas, todas as pontes, todos os tenentes, todos os viaductos e todos os alferes de que hoje estão cortados o solo e a sociedade portugueza, não concedendo sequer á iniciativa dos seus contrarios nem um palmo d'estrada nem uma pollegada de sargento.

A paixão partidaria gera d'estes exaggeros, e os que encaram os estadistas debaixo de ponto de vista critico teem obrigação de cortar rente em semelhantes demasias.

Suppor que, dada a suppressão do sr. Fontes na historia constitucional portugueza, a constituição, debaixo do ponto de vista de viação accelerada, seria intransitavel como os relatorios nacionaes, e sob o ponto de vista de segurança publica, perigosa como a Serra Morena, é dar demasiado credito á theoria dos homens providenciaes hoje regeitada na historia.

Sobretudo se não se demonstra que foi á custa do suor do seu rosto que o sr. Fontes fez as linhas ferreas do norte e leste e tornou o exercito portuguez apto para figurar condignamente na parada do dia 24 de julho.

O sr. Fontes é um parlamentar habil e um estadista intelligente. Poz-se á frente da sociedade portugueza no ultimo quartel do seculo xix, e deixa-a ir para onde ella muito bem quer, para a gloria ou para a bancarrota, sem a contrariar nos seus designios. Tem sobretudo a suprema sciencia de lhe saber fazer as vontades. Ella não tem a comprehensão dos seus destinos, o sr. Fontes deixa-a viver n'esta doce ignorancia. Ella não gosta de pagar mais decimas, o sr. Fontes pede emprestado aos visinhos. Ella gosta da marcha cadenciada dos portamachados, o sr. Fontes proporciona-lhe paradas.

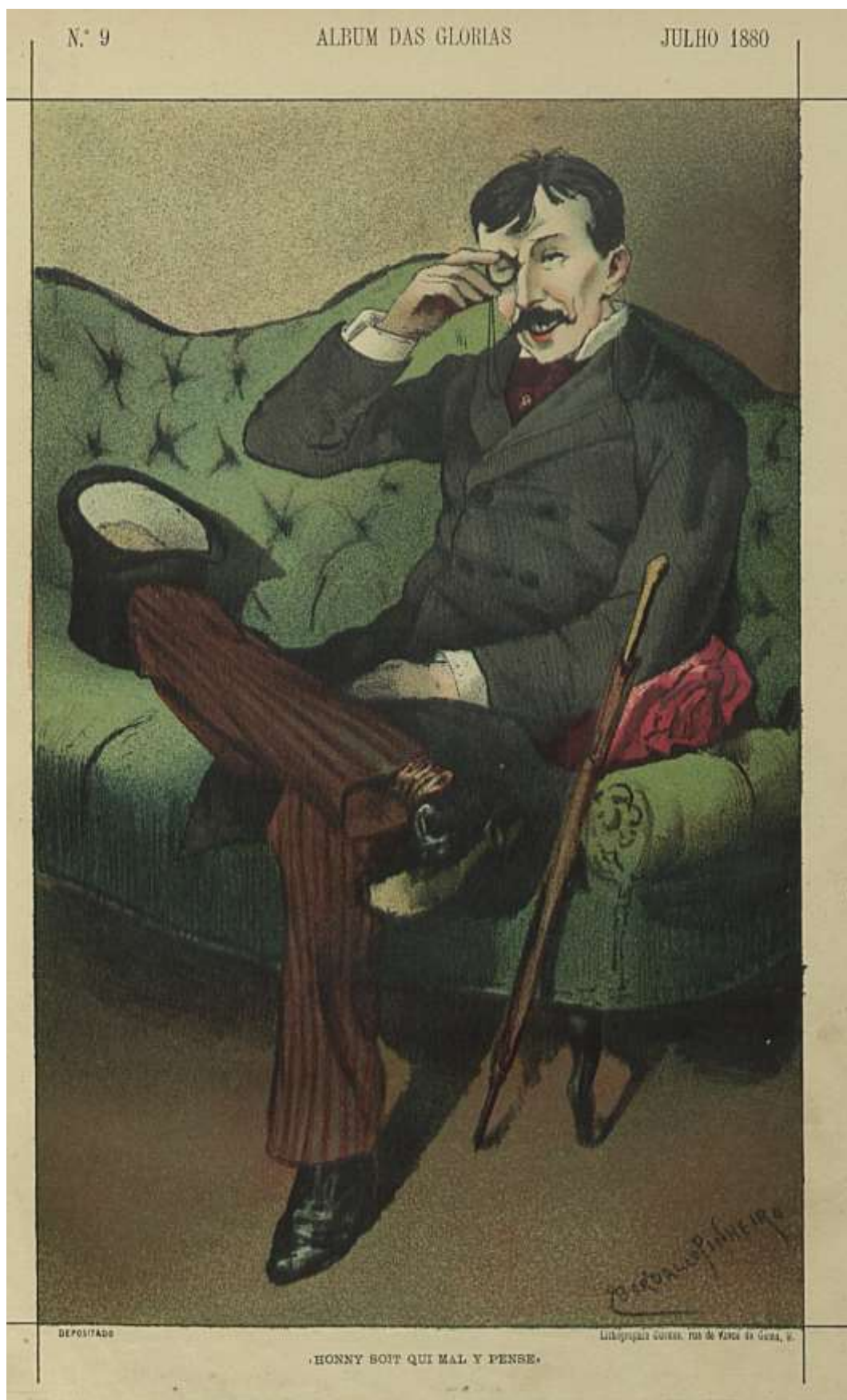
É uma especie de pae benigno que, levando o seu menino a passeio, se mostra complacente até ao ponto de, quando elle se deita no chão, pedir um vintem emprestado a um visinho, indo a uma loja comprar dois belos para conseguir que o pequeno se levante.

