



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU
INSTITUTO DE HISTÓRIA - INHIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGHI

Túlio Henrique Pereira

QUE COISA É ESSA, YÔYÔ?

Cor e raça na imprensa ilustrada da Bahia (1897-1904)

UBERLÂNDIA – MINAS GERAIS – BRASIL

2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU
INSTITUTO DE HISTÓRIA - INHIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGHI

Túlio Henrique Pereira

QUE COISA É ESSA, YÔYÔ?

Cor e raça na imprensa ilustrada da Bahia (1897-1904)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGHI) na Linha de Pesquisa História e Cultura da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor em História Social.

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos

UBERLÂNDIA – MINAS GERAIS - BRASIL

Março de 2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P436q Pereira, Túlio Henrique, 1982-
2016 Que coisa é essa, Yôyô? : cor e raça na imprensa ilustrada da Bahia
(1897-1904) / Túlio Henrique Pereira. - 2016.
370 f. : il.

Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História social - Teses. 3. Imprensa - Salvador
(BA) - História - 1897-1904 - Teses. 4. Cultura negra e identidades -
Brasil - História - Teses. I. Paranhos, Kátia Rodrigues. II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III.
Título.

CDU: 930



BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos - INHIS/UFU
(orientadora)

Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl – UFPB

Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior - INHIS/UFU

Profa. Dra. Maria Andréa Angelotti Carmo - INHIS/UFU

Profa. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores - UFSC

Uberlândia, MG, 03 de Março de 2016.

Resultado: _____



Éramos pequenos demais para o tamanho dos nossos sonhos. Eu, em um de três únicos registros fotográficos da minha primeira infância, envolto nos braços da minha tia Sirlei. Cabelos crespos em grande volume e um tanto acastanhados, rostinho oval, olhos pequeninos de cor amarronzada e repuxados ao estilo malgaxe, profundos, centrados na sutileza da profusão das coisas. Em sua pose para o retrato, a tia Sirlei me apoiou em seu braço direito. Ela estava de costas para a nossa casa de alvenaria erguida com tijolos maciços aparentes, saibro e barro: um casebre com quatro cômodos, dez almas e uma latrina no quintal. Eu vestia o que chamavam na época de conjuntinho, camiseta e bermuda de algodão, meias e sapatos claros. Não me lembro do que sentia ou como os sentidos se construía na minha memória de infância daquela época. Eram os primeiros anos da década de 1980. A tia Sirlei vestia um traje festivo para registrar o amor que sentia por nós. A minha mamãe disse que, mesmo diante das dificuldades financeiras que nos acometiam, a tia Sirlei fez questão de pagar pelo retrato, ponderando que, de outro jeito, não se lembrariam de nós no futuro. Sequer nós mesmos. A tia Sirlei gostava dos tons de azul que lhe calçavam os pés com a sandália melissa e nos florais do vestido longo, contrastando com a sua magnificente tez escura. No retrato, percebe-se que os cabelos da tia Sirlei também eram crespos, porém pretos. Fez uso de alisamento uma única vez, mas nunca se utilizou de tintura. Ela penteava os cabelos com precisão e uma regularidade religiosa. Deixava-os volumosos no topo e, em seguida, levava-os para trás da cabeça com as duas mãos até formar um coque. Ela prendia os fios irregulares das laterais com grampos ramona: era um penteado impecável. Naquela manhã, à nossa frente, o sol nos banhava de luz a nos fazer franzir a testa. Neste retrato, ainda se vê a cerca frágil, feita com arame farpado, fixada em troncos de madeira a contornar a casa, o mato rasteiro por debaixo de nossos pés, nossas sombras atrás, por sobre a grande extensão vermelha do chão de terra batida, característico da região sul goiana, e parte da sombra do fotógrafo. Ao fundo, bem ao longe, no canto esquerdo superior da imagem, há o resquício do nosso quintal repleto de árvores frutíferas e o varal onde se estendiam as roupas para secar. Ao trabalhar com imagens, estereótipos, cor da pele e fenótipos dos corpos, invisibilidade e lugares para homens e mulheres negros no Brasil, me veio à memória essa rara fotografia da primeira infância. Uma relíquia sem negativos, que precisou ser restaurada devido ao processo de esmaecimento de suas cores. É por tudo isso, atravessado a tantas outras questões nossas - que se transpõem aos limites visuais do retrato e vão ao encontro das sensibilidades desse povo negro, criado sob o amarelo do sol e o azul que se fez teto -, é que dedico essa pesquisa à memória da minha inesquecível tia Sirlei Margarida de Jesus.

Agradecimentos

Ao final desta jornada, há muito que agradecer: pessoas, instituições, orientadores, que também são pessoas, e aqueles amigos que nem parecem ser pessoas, mas seres que nos encontram para fortalecer com luz e disposição. Inicialmente, preciso agradecer a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo financiamento foi essencial para a realização desta tese. A carreira na Pós-Graduação, no Brasil, é ainda um espaço para poucos, mas, com financiamentos e a valorização dos pesquisadores, é sempre possível fazer mais e permitir o ingresso de muitos na busca pelo saber e da produção do conhecimento.

Quero agradecer minha orientadora, Luciene Lehmkuhl, por ter me aberto os braços e me incentivado nos momentos mais difíceis que enfrentei ao longo desses quatro anos de trabalho. Luciene, eu vou levar comigo, para o resto dos meus dias, o seu sorriso e o seu olhar felizes quando daqueles momentos em que conseguíamos sincronizar nossas ideias e visualizar caminhos em direção à escrita. Luciene é a minha professora mais linda, ela tem charme, é aquariana como eu, sorri com a boca e com os olhos. Ela é um dos meus orgulhos positivos nesse universo acadêmico.

Agradeço imensamente o professor Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior pelas orientações pontuais e assertivas, sem as quais eu não teria atentado para tantas questões caras à historiografia afro-brasileira produzida no Brasil.

O meu agradecimento especial para a professora Maria Andréa Angelotti Carmo, pelo acolhimento e leitura tão minuciosa desta escrita no momento da qualificação, e para a professora que se fez orientadora, Kátia Rodrigues Paranhos, por sua visão crítica e pontual para os acertos finais da tese.

Também agradeço a professora Maria Bernardete Ramos Flores, por ser uma pessoa tão delicada e forte ao mesmo tempo, e muito dedicada à pesquisa da História e das Imagens, e por ser tão humilde e acolhedora. A sua leitura é, sem dúvida, um grande presente que recebo.