Quando estes meninos birrentos possuem a ineffavel dita de ter um papá que se chama Pombal ou Bismark! o mais que conseguem, quando se deitam teimosamente no caminho, não é apanhar dois bolos, é abiscoitar dois açoites.

De resto, o sr. Fontes, pela sua educação e pelo seu temperamento, teria vontade de pertencer á escola politica auctoritaria. O seu desejo supremo, quando pela manhã se vê ao espelho, seria calçar a luva dos cesares e tomar a bengala do despotismo, vindo para o Terreiro do Paço esmagar sob a sua manopla de pellica preta as aspirações revolucionarias do seculo xix. Isto, porém, causar-lhe-hia um incommodo da fortuna, e na verdade não está já para massadas.

Em lugar de esmagar as sociedades prefere ir á noite fazer uma partida de voltarete nas casas das suas relações. Desejaria dar um codilho no pensamento moderno, mas acha menos incommodo dal-o n'um parceiro.

A educação sedentaria dos nossos homens publicos produz d'estes dualismos estranhos entre as tendencias e os habitos. Vê-se um estadista, que muitas vezes teria vontade de tomar o freio da revolução, limitado a tomar unicamente chá e torradas!



Eça de Queirós – Julho de 1880

EÇA DE QUEIROZ

Quando elle, ha alguns annos, soltou os primeiros vagidos nos folhetins da *Gazeta de Portugal*, houve antigos escriptores cheios de circumspecção que morreram de ataques apoplecticos!

Eça de Queiroz era um *inspirado* estranho que vinha, no concerto ameno da litteratura familiar, tocar uma nota desuzada e quasi incomprehensivel para muitos espiritos educados no *amor e melancholia*.

Elle acabava de percorrer a Terra Santa; sentára-se a scismar no Jardim das Oliveiras, e d'esse jardim não trouxera simplesmente a *crença* que constitue o fundo unico de tantas declamações romanticas; do Jardim das Oliveiras arrancára uma pernada com que principiou a desancar a antiga rhetorica do paiz, desthronando os velhos tropos e lançando os fundamentos d'aquelle estylo *photographico* que é o seu grande poder e uma das suas grandes glorias.

No Oriente não viajára só. A memoria de Chateaubriand acompanhara-o, e Lecomte de Lisle e Charles Baudelaire, que então eram triumphadores, fizeram com elle o precurso da Terra Santa. D'esta camaradagem estranha resultou a original feição que Eça de Queiroz imprimiu nas figuras biblicas tão nossas conhecidas e que então, pela vez primeira, se apresentavam deante de nós fallando uma linguagem meia apocalyptica e meia humana, que estava muito longe de ser a linguagem official do velho christianismo classico.

O destino fez d'elle em seguida administrador do concelho de Leiria. Assim como o Jordão lhe revelára a antiguidade, o Liz revelara-lhe a *realidade*. O mystico sublime morrera; principiava o author do *Crime do Padre Amaro*. O Eça de Queiroz d'hoje data d'aquelle decreto de nomeação, e é por ventura ao senhor Bispo de Vizeu que nós devemos algumas obras primas modernas!

O vidente transformou-se n'um anatomista. Dentro da sociedade portugueza existiam coizas de que alguns já teriam suspeitado mas que ninguem ainda trouxera claramente á superficie. O Libaninho, a creada Juliana e o conselheiro Acacio foram então expostos á luz do dia, em toda a hediondez do seu organismo; e dissecados pelos processos simples e sinceros que assignalam a derradeira phase litteraria do nosso tempo.

A collaboração das *Farpas* com Ramalho Ortigão não constitue para Eça de Queiroz um titulo de gloria inferior ao que lhe concedem os seus romances. N'essa dança macabra da fantasia ha verdadeiros arrojos de funambulismo litterario. Nunca em Portugal se haviam realizado taes jogos malabares de graça e de bom senso, fazendo girar no espaço, n'um circulo vertiginoso, os ridiculos e os preconceitos d'uma sociedade enferma e estupefacta.

Nos ultimos tempos Eça de Queiroz tem vivido na Inglaterra. O seu estylo prismático em que ha todos os tons do colorido e todas as vibrações do som, não tem de forma alguma sido prejudicado pela fria serenidade das paisagens britannicas. A palheta do romacista está sempre iriada das mesmas cores nitidas e penetrantes e a disciplina dos seus processos ganhou na convivencia dos methodicos paisagistas inglezes a suprema sciencia de fazer, d'um modo terminante, viver a natureza nas paginas dos seus livros.

Estylista que dê a impressão mais exacta e flagrante difficilmente se encontrará. A sua linguagem compõe-se de todos os elementos da glotica e de todos os coloridos do arco iris. Não se molha com mais simplicidade, com mais graça e mais talento, o histori de Balzac na palheta de Corot!

O escriptor tem o poder d'um gigante; o homem tem as puerilidades d'uma creança. Aprendeu os segredos reconditos das paisagens á força de correr por ellas, de se revolver pela terra, de se rebolar pelas flores, chapinhando nos regatos, balouçando-se nas arvores e apedrejando os Faunos. É assim que elle bebe a sua força e aspira a plenos pulmões o sopro vivificador que resvala, como um aura gloriosa, do primeiro ao ultimo capitulo dos seus livros.

D'estes festins familiares com a natureza traz sempre um quinhão de seiva que avoluma dia a dia as suas creações. Artista supremo, todos os dias ao erguer-se da cama dá um toque de buril na sua obra. O *Crime do Padre Amaro* nasceu com cerca de cem paginas e já chega a sete centas. O *Primo Basílio* em cada edição nos dá um novo detalhe recondito d'um bosque ou d'uma alma.

A primeira phase litteraria d'Eça de Queiroz define-a Guerra Junqueiro assim: — a epilepsia do talento.

Hoje, memorando as funções officiaes do eminente romancista, e determinando o papel preeminente que lhe está reservado nas letras portuguezas, podemos, se n'isto não vae offensa ás conveniencias burocraticas, denominar-o d'esta forma: — O primeiro Consul.

JOÃO RIALTO.



Rei Dom Luís I – Novembro de 1880

O SENHOR D. LUIZ I

Como rei constitucional, para uso particular d'um povo sem ambições, que preza antes de tudo as suas comodidades e o concheio do seu lar, o monarcha que hoje se senta na commodá poltrona a que as camaras municipaes e outras graves corporações do estado chamam *throno* por occasião dos anniversarios solemnes, é certamente uma das testas coroadas mais benignas, mais bem conceituadas e das que menos desafiam hoje na Europa as iras da demagogia entre nós inaugurada simplesmente como sociedade de passatempo e recreio, para intertimento d'um ou d'outro espirito fantasista do paiz.

Ha cerca de quinze annos, que tantos são, pouco mais ou menos, os do seu reinado, que S. Magestade ouve quotidianamente, no uso das regias prerogativas, as decomposturas matinaes dos partidos monarchicos que, em virtude da rotação do systema, se acham na adversidade — *flea* das secretarias do Terceiro do Paço. Em quanto um grupo lhe dá beijocas na irresponsavel mão, ha sempre outro que lhe dá cacholetas na resplendente corôa, até que o segundo volva a comer para o primeiro ficar a *malhar*.