Agradeço a Universidade Federal de Uberlândia a partir do conjunto de docentes, discentes e amigos: Iraneide Soares da Silva, Raquel Salimeno, Tadeu Pereira e Roberto Camargos, assim como o secretariado do Programa de Pós-Graduação em História, especialmente os secretários Josiane Braga Soares e Stênio Alves, responsáveis por facilitar a nossa vida burocrática em meio a tantas atribulações e demandas do cotidiano.

Muito essenciais nesse processo foram os meus familiares que, embora não entendessem nada do que estava acontecendo com aquele filho e irmão estranho a viver trancafiado no quarto, fuçando livros e digitando um texto interminável, cederam-me um espaço e permitiram a minha presença mesmo ausente. Este esforço também é uma vitória deles, da minha mãe Francisca, dos meus irmãos, Ana Carolina e José Willian, e do meu padrasto, José.

Agradeço profundamente um ser imenso chamado Eliane Marques, que soube enxergar o meu valor e o meu potencial quando nem eu acreditava mais em mim. Eliane, o seu abraço, a sua graça e a beleza da sua existência são tão incólumes que não consigo mensurar. Muito obrigado por ser tão grande, tão delicada, tão amiga e tão cheia de graça. Muito obrigado por ter me devolvido a poesia e o sabor pela vida.

Minha amiga Luci Mara Bertoni, por não ter me abandonado nunca e por manter seus braços, olhos e ouvidos sempre à disposição do meu abraço. Eu sou muito feliz por ter a Luci preenchendo os meus dias, e me colocando para pisar em solo. A Luci é [um] meu carinho.

Sandra Santos, uma artista fundamental que me fez ver quão valorosa seria a continuidade desta jornada. A Sandra é uma rainha amiga que vive em um castelo, a quem eu amo há multiplicados anos, mesmo antes de nos conhecermos.

Agradeço o amigo Ricardo Mattos pela confiança e toda profundidade de nossa amizade. Uberlândia não teria sido igual sem o convívio com esse meu irmão-amigo. Há tanta vida que haveremos de viver, e é por essa razão que não te deixo esquecer a sua importância para mim, Ricardo.

Há muitas pessoas essenciais que me ajudaram neste processo, duas em especial são: Angélica Rosa, a profissional mais amiga e afetiva que já conheci na vida. A Angélica me apoiou com os braços quando eu estava em queda. E o Jaques Mauricio Delgado, que tem me acompanhado e me incentivado a respirar. Muito obrigado aos dois!

Agradeço o amigo Wesley Borges por ter sido tão presente neste último ano de escrita. Ele foi o meu elo entre a compreensão da obrigação e a necessidade da ponderação. Janaina Santos, porque eu gosto dela de graça e porque ela me faz um bem tão bom, que eu não quero nunca deixar de me sentir assim quando estou com ela. Minhas queridas amigas Polliana Moreno e Poliana Bicalho, que me auxiliaram com imagens nos arquivos em Salvador. Silvio Reis, que fez muitas imagens quando eu não podia voltar ao arquivo na Bahia. Sem o Silvio, a Bahia não teria o mesmo sentido para mim. E obrigado Erica Bastos, que correu ao arquivo para refazer uma imagem que eu havia feito errado. Sem ela, não teria conseguido concluir o texto da maneira que eu pretendia.

E, pela fundamental importância, agradeço Murillo Nonato Nascimento, por ter se voluntariado a ir ao arquivo de Salvador quando precisei refazer imagens. Sua ajuda foi fundamental, querido! Agradeço o amigo Leandro Arraes, por ter se disponibilizado a tratar algumas das imagens que utilizo na tese. E também agradeço Karol Brito, por ter me auxiliado com algumas fotografias no acervo da cidade de Cachoeira, na Bahia. E Karla Almeida, por ter me apresentado seu sorriso e a Karol. Agradeço Maria Helena Ochi Flexor por continuar sendo amiga, orientadora, uma luz que não me canso de seguir. Também agradeço o queridíssimo amigo Lívio Lopes por sua entrega; o amigo Ronaldo Oliveira Ferraz, por ser tão receptível e tão cheio de afeto; o tão solícito amigo Juan Hurtado; Ivana Pereira Ivo, pelo auxílio pontual enquanto linguista; Manoela Correia por ser tão afetiva e solidária, por me abraçar de um jeito tão contemplativo e me preencher de forças; e os depoentes Guilherme Pontes Tavares e Gutemberg Cruz.

E, finalmente, porém com muita importância, agradeço a responsável pelo Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani, Adriana Santos Ribeiro, que viabilizou esforços em momento de greve para que eu conseguisse acesso ao acervo. E também o técnico, o senhor Luiz José de Carvalho, responsável pelo setor de periódicos raros da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, por ter sido tão dedicado e gentil todas as vezes em que lá estive.

Resumo

A partir da técnica da litografia e da xilogravura, foi possível criar e reproduzir imagens diárias nos jornais do Império e da República. É proposta deste estudo a realização de um relato historiográfico derivado de uma análise teórica interdisciplinar para o qual se selecionaram documentos visuais impressos no jornal *A Coisa* do Salvador, na Bahia. O periódico semanal, editado na capital e também distribuído no interior baiano do final da década de 1897 até início da década de 1904, é rico por suas ilustrações e pelo conteúdo satírico, humorístico e crítico assinado por seus redatores. As imagens contidas no impresso *A Coisa* chamam atenção por seu conteúdo carregado de tensões inerentes ao período da Primeira República no Brasil, tais como as questões relacionadas à cor da pele, aos fenótipos do corpo, à raça, aos gêneros e à hierarquização e valor social da população compreendida como negra. O impresso, no conjunto dos seus textos e imagens, caracteriza-se como a base principal do *corpus* documental desta pesquisa, na qual também se propõe o diálogo com outros impressos de territórios e temporalidades que evidenciam o processo histórico que demarca a ideia de nação e construção de um corpo e uma identidade para os negros no Brasil. A observação e análise das imagens selecionadas no periódico, permite identificar seus modos de produção, a orientação de uma realidade em função do seu público consumidor, sua autoria e os objetivos para os quais foram criadas. Propõe-se, portanto, analisar criticamente as representações dadas ao corpo e à pele negros, a fim de problematizar as memórias destes corpos e suas significações socioculturais. E, desse modo, questionar, por meio de uma metodologia voltada para a descrição e análise de imagens conjugadas aos textos, a possível contribuição dessas representações visuais do corpo na formação de um ideário de identidade unificada e da alteridade social dos negros em deferência às memórias atribuídas à população tomada como branca no contexto sócio histórico da época.

Palavras-chave: Imagem. Corpo Negro. Pele Negra. Representações Identitárias. Alteridade. Primeira República do Brasil.