Tudo isto, entretanto, para bem das formulas politicas vigentes, podendo mesmo afirmar-se que durante o meio seculo da nossa vida constitucional, até hoje, com rarissimas excepções, do mais accrismo demagogico tem sahido sempre o mais pontual amanuense.

Raro tem sido entre nós o tribuno que depois de pedir a cabeça do tyrano não acabe por pedir uma manga d'alpaca.

Certo d'isto, confiado n'esta pura verdade constitucional, S. Magestade — em quanto os partidos luctam — nas horas que as recomposições ministeriaes lhe deixam livres, traduz, dispendendo os preciosos momentos que lhe sobram do seu officio de pessoa reinante n'estas duas occupações gentis, — atirar aos pombos e atirar-se a Schakespeare.

Excellent pessoa, embrulhado no manto d'um benevolo rei, jamais lhe seria possível atraioçar a Carta, essa Carta de que os partidos militantes teem feito uma *carta de jogar*, mas á qual, S. Magestade parece dispensar o respeito supersticioso que se deve a uma *carta de familia*. Inimigos jurados ninguem lh'os conhece e jamais passaria pela cabeça d'alguem que um fanatico se aproximasse de S. Magestade para commetter na sua pessoa qualquer acto de violencia que não fosse pedir-lhe tres libras.

Quando a Europa tiver noticia de que o Senhor D. Luiz I. foi atacado pode desde logo ficar certa de que o instrumento do ataque foi uma lista de subscrição.

Com os seus dois batedores adiante, simples manifestação do fastigio monarchico, S. Magestade pôde percorrer descanjado todos os recantos do seu reino, sendo verosimil, que qualquer Sá de Miranda, presidente de Camara, lhe saia ao caminho e lhe refita, no caso de as saber, as palavras que outro Sá de Miranda já tinha dito a D. João III.

Com duas canas deante
His amado e his temido

O paiz tem no temperamento de S. Magestade, o fiador mais efficaz das instituições vigentes. Jamais, quaesquer que fossem as circumstancias da nossa vida politica, o Senhor D. Luiz I. seria capaz de se arrogar o papel de despota. Os cabellos loiros, a tez d'uma brancura suave, o olhar d'um azul claro e languido, são inteiramente incompativeis com a tyrania.

Mostrando sempre a maior predilecção pelas coisas de marinha, S. Magestade compraz-se em andar d'ordinario fardado d'almirante, se bem que o ministerio competente não disponha d'uma quantidade de navios correspondente ao galões do seu rei.

Entretanto como no systema constitucional predomina a ficção, Sua Magestade supõe embalar-se no camarote da fragata almirante, embalando-se simplesmente no seu camarote em S. Carlos.

Do Senhor D. Luiz I. pôde dizer-se que é um rei *liberal* modelado pelas antigas formas de Leopoldo da Belgica, á vista do qual, no ultimo quartel do seculo XIX, teem de ser copiados os soberanos que da revolução ficaram em saldo á Europa.

Sem ser uma personalidade, exactamente como convem a um alto magistrado cuja obrigação é ser ao mesmo tempo uma testa coroadá e uma *pella*, para assim ser atirado das mãos do Sr. Braancamp para as do Sr. Fontes e das do Sr. Duque d'Avila para as do Sr. Bispo de Vizeu, no *jogo regular das instituições*, o Senhor D. Luiz I. possui todas as prendas que podem fazer o encanto da sociedade. Falla as linguas, desenha, cultiva o violoncello, traça a caricatura da sua corte, compraz-se com a astronomia, com a botanica, com a pyrothecnia, e é mesmo prendado até ao ponto de achar espirito aos ministros da corôa com quem conversa!

Quaesquer que sejam os abalos por que o paiz tenha de passar no periodo de lucta e de reconstrucção que evidentemente se opera na velha Europa, é certo que o Sr. D. Luiz I. não deixará na historia uma má memoria de si.

Foi rei constitucional, traduziu Shakespeare, condecorou quasi todos os seus subditos e inspirou ao *edlbum* das Glorias uma biographia que em nada offende a constituição.

A posteridade nada mais pode exigir d'elle.

João RIALTO.



Zé Povinho – Setembro de 1882

ZÉ POVINHO

Albunde-se o burro á vontade de seu dono!
(SYMBOLEO DO SUGRAPHADO)

Brisca brincando esta creança tem hoje perto de cincoenta annos de idade! Não consta que jamais as graças da infancia se houvessem conservado por tão longo tempo n'um homem como phenomenalmente se conservam no «sujito» que hoje biographamos.

N'elle concorrem em feliz conjunto todas as partes que nos enlevam e encantam no *bom menino*: — Casta innocencia, temor de Deus, obediencia a seus mestres, humildade, nariz por assoar, dor de barriga ás segundas feiras, e santissima ignorancia.

Aos carinhosos desvelos de sua extremosa mãe, a Carta, e de seu galhoifeiro pae, o Parlamentarismo, se deve o estado miraculoso de infantilidade que tão vantajosamente recommenda este vulto á sympathia e ao espanto de todo o mundo.

Eia em resumo a instructiva historia de portento tão admiravel e prodigioso:

Zé Povinho começava apenas a ter-se nas pernas, cambadas pelos esforços feitos para se pôr em pé antes de tempo, quando os poderes seus paes, pondo-o á porta das instituições na franca direcção do olho da rua, lhe fizeram este memoravel discurso:

«Zezinho, vae passear.

«Nôa teus paes, depois de havermos cogitado com diurna e nocturna applicação sobre o que mais convém á tua felicidade, resolvemos de commun accordo que o melhor dote que se te podia dar era a liberdade, pois que a liberdade é, como bem dizem os philosophos, o maior dos bens, superior ao proprio ouro.

«Sê pois livre, e capacita-te de que vaes muito mais bem convidado com a licença que para isso te conferimos do que com trez ou quatro pintos que te mettessemos no bolso!

«Escola não a tens, porque te poderia fazer mal o puxar muito pela cabeça nos estudos, e lá diz o dictado que antes burro vivo, como tu estás, do que doutor morto, como tão frequentemente se tem visto.

«Tenhas tu a graça de Deus Nosso Senhor, que é o que se pretende! e essa divina graça, lá está o reverendo parcho da tua freguezia encarregado de t'a dar, se lhe pagares a congrua e te chegares a elle pelas festas com o competente foliar, ou seja em bebida engarrafada, em lombo de animal suino, em pão de ló coberto, ou em outro qualquer mimo comestivel e de estimação.

«Para manter o teu direito e defender a tua justiça encontrarás tambem os tribunaes competentes, com advogados idoneos para diacursarem a teu respeito pela gratificação de seis moedas, vestindo-te a tunica alva e luminosa da innocencia ou amarrando-te á perna a grilheta do forçado, segundo sejas tu que dêes as seis moedas, ou seja a parte contraria que as dê.

«Para guardar tua pessoa e bens, concedemos-te o exercito, a armada e a policia civil.

«Por meio do exercito terás uma ou duas paradas por anno, se o tempo permittir essa recreação honesta sem perigo de se deteriorarem com a chuva os ventres dos majores.

«Por meio da armada terás as salvas reaes por occasião dos anniversarios patrioticos, e tiros no Tejo de quarto em quarto d'hora sempre que morra principe, para o fim de lembrar aos viventes que não foi esse mesmo principe que em vida inventou a polvora que se lhe consagra em morto.

«Por meio da policia, enfim, te será mantido o direito sagrado de receber como um dom dos ceus toda a bordada que te applicuem e que ninguem mais ousará retirar-te do corpo, levando-se a delicadeza contigo n'estas questões até o ponto de não sómente se te não exigir que retribuas com o menor tabefe todas as tundas que te deem, mas até de te sepultarem no fundo de uma masmorra caso insistas indelicadamente em qualquer ideia de troco a dar aos cascudos com que liberal e desinteressadamente te numoseem.

«Enquanto ao governo incumbido de assegurar a manutenção e a persistencia de toda esta caranguejola tão engenhotamente concebida para tua satisfação e recreio, serás tu mesmo que por tua mão o elegerás, mettendo escripto n'um papel o nome d'aquelle que destinares para poder executivo dentro de uma caixa, que para esse fim tomará por vinte e quatro horas a designação de *urna* atem de que tu possas dizer que vaes *d'urna*; pois se disseses que *vas d'calxa*, o acto eleitoral perderia de sua gravidade e tornar-se-hia jocoso em demazia. Para o fim de te dar o papel com o nome do sujeito que has de metter na urna e que nós nos encarregamos de te confeccionar, lá está um funcionario especial intitulado o Regedor.