Abstract

From techniques such as lithography and woodcut, it was possible to create and reproduce daily images in the newspapers of the Empire and the Republic of Brazil. The purpose of this study is to make a historiographic report, derived from a multidisciplinary theoretical analysis to which several printed visual documents were selected from the newspaper *A Coisa* from Salvador, in Bahia. The weekly news, edited in the capital and distributed also in the countryside of Bahia by the end of 1897 and the beginning of 1904 is rich for its illustrations and the satirical, humorous and critical content, signed by its editors. The images in *A Coisa* are appealing for their content filled with tensions inherent to the time of the First Republic in Brazil, such as issues regarding one's skin color, phenotypes, race, gender, the value and the social ranking of the black population. The paper, in its gathering of texts and images, is the main basis of this research corpus, in which a dialogue with other papers from other places and times is proposed so that it becomes evident the historical process that marks the ideal of nation and the construction of a body and an identity for the people of African Descent in Brazil. The observation and analysis of the selected images from the newspaper allow the identification of its way of production, the orientation of a reality in function of its target consumers, their authorship and the objectives to which it was created. Therefore, this work aims to critically analyze the representations given to the black body and skin, in order to problematize the memories of these bodies and their sociocultural meanings and, thus, question, through a methodology aimed to the description and analysis of images united to texts, these bodies visual representations possible contribution to the formation of an idea of black people unified identity, and their social alterity in deference to the memories given to the white society in the historical and social context of that time.

Key Words: Image, Black, Black Skin, Identity Representation, Alterity, First Republic of Brazil.

Résumé

Les techniques de lithographie et de xylogravure ont permis aux journaux de l'Empire et de la République Brésilienne de créer et de reproduire des images quotidiennes. Le but de cette étude est de dresser un rapport historiographique, dérivé d'une analyse théorique multidisciplinaire à partir d'une sélection de plusieurs documents visuels imprimés du quotidien *A Coisa* de Salvador, dans l'état de Bahia. L'hebdomadaire, édité à la Capitale et distribué également dans l'intérieur de l'état de Bahia de fin 1897 à début 1904, est riche en illustrations et contenu satirique, humoristique et critique signé par les éditeurs. Les images d'*A Coisa* sont remarquables pour leur contenu rempli des tensions inhérentes aux temps de la Première République Brésilienne, telles les questions relatives à la couleur de la peau, à la morphologie des corps, à la race, au genre et à la hiérarchisation et valeur sociale de la population noire. Le journal, dans l'ensemble de ses textes et de ses images, est la source principale du *corpus* de cette recherche, qui propose également un dialogue avec la presse écrite d'autres territoires et époques, afin de rendre compte du processus historique qui marque l'idéal d'une Nation et la construction d'un corps et d'une identité pour les personnes d'origine africaine au Brésil. L'observation et l'analyse des images sélectionnées dans le journal permettent d'identifier son processus de production, l'orientation d'une réalité en fonction du profil des lecteurs, des auteurs et des objectifs recherchés. Ainsi, le but de ce travail est d'analyser de façon critique les représentations fournies du corps et de la peau noirs, afin d'établir la problématique de la mémoire de ces corps et de leur signification socioculturelle. Et par là remettre en question, au moyen d'une méthodologie destinée à la description et à l'analyse d'images et de textes, la possible contribution de ces représentations visuelles du corps à la formation d'une idée d'identité unifiée des noirs, et de sa différenciation sociale par rapport à l'héritage culturel de la société dite blanche dans le contexte historique et social de l'époque.

Mots clé: Image, Noire, Peau Noire, Représentation Identitaire, Altérité, Première République Brésilienne.

Lista de Figuras

Fig. 1. Autor desconhecido - Amor... vestido (1904)	15
Fig. 2. Andrew W. Best e GS (lith.) – Vente de nègres	35
Fig. 3. Autor desconhecido - O Corcundão (detalhe ampliado da figura d'O Maribondo)	54
Fig. 4. A Busina (1865)	56
Fig. 5. O futuro do partido republicano, O Mequetrefe, (1888)	67
Fig. 6. Campanha eleitoral, O Mequetrefe, (1881)	70
Fig. 7. A Coisa 10 out. 1897	84
Fig. 8. Prosas amenas (1897-1904)	84
Fig. 9. Politipagem - O Olho (1897-1904)	85
Fig. 10. Politipagem – A mão (1897-1904)	87
Fig. 11. Politipagem – Doende 1 (1897-1904)	89
Fig. 12. Politipagem – Doende 2 (1897-1904)	89
Fig. 13. Politipagem – Menestrel (1897-1904)	89
Fig. 14. Politipagem – Fumante (1897-1904)	89
Fig. 15. Politipagem – Pierrô (1897-1904)	90
Fig. 16. Politipagem – Casal de foliões (1897-1904)	90
Fig. 17. Politipagem – O leitor (1897-1904)	90
Fig. 18. Politipagem – Salinha nobre (1897-1904)	90
Fig. 19. Politipagem – O Ogro, xilogravura (1897-1904)	94
Fig. 20. Politipagem – Espanhol (1897-1904)	89
Fig. 21. Politipagem – Tocador de tuba (1897-1904)	90
Fig. 22. Politipagem – De costas (1897-1904)	90
Fig. 23. Politipagem – Carteiro e o cão (1897-1904)	90
Fig. 24. Politipagem – Homem (1897-1904)	90
Fig. 25. Politipagem – Sultão (1897-1904)	89
Fig. 26. Politipagem – Crianças (1897-1904)	90
Fig. 141. Politipagem – Anjo alado (1897-1904)	89
Fig. 27. Politipagem – Cavalo (1897-1904)	89
Fig. 28. Politipagem – Galo empoleirado (1897-1904)	91
Fig. 29. Politipagem – Coelho ou lebre (1897-1904)	91
Fig. 30. Politipagem – Borboleta (1897-1904)	91
Fig. 31. Politipagem – Carnaúba (1897-1904)	91
Fig. 32. Politipagem – Locomotiva (1897-1904)	92
Fig. 33. Politipagem – Máquina de costura, xilogravura (1897-1904)	92
Fig. 34. Politipagem – Mesa (1897-1904)	92
Fig. 35. Politipagem – Gaiola (1897-1904)	92
Fig. 36. Politipagem – Molde, xilogravura (1897-1904)	92
Fig. 37. Politipagem – Relógio de bolso, xilogravura (1897-1904)	92
Fig. 38. A Coisa 11 mar. (1900)	98
Fig. 39. A Coisa 12 set., (1897)	107
Fig. 40. A Malagueta 15 mar. (1898)	127
Fig. 41. A Coisa 5 set., (1897)	131
Fig. 42. A Coisa 4 set., xilogravura a fio (1898)	131
Fig. 43. A Coisa 3 set., xilogravura a fio (1904)	131
Fig. 44. Diario da Bahia (1833-1856)	132
Fig. 45. O Artista (1874-1879)	132
Fig. 46. Diario de Noticias (1875-1911)	132

Fig. 47. Francisco de Goya - A família dos duques de Osuna (1788)	142
Fig. 48. Francisco de Goya - A duquesa de Osuna, (detalhe) (1788)	143
Fig. 49. Arthur Arezio da Fonseca - A Musa (detalhe), xilogravura a fio (1898)	143
Fig. 50. Francisco de Goya – Isabel Cobos de Porcel (1804-1805)	148
Fig. 51. Francisco de Goya - A duquesa de Alba (1795)	148
Fig. 52. Francisco de Goya - A duquesa de Alba (1797)	148
Fig. 53. Francisco de Goya – O guarda-sol (1777)	148
Fig. 54. Toulouse-Lautrec – Salão na Rue des Moulins (1894)	150
Fig. 55. Arhtur Arezio da Fonseca - A Dama (detalhe), xilogravura a fio (1904)	150
Fig. 56. Toulouse-Lautrec – Jardin du Paris: Jane Avril (1893)	152
Fig. 57. Arthur Arezio da Fonseca - A Maja (detalhe), xilogravura a fio (1904)	154
Fig. 58. Jules Joseph-Lefebvre – Odalisque (1874)	154
Fig. 59. Diego Velázquez – A Vênus do espelho (1648-1650)	156
Fig. 60. Peter Paul Rubens – Andromeda (1635)	158
Fig. 61. Peter Paul Rubens - Bathsheba at the Fountain (1635)	158
Fig. 62. Peter Paul Rubens – As quatro partes do mundo (1612-1614)	158
Fig. 63. Peter Paul Rubens – Venus ao espelho (1615)	159
Fig. 64. Peter Paul Rubens – Quatro estudos da cabeça de um negro (1615-1620)	159
Fig. 65. A Coisa 12 ago., xilogravura a fio (1900)	162
Fig. 66. Arthur Arezio da Fonseca – Pipocas, xilogravura a fio (1900)	174
Fig. 67. A Coisa 27 mai., xilogravura a fio (1900)	183
Fig. 68. A Coisa 24 jun., xilogravura a fio (1900)	186
Fig. 69. A Coisa 8 abr., xilogravura a fio (1900)	177
Fig. 70. Fortunato Soares dos Santos – Dispensando papagaios, O Faisca (1886)	180
Fig. 71. Fortunato Soares dos Santos – Dona Opinião Pública, O Faisca (1886)	180
Fig. 72. Johann Zoffany – Dido Elizabeth Belle with her cousin Elizabeth Murray (1779)	189
Fig. 73. Atribuída à Fortunato da Alemandini – Rainha Ginga ou Ngola Nzinga (1687)	190
Fig. 74. Jan Boeckhorst – Alegoria de África (1640)	190
Fig. 75. Christiaen van Couwenbergh – Três jovens homens brancos e mulher negra (1632)	191
Fig. 76. Diego Velázquez – A Mulata ou Kitchen Scene with Supper in Emmaus (1618)	191
Fig. 77. Jean-Léon Gérôme – O Banho, (1870)	192
Fig. 78. Jean-León Gérôme – Piscina no harém, (1876)	192
Fig. 79. Jean-Léon Gérôme – Banho turco ou banho mouro, (1870)	192
Fig. 80. Paolo Veronese – As bodas de Caná (detalhe) (1563)	192
Fig. 81. Arthur Arezio da Fonseca – Pobres velhas, xilogravura a fio, 1900	203
Fig. 82. Arhtur Arezio da Fonseca – Banhistas, xilogravura a fio, (1904)	198
Fig. 83. Arthur Arezio da Fonseca – A Bacia, xilogravura a fio, (1899)	198
Fig. 84. La Belle Hottentote, gravura francesa do séc. XIX	208
Fig. 85. Geor Loftus – La Vénus Hottentote (1815)	208
Fig. 86. Jean-Jacques Régis de Cambacérès (1753-1824)	208
Fig. 87. Edouard Manet – Olympia (1863)	214
Fig. 88. J. M. Rugendas – Negro e negra n'uma fazenda (1823-1825)	215
Fig. 89. Albrecht Dürer – The Negress Katharina (1521)	216
Fig. 90. Paolo Caliari – Portrait of a Moorish woman (1701 – 1785)	216
Fig. 91. Marie-Guillemine Benoist – Portrait of a Negress (1800)	216
Fig. 92. Antonio Ferrigno – Mulata quitandeira (1893-1903)	216
Fig. 93. M. Adrien Marie – La Vénus Noire Voyage dans l'Afrique centrale, mista (1879)	217
Fig. 94. J. B. Racine – 1. Hottentot 2. Mallicoloie	219
Fig. 95. Duhamel – L'Apollon pythien	219
Fig. 96. Duhamel – La Vénus anadyomène	219
Fig. 97. Duhamel – 1. Profil de l'Apollon 2. celui du nègres 3. celui de l'Orang-outang	219

Fig. 98. Crtsac – O Bouquet, xilogravura (1904)	228
Fig. 99. Politipagem – O monge beneditino, xilogravura (1897)	252
Fig. 100. Politipagem – Homem segurando cartola, xilogravura (1898)	252
Fig. 101. Politipagem – Sapo cururu de cartola e luvas, (1898)	252
Fig. 102. Politipagem – O Mágico ou o guarda do reino, xilogravura (1897)	252
Fig. 103. Politipagem – Crânio, xilogravura (1897)	252
Fig. 104. Politipagem – O Pierrô desajeitado, (1898)	252
Fig. 105. A Malagueta 15 jan., xilogravura (1898)	253
Fig. 106. A Coisa 28 nov., xilogravura (1897)	253
Fig. 107. A Coisa 3 set., xilogravura a fio, (1899)	258
Fig. 108. A Malagueta dedicatória de Fortunato Soares dos Santos, (1918)	267
Fig. 109. A Malagueta 15 dez., (1897)	268
Fig. 110. A Malagueta 31 jan., xilogravura a topo ou clichê, (1898)	272
Fig. 111. Bahia Illustrada 1º set., litografia e tipografia (1867)	278
Fig. 112. O Satanaz abr., litografia e tipografia (1881)	278
Fig. 113. O Faisca 4 abr., litografia (1886)	278
Fig. 114. Revista Illustrada 24 jan., litografia (1884)	286
Fig. 115. Revista Illustrada 24 jan., litografia (1884)	284
Fig. 116. Revista Illustrada 24 dez., litografia (1887)	286
Fig. 117. A Malagueta 31 dez., detalhe, p.28, (1898)	285
Fig. 118. A Malagueta 31 dez., detalhe, p.12, (1897)	287
Fig. 119. A malagueta 15 jan., (1898)	288
Fig. 120. O Faisca 17 out., detalhe, litografia (1886)	291
Fig. 121. A malagueta 15 jan., detalhe, (1898)	291
Fig. 122. A malagueta 31 dez., detalhe, (1897)	291
Fig. 123. A Coisa 6 mai., detalhe, xilogravura a fio (1900)	292
Fig. 124. A malagueta 1 ago., detalhe (1898)	292
Fig. 125. O Faisca 5 dez., litografia (1886)	292
Fig. 126. A Malagueta 25 set. (1898)	292
Fig. 127. A Coisa 13 mai., xilogravura a fio (1900)	295
Fig. 128. A Malagueta 7 jun. (1898)	302
Fig. 129. Arthur Arezio da Fonseca – Treze de Maio (1900)	309
Fig. 130. Pietro Tacca – Escravo (1615-1623)	309
Fig. 131. Albert Eckhout – O Guerreiro no Reino Fetu (1641)	314
Fig. 132. Autor desconhecido – Shaka Zulu (1824)	314
Fig. 133. Antonio Rafael Pinto Bandeira – Cabeça de Homem (1891)	315
Fig. 134. Hans Baldung – A Morte e a donzela (1517)	316
Fig. 135. Mary Evelyn De Morgan – O Anjo da Morte (1890)	316
Fig. 136. James Ensor – A multidão dança uma Dança macabra: A Morte perseguindo o Rebanho dos Humanos (1896)	316
Fig. 137. O Faisca 21 nov., litografia (1886)	317
Fig. 138. A Coisa 10 jun., xilogravura (1900)	318
Fig. 139. Arthur Arezio da Fonseca – Apresentações, xilogravura a fio (1900)	326
Fig. 140. Arhtur Arezio da Fonseca – Que Pândegos, xilogravura a fio (1900)	327

Lista de Tabelas

Tabela 1. Demonstrativo mensal das publicações d'A Coisa	75
Tabela 2. Demonstrativo dos valores do periódico	79
Tabela 3. Demonstrativo do uso do papel em cor no periódico	82

Arquivos e acervos pesquisados

Biblioteca Pública do Estado da Bahia – BPEB
Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – BPEB
Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani - AMEDOC
Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – HDBN
Fundação Gregório de Mattos – Arquivo Histórico da Prefeitura de Salvador
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Biblioteca Nacional da França
Gallica – Biblioteca Nacional da França
Web Gallery of Art

Sumário

Um começo, um arquivo, uma ideia, uma história	15
Das imersões e da experiência com o arquivo	37
Da estrutura da tese	44
Primeira parte	47
Que Coisa é essa? Uma história da imprensa ilustrada entre a Bahia e o Rio de Janeiro	48
CAPÍTULO 1	48
<i>A Coisa numa história da imprensa ilustrada do Brasil</i>	
A Coisa e o contexto das tensões pré e pós-abolicionistas: Bahia e o Rio de Janeiro	64
Dos valores d'A Coisa	76
Das cores do papel	82
Visualidades de corpos em imagens genéricas: a politipagem	83
CAPÍTULO 2	95
<i>O registro, A Coisa e seus autores, e as textualidades negras</i>	
Os autores, seus pseudônimos e os colaboradores eventuais	102
No Carnaval das vozes: corpos e intelectualidades negras na Bahia	113
Segunda parte	129
Corpo, cor e sentidos: nas entrelinhas das imagens	
CAPÍTULO 3	130
<i>A Coisa: musa e prostituta refinada: sentidos do feminino e estética da empatia</i>	
Veios, marcas e identidades: cor e forma nos corpos femininos	152
CAPÍTULO 4	161
<i>Da negra de ganho à Vênus Negra: referências e opacizações</i>	
A Vênus Negra e a referência negada	193
Terceira parte	220
Corpos que leem e que falam sobre corpos: eis o negro um homem?	
CAPÍTULO 5	221
<i>Resurrexit: os leitores e A Coisa ascendem nas linhas do poema</i>	
Entre A Malagueta e A Coisa: gravuristas e revistas ilustradas na Bahia	246
CAPÍTULO 6	294
<i>De periquitos a papagaios: o que quer um Treze de Maio?</i>	
Um matiz para a morte, a cólera e a peste: a doença e o horror são negros?	315
Referências bibliográficas	344
Referências de pesquisas	356
Anexos	363

Um começo, um arquivo, uma ideia, uma história...

Quand on s'abandonne au mouvement des image, on n'aperçoit plus le nègre, mais un membre: le nègre est eclipse.¹



Fig. 1. Autor desconhecido – *Amor... vestido*, xilogravura (1904)
A Coisa – Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Salvador
Leandro Arraes (tratamento de imagem)

¹ FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Seuil, 1952, p. 137, excerto retirado da versão francesa publicada pelas *Éditions du Seuil*. No excerto da versão brasileira se lê: “Quando nos abandonamos ao movimento das imagens, não mais se percebe o preto, mas um membro: o negro foi eclipsado” (FANON, 2008, p. 146). A partir dessas citações entendemos que o movimento ou o ato de um eclipse formado pela interceptação da luz direcionada para determinado astro a ponto de torná-lo invisível, ocultado, apagado, opacizado. É a partir desse movimento de ocultação, opacização, sobreposição de luz que se formula uma ideia da materialidade da cor preta, seja essa representada de modo “iluminada” ou sobrepujada ao sentido de desfiguração dado às sombras e a escuridão.

É o dia 10 de setembro de 1904, faltam poucos dias para o final do inverno no hemisfério Sul. O Brasil tem o seu quinto presidente da República Federativa, o descendente de portugueses, Francisco de Paula Rodrigues Alves (1848-1919) do Partido Conservador Republicano. Neste período o País enfrentava os desafios relacionados às doenças endêmicas e epidêmicas, como a varíola, a cólera e a peste bubônica. Por essa razão, políticas sanitárias foram encabeçadas pelo ministro da Saúde, Oswaldo Cruz (1872-1917). A Bahia, por sua vez, experimentava os primeiros meses com um novo governador do Estado, José Marcelino de Sousa (1848-1917) apoiado pelo seu antecessor, Severino Vieira (1849-1917) do Partido Republicano, e também pelo setor agroindustrial e pela elite baiana. Severino Vieira havia deixado o governo devastado por sua política de austeridade com crise financeira e atrasos no pagamento do funcionalismo público que chegava há oito meses sem receber salários.²

Apesar da preocupação iminente relacionada ao acometimento público de qualquer uma das doenças citadas, as políticas neste contexto da década de 1904 buscavam a modernização e a industrialização das cidades brasileiras, começando pelo Rio de Janeiro até as províncias potencialmente desenvolvidas pela economia do café e da possibilidade de industrialização do setor primário.

No dia 10 de setembro de 1904 a Bahia publicou uma nova edição do semanário *A Coisa*, depois de uma difícil temporada de irregularidades e o hiato de suas edições. Vinte e um dias depois desta publicação baiana, o Congresso Nacional do Brasil aprovaria a Lei da Vacina obrigatória contra a varíola, e trinta e um dias depois, em 10 de novembro do corrente ano, seria deflagrada na cidade do Rio de Janeiro, a Revolta da Vacina. O país e a Bahia estão às voltas com as questões epidêmicas. A capa do impresso traz a manchete: “‘A Coisa’ vacinada”³ com a ilustração de uma dama no interior de um ambiente de luxo, sentada em um sofá canapé, vestida com um longo vestido armado e acinturado, e com generoso decote nas costas. A dama possui pulseiras no braço esquerdo e presilhas a prender o seu cabelo ondulado e claro com um coque. Ela segura com a mão esquerda, de forma delicada seus óculos *Lornhons* enquanto conversa com um senhor de barba hirsuta e calvo, vestido com terno escuro, camisa clara e gravata borboleta. Acreditamos estarem em um consultório médico. Abaixo da imagem aparece o seguinte texto:

² Para mais, ver: MELLO, Agenor Bandeira de; BATALHA, Sílvia. **Cartilha histórica da Bahia** - registro político do Estado, 5ed., edição de autor: Salvador, 1990.

³ **A Coisa**, 10 set. 1904, ano 8, n. 2, p. capa

A vaccina *contra a peste* já descambou o terreno utilitário para o da troça e do... luxo!

Effectivamente, hoje em dia, há muito quem se vaccine, por uma ou por outra *coisa*, ou mesmo por ambas as *coisas*.

No caso de ambas as *coisas*, estamos nós, os d'A *Coisa*, que fizemos vir em casa um *Esculapio*, para injetar-nos um pouco de soro... n'A *Coisa*.⁴

A imagem e o texto não recebem assinaturas. Porém, acreditamos que a autoria das imagens seja do gravurista baiano Arthur Arezio da Fonseca e de outros colaboradores eventuais do periódico, conforme explanaremos logo adiante. Muitas imagens como esta se repetem ao longo das edições d'A *Coisa*, e por essa razão decidimos privilegiar a apresentação figurativa de outra imagem com alegorias menos recorrentes. Das oito páginas lançadas pelo periódico nesta edição especial de regresso, sete páginas são dedicadas aos assuntos em torno da peste bubônica; são poemas, chistes, crônicas, e duas imagens, sendo uma caricatura de um casal de negros no ambiente do lar, na quarta página, denominada por *Amor... Vestido* (fig. 1), título homônimo do texto que a acompanha; e o retrato da pulga transmissora da peste bubônica, na quinta página. A contracapa do periódico é preenchida por reclames sem relação com a peste.

Este estudo se prende ao modo com que o periódico *A Coisa* desperta e intui na população, significações políticas e de valores culturais, inserindo em sua capa e no interior de suas páginas, imagens que demarcam de forma caricatural as representações dadas aos corpos de personagens ora anônimas, ora identificáveis pela sociedade leitora de sua época. A técnica responsável pelo talho e pelas marcas gravadas, seja na madeira, na pedra ou no metal, revela nuances e deixa indícios do que seus autores pretendiam com as imagens que produziam e publicavam, ao matizar e evidenciar as múltiplas tonalidades das peles.

Das inúmeras imagens publicadas no impresso *A Coisa*, chamou-nos atenção, inicialmente, esta figura *Amor... Vestido* (fig. 1), que nos traz a representação de um casal de negros no interior do ambiente doméstico, uma novidade, a considerar que, cenas no ambiente privado publicadas n'A *Coisa* são reservadas, geralmente, às representações dos corpos brancos. Suas faces não são entintadas, são iluminadas, talvez pela técnica do esfuminho, recebem entintagem nas bochechas, queixos, sulcos e são iluminados pela ausência de cor na região central do rosto e testa. A observação e leitura dos fenótipos nos oferecem suas credenciais negras, a textura do cabelo crespo, o nariz negroide, as mãos, orelhas e pés grandes. A imagem traz consigo o seguinte texto:

⁴ *A Coisa*, 10 set. 1904, ano 8, n. 2, p. capa

AMOR... VESTIDO

Já se foram, felizmente, os omissos tempos da barbaria, em que o prisioneiro tinha as honras de uma instituição.

Hoje, qualquer cidadão, da cor de azeviche, rolagem de pipas no chão de Santa Bárbara, aos domingos veste-se no uniforme da *Festa do Bomfim* e vai à casa de sua *Ella*, uma respeitabilíssima preta, que, nos dias úteis, ganha a vida honradamente, vendendo côca e doce de banana na porta do armazém do *Chico*.

De trajes mudados, com ares de *dona*, a matrona crioula, assentada sobre um *divan*, recebe o *cumprimento* do seu *Adonis* preto, que se curva aos seus pés, enlaça-a nos braços, abre a boca e fica toda....babado.⁵

Mas, eis que surge uma questão crucial para um estudo sobre matizes a ser investigado nas páginas de jornais impressos em preto e branco: Como alcançar essa ideia da cor e da sua gradação a partir de uma imagem monocromática? Em um primeiro instante, isso se faz possível a partir das observações atentas das imagens, seja nos traços dos desenhos ou nas massas de cor, realizadas pelos usos possibilitados pelas técnicas de clichês em xilogravura e litogravura. Com um olhar atento e treinado, se percebe na imagem a ausência do preenchimento da cor preta, para representar uma personagem branca, ou o preenchimento com esta mesma cor para a representação de um corpo negro. Mas, como buscar o meio tom? Como representar os diferentes matizes e gradações de tons de pele de brancos e negros? No segundo momento, é possível alcançarmos as ideias acerca dos matizes a partir da leitura e compreensão dos textos que norteiam as imagens ou acompanham as páginas do jornal. São os textos, em muitos momentos, a nos falar mais sobre a imagem dos negros que as próprias imagens visuais, que na *Coisa* trazem mais representações plásticas de corpos brancos em comparação ao número de evidências visuais dos corpos negros.

O aprimoramento das técnicas de reprodução de imagens em impressos permitiu aos gravuristas o desenvolvimento de várias soluções para que se alcançasse o meio tom, seja pelo chanfrado, na forma mais clara, mais escura ou esmaecida, seja pelo uso de linhas e outros grafismos que sugerem diferentes texturas e consequentemente diferentes tons para as superfícies representadas. Outro aspecto que auxilia na busca pelo matiz é o reconhecimento e a discussão em torno das questões raciais vigentes no período da Primeira República. Conscientes dos discursos sobre raças, os gravuristas, artistas, desenhistas e anatomistas, atentos aos detalhes do corpo, evidenciavam em seus traços os fenótipos dos corpos a que

⁵ *A Coisa*, 10 set. 1904, ano 8, n. 2, p. 4

representavam, e desse modo construíam aproximações tipificadas ou não dos índios, dos negros e dos brancos.

A leitura das imagens não se encerra apenas na observação exclusiva das imagens. Para o entendimento das representações dos matizes é necessário que se faça leituras das imagens aliadas aos seus contextos de produção e circulação, suas disposições nas páginas do jornal em sua integração com os textos que as circundam e com os demais assuntos tratados na mesma publicação. Assim, texto e imagem, ao serem interpelados, falam sobre os tipos de corpos e as peles negras produzidos nesses impressos; sobre os traços e formas concebidos, os lugares ocupados e o destaque nas páginas; as motivações para que fossem produzidas as imagens; quem as realizava, e em quê ou em quem se inspirava para produzi-las; que tipo de tensões essas imagens representavam e traziam para o contexto social e a imprensa no período de sua veiculação.

Embora publicada na Bahia do princípio do século XX, nos desperta atenção o fato de essa imagem (fig. 1) nos remeter ao imaginário norte-americano do *blackface* e de todo o conteúdo racial e tenso impresso por essa prática segregacionista da política estadunidense durante a era Jim Crow (1876-1965) e dos *Black Codes* (1800-1866), que restringiam o convívio entre negros e brancos e determinavam espaços delimitados para cada um desses grupos de modo que eles não se misturassem. Segundo a colunista e filósofa da revista Carta Capital, Djamila Ribeiro, “o black face surgiu por volta de 1830, durante a era dos shows dos menestréis, quando homens brancos se pintavam de preto de forma bem caricata e se apresentavam para grupos formados por aristocratas brancos com o intuito de ridicularizar pessoas negras” (CARTA CAPITAL, 2015).⁶

Ao nos propormos realizar a descrição genérica da imagem *Amor... Vestido* (fig. 1), conseguimos captar a aura ambígua na qual ela foi criada para também despertar um sentimento ambíguo em seus leitores. Notamos que a mulher negra recupera elementos da iconografia estadunidense da segunda metade do século XIX até o princípio do XX, quando a cultura popular nos Estados Unidos vai produzir uma gama de impressos diários, revistas e imagens com conteúdo cômico retratando o cotidiano.

A mulher negra da imagem d’*A Coisa* não recebe um nome, é uma Ella qualquer, “uma respeitabilíssima preta, que, nos dias uteis, ganha a vida honradamente, vendendo

⁶ RIBEIRO, Djamila. Artistas repudiam “blackface” de peça. **Carta capital**. Companhia teatral “Os fofo Encenam” tem peça cancelada por conteúdo racista. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/artistas-repudiam-blackface-de-peca-4221.html>. Acesso em: 05 fev. 2016.

cocada e doce de banana na porta do armazém do Chico”. Quando não é denominada preta recebe o qualitativo de crioula. O texto sugere que Ella está bem vestida para sair com o seu “qualquer cidadão, da cor de azeviche”, o texto nos faz entender que eles parecem pretender a Festa do Bonfim. A cena, embora esteja localizada no interior privado de uma casa, não nos transmite a afeição de um casal enamorado, porque as personagens são desenhadas a partir de um instante-tipo que capta e potencializa a diferença tida como mais grosseira dos negros em comparação aos brancos: o cabelo crespo dela está arrepiado e preso em pequenos montinhos de modo desajeitado, os olhos arregalados dos dois quase saltam das suas faces, as orelhas enormes, os lábios grosseiros e a boca animalesca de ambos provocam qualquer reação de estranhamento, menos de comoção ou afeição. É um casal improvável, criados para que o leitor branco possa rir das diferenças que os distanciam deles.

A ideia de raça é uma concepção fortemente difundida no século XIX. Ela advém de teses produzidas na Europa neste período e diz respeito aos seres humanos em suas diferenças. Segundo Andreas Haufbauer “Como o ser humano era concebido como parte integrante da natureza, recorria-se a critérios físicos-naturais para ‘medir’ tais diferenças” (HAUFBAUER, 2000, p. 9). Essa ideia de raça se transforma ao longo da história através dos estudos da sociologia, antropologia e medicina, passando de uma categoria biológica inerente aos fatores de determinação climáticos e geográficos, e, também, independente destes, até se configurar em uma concepção que legitimaria a compreensão de seres humanos enquanto raças superiores (evoluídas) e raças inferiores (primitivas), fortalecendo o propósito da dominação humana para a escravização. Foi ao final do século XVIII que filósofos europeus começaram a desenvolver teorias que classificaram os seres humanos em quatro posições hierárquicas, favorecendo os brancos europeus na primeira posição no grau de evolução, seguidos por asiáticos, ameríndios e negros.

Na década de 1757, o filósofo anglo-irlandês Edmund Burke (1729-1795), lançou o livro *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*, ensaio no qual se tem as primeiras ideias sobre a cor enquanto uma qualidade inerente aos valores positivos e negativos na natureza humana e selvagem. Na perspectiva do ensaio de Burke, a cor preta e/ou o negro estaria relacionada ao medo, ao terror e a fealdade. O filósofo prussiano Immanuel Kant corroborou com as concepções burkeanas e deu sequência as suas ideias, oferecendo teorizações, inclusive, favoráveis à escravização, entendida como uma ação socialmente natural.

Em 1855, o filósofo francês Joseph Arthur de Gobineau, publicou o seu livro *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*, no qual, o negro é compreendido enquanto um ser animalesco e involuído, e, portanto, destinado a ser dominado pelas raças evoluídas. As teorias sobre o racismo são finalmente fortalecidas com a publicação do livro *A origem das espécies*, do naturalista britânico Charles Robert Darwin, em 1859. No livro, Darwin defende a superioridade das espécies por meio da seleção natural. Na época o estudo de Darwin foi utilizado por terceiros para justificar o imperialismo e o colonialismo. O ensaio de Darwin também deu impulso aos estudos de antropometria e genética. As interpretações feitas por este ensaio chegaram a defender que negros eram naturalmente inferiores e que suas origens advinham do cruzamento entre humanos e símios (gorilas). Em 1869, o antropólogo inglês Francis Galton, publicou ensaio sobre as descendências humanas. Os estudos de Francis Galton inauguraram a eugenia, ideologia voltada para a seleção artificial de humanos, a fim de melhorar a espécie humana, que deveria ser composta exclusivamente por pessoas brancas civilizadas e com sangue puro. Essa ideologia foi tomada pelo Nazismo.

Neste estudo a categoria “raça” será utilizada respeitando o momento histórico recortado, de modo que não configure equívocos de extemporaneidade ou anacronismo. Porém, também serão feitas referências à cor e a etnia, conceitos utilizados pela renovação historiográfica e de novos pensamentos políticos dentro da antropologia e da sociologia do século XX.

A partir dos estudos protagonizados por negros, a inaugurar o movimento da negritude, o termo raça deixa de ser utilizado em detrimento do conceito negro, que abrange uma ideologia de concepção étnica e sociopolítica. No entanto o movimento da negritude com sua origem na França de 1935, encabeçado por escritores literários negros, tais como René Maran, Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, perde força política criticado de limitar a questão da pluralidade social dos homens ao particularismo da ideia concreta de raça. Seus opositores defendiam uma luta de classes, que deveria ser universal e abstrata, e não uma luta particularizada como se entendia a concepção de raça (BERND, 1987, p. 34). O fato de negros de diversos países, e africanos de África começarem a escrever pesquisas sobre o povo negro, transformou a forma de se narrar a história sobre o colonialismo, introduzindo as histórias anteriores a ele e mudando a utilização de termos considerados pejorativos, tais como escravo (escravizado), raças (raça), negro (negros). Os resultados dos estudos de africanistas e os criadores da ideologia do pan-africanismo Edward Burghardt Du Bois,

Marcus Mussiah Garvey e Stuart Hall, provocam mudanças contínuas na forma dos negros escreverem, e de quem escreve sobre os negros.

Ao voltarmos os olhos para o nosso casal na imagem d'*A Coisa* (fig. 1), notamos que tanto ele quanto ela vestem roupas exageradamente estampadas, e combinam estampas com vários grafismos e cores acentuadas. Embora ele vista roupas e sapatos, os pés nos remetem aos longos sapatos de palhaços e menestréis. Delas as mãos também nos despertam atenção, não são delicadas, não despertam candura, ela é negra. Embora o autor do texto faça uma analogia do negro com a personagem Adonis da mitologia grega, tido como possuidor de grande beleza e poder de sedução, o negro da estampa é tomado como sendo um qualquer, cuja filiação é lembrada nas primeiras linha do texto, “o cativoiro”. E se não fosse a sua liberdade, naqueles dias de 1904, o cidadão da cor do azeviche, ou seja, preto como o carvão, não teria a sua cidadania para rolar pipas no cais de Santa Bárbara, e passear com o seu uniforme domingueiro com a sua negra de ganho.

Os detalhes do texto nos fornecem alguns elementos que nos permite identificar as práticas de uma época, o modo de vida de algum sujeito negro que mantinha uma peça de roupa a ser usada religiosamente aos domingos, a sua ocupação laboral no cais, e o desejo das negras de ganho de se portarem como matronas ao lado dos seus Adonis negros. No entanto, é preciso perceber que a leitura da imagem concomitante ao texto nos revelam algumas transposições e também limites.

Entendemos assim que essas imagens do agora em diálogo, e com a percepção atenta de seus detalhes e dos detalhes de um tempo passado, revelam as sensibilidades de seus autores nos contextos de suas pluralidades temporais, responsáveis por aproximar ou afastar as significações originais nas quais foram construídas essas imagens e textos, revelando, a partir dos vestígios e símbolos, as articulações sociopolíticas e culturais na qual esses documentos foram produzidos.

Podemos considerar que Aby Warburg pensou as imagens não com o objetivo de estabelecer o confronto entre documentos e referências heterogêneas, mas sim, possibilitando-se na busca do imperceptível, daquilo que não se faz possível apenas com a observação geral dos motivos que compõem uma imagem visual ou textual, ele penetrou seu olhar nas imagens em busca de seus indícios mais particulares, contextuais entrelaçando tempos e memórias centrados e descentrados, indo para muito além do que propôs Erwin Panofsky ao se apropriar

do método de Warburg, limitando uma forma de olhar, ler e significar as artes visuais,⁷ método que se limitou à leitura da influência grega da proporção humana em comparação com as artes egípcia, bizantina e, especialmente, renascentista. A historiadora Luciene Lehmkuhl em sua resenha *O lugar da imagem na reinstalação warburguiana* sobre o livro de José Emilio Burucúa *História, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* nos ajuda a compreender de forma mais didática alguns caminhos para o método de Warburg, que se organiza a partir do “uso da imagem, sua relação com outras formas de registro do vivido e do imaginado, sua construção e sua leitura” (LEHMKUHL, 2005, p. 228). Segundo Lehmkuhl é a ênfase no visual o eixo central do método de Aby Warburg apresentado por Burucúa, nesse sentido “o método warburguiano baseia-se na acumulação de textos, imagens e idéias, em cuja articulação as imagens ganham *status* privilegiado” (LEHMKUHL, 2005, p. 230).⁸

A partir da leitura de John Berger, entendemos que, é a partir de uma representação visual, na qual o olho que a enxerga é atravessado de clivagens temporais, contextuais, culturais e humanas, é que se pode realizar uma denúncia histórica, marcando suas convenções, ideologias e intencionalidades (BERGER, 1999, p. 9-12). Doravante entendemos que é o modo de ver da imagem e o seu constructo, testemunhas históricas de um acontecimento simbólico daquilo que se converge o sujeito da representação e o sujeito representado.

Regressando à nossa imagem *Amor... Vestido* (fig. 1), optamos por chamar nossas personagens negras caricatas por Ella e Adonis. Essa imagem que faz parte de um conjunto de imagens divulgadas na Bahia recupera a cultura popular estadunidense do final do século

⁷ Entendemos que Erwin Panofsky é contemporâneo de Aby Warburg e tenha sido seu discípulo no Instituto Warburg, fundado em 1929, embora o instituto já existisse como biblioteca antes de sua fundação. Enquanto a abordagem metodológica de Warburg acerca da leitura e compreensão das imagens artísticas é concebida de forma aberta a contemplar textos, imagens, poemas, esculturas de modo comparativo, atemporal e descentrado, Panofsky dá segmento a ideia iniciada por Warburg, propondo um método que se feche aos estudos da iconologia e da iconografia para alcançar uma descrição dura, chamada por ele de “*pré-iconográfica*” e que levaria a um resultado de análise “correto”. Esse método também visa