«Para continuares a gosar o summo bem da liberdade que te autorgamos, tu não tens que ter senão o pequeno incommodo de pagar tudo o que isto custa, e de dar os vivas do stylo, sempre que a occasião se offereça, ao principe, á real familia e ás instituições que vigem á tua custa.

«Finalmente sempre que precisares do que quer que seja, trata de o ganhar, porque ninguem te dá nada. Adeus, Zezinho! vae-te com Nossa Senhora!»

Crescido, Zé Povinho correspondeu perfeitamente ás esperanças que n'elle depositaram os solictos poderes do reino. Como desenvolvimentos de cabeça elle está pouco mais ou menos como se o tivessem desmumado hontem. De musculos, porém, de epiderme e de coiro, engrossou, endureceu e calejou como se quer, e, cumprindo com brio a missão que lhe cabe, elle paga e sua satisfactoriamente.

De resto, dorme, resa e dá os vivas que são precisos.

Um dia virá talvez em que elle mude de figura e mude tambem de nome para, em vez de se chamar Zé Povinho, se chamar simplesmente *Povo*. Mas muitos impostos novos, novos emprestimos, novos tratados e novos discursos correrão na ampulheta constitucional do tempo antes que chegue esse dia tempestuoso.

Por tudo pois, ao resumirmos n'estes leves traços, a interessante historia de Zé Povinho, o nosso parabem cordal a seus sabios e carinhosos paes os Públicos Poderes.

João Ribeiro



A Universidade de Coimbra – Novembro de 1882

A UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Esta nobre e antipathica dama é corva dos jesuitas e do marquez de Pombal, da Zamperini e do arcebispo de Thessalonica, das cabelleiras de topos, dos toucados altos, das saias guarda-infante, dos castrados da Sé, dos discursos apologeticos, das eclogas piscatorias, dos acrostichos, das nenias, das modinhas, dos lunduns, e das merendas no chão, em circulo de donzellas freiraticas, aias pretas e saguis, com geropiga e marmelada de Odivellas, tudo polvilhado pelo latim e pelo alimonte de hojudos frades tumidos de sabedoria e de carnalidade, solemnemente empanturrados de textos canonicos e de gazes intestinaes.

Ella é do tempo em que os poetas se chamavam *Coridon*, *Melibeu*, *Elmano* e *Belmiro*. As mulheres eram *Adnards*, *Francellas* e *Marillas*. As senhoras da moda tinham a denominação de *peraltas*, *fronças* e *socias*; e os homens que as namoravam «d'estafermo», como então se dizia, d'olho em branco e bico de pé para fóra, eram docemente intitulados por ellas mesmas os *faceiras* e os *bandalhos*. A espada de côrte, convertida no espadim, havia tomado o nome de *gató*. O lenço branco era o *alcoviteiro das distancias*. As mãos eram *jasmims de carne*. Os pés eram *onças de neve*. Os olhos negros eram *figos de cupido* e os azuis *ciúmes da vista*. A litteratura espirituosa e galhofeira, em dissidencia com a amenidade geral dos costumes beatos e delambidos, desentranhava-se em produções satyricas, de cuja fina graça e de cuja delicada subtileza se pôde fazer idéa ainda hoje por alguns titulos d'obras sobreviventes, taes como os *Burros a Tripa Virada* e as *Gaitadas do Anão dos Asiobios*.

Cortejada em 36, depois das campanhas da liberdade, pelos soldados victoriosos do cerco do Porto, que com pouca cerimonia se lhe foram sentar nas cadeiras, semicupiendo-se na frescura claustral do ensino dos ardores que lhes haviam posto nos rins as patronas dos batalhões da carta, ella não perdeu jamais, nem com esse nem com outros contactos de civilisações subseqüentes, o seu primitivo feitio de renascença pombalina, feitio emproado e campanudo, desembargatorio e padresco, meio de juiz tabaqueiro da real-meza censoria do senhor rei D. José, meio de retreta mesureira e beata da mui piedosa senhora D. Maria I.

D'ahi o cheiro sepulchral ao gorgulho, ao mofo, aos santos oleos, a agua benta, a insenso e a morráo de toxa, que exhalam todos os attributos e todos os accessorios da *toilette* universitária: os passamanes dos capellos, os requifes e os cordões das borlas, as becas, as batinas, os gorros dos escolares, as varas dos cathedrauticos, as pastas dos bachareis, as maçãs dos bedels, as furdas dos archeiros e os latões da charanga.

Como restos de antiga pompa, fossilizada hoje em catureira de entremez, a Universidade continua a manter o exercicio jovial de um sino que tange para tudo: para a missa, para a lição, para o exame privado, para os actos grandes, para levantar da cama pela manhã, para ir à noite ceiar tranquillo á Camella, ou recolher morigerado á batota, e bem assim para annunciar que morreu lente, fausto successo em virtude do qual mandam os regulamentos que por meio de tres badaladas se suspendam os exercicios escolares, para que a briosa mocidade se entregue aos justos folguedos que o mortuario dos seus mestres reclama.

Alem do sino a Universidade archiva na collecção archeologica das suas joias o exame de *vita et moribus*, a missa do Espirito Santo, a petição do adjutorio divino, a protestaão de fé da bula de Pio IV, a defença da Concelção Immaculada e o fóro academico.

Apesar porem de todos esses symptomas de senilidade caduca, a Universidade conserva-se fecunda e prolifica, não sessando jámaia de crear bachareis na mesma abundancia maravilhosa com que o Mondego cria lampreias, e Santo Antonio dos Olivaes cria pencas de manjar branco.

Depois de haverem bebido todo o leite da sabedoria que a Universidade lhes propina, os bachareis acabam por via de regra estoirando de fome ou indo á sua propria custa aprender outro officio menos esteril que o de bacharelar.

E' uso commovente entre os pachás, sempre que o Grão Turco lhes manda de presente uma corda, enforca-rem-se com ella. Se a Universidade seguisse estas praxes de boa civilidade a cada uma das dadas que os seus filhos lhe offertam, não teriamos hoje que fazer n'esta pagina o elogio d'esta instituição, porque ha muito tempo que ella teria cessado de existir, estrangulada. O modo porem como a Universidade ainda ultimamente procedeu com dois dos seus mais tenros filhos prova-nos que a propensão d'ella em presença dos barãos é toda para enforcar quem lh'os mostra.

Ah! bom Grão Turco!

João Ribeiro.

COMO SE PROCLAMA UMA REPUBLICA

—Pois não m. Pedro d'Alcantara, está proclamando a república no Brasil.
—Já sei, já sei. O que me dá uma pena.

—Nada, não se pode reclamar sobre isto de jeito.

—Admirável! Originalíssimo por tudo, e seguro, não por tempo.
—Adão, não esqueça, não Pedro.

M. L. C. 1889.

E 1889.

—E então, não se esqueça a lei.
Um momento não se esqueça a lei.
E não se esqueça a lei.

1889.

**ANEXO V – SEGUNDA CARICATURA DE MANUEL GUSTAVO
BORDALO PINHEIRO SOBRE A PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA
NO BRASIL**



Fonte: Pontos nos ii – 28.11.1889 – pp.4-5

ANEXO VI – CAPA DE MENU PARA BANQUETE COMEMORATIVO SOBRE A REPÚBLICA BRASILEIRA



Capa de menu produzida por Rafael Bordalo Pinheiro para um jantar comemorativo, promovido pelo Consul Geral do Brasil, João Vieira dos Santos, para celebrar o primeiro aniversário da república brasileira, em novembro de 1890.

ANEXO VII – FOTOGRAFIA DE BORDALO NO BRASIL



Foto de Rafael Bordalo Pinheiro tirada no Brasil, em 1876

Acervo do Museu Bordalo Pinheiro

ANEXO VIII – REPÚBLICA DAS LARANJEIRAS



A República das Laranjeiras, grupo de amigos ligados pelo apreço à vida artística e boemia do qual Bordalo, em destaque, fazia parte após sua chegada ao Rio de Janeiro. Além do próprio caricaturista, o grupo era integrado por Thomaz d'Aquino, Cunha Vasco, Matheus de Magalhães, Cyriaco de Cardoso, dr. Raymundo, Avila, Adriano, Modesto Ribeiro, Manuel da Silva, Luís Canedo e Arthur Napoleão.

Acervo do Museu Bordalo Pinheiro

ANEXO IX – ÚLTIMA FOTOGRAFIA DE BORDALO PINHEIRO



Última fotografia de Rafael Bordalo Pinheiro, publicado em *Revista Renascença*, 1905

Acervo do Museu Bordalo Pinheiro

ANEXO X – AUTOCARICATURA DE RAFAEL BORDALO PINHEIRO



Fonte: A Paródia 11.06.1903 – pp.4-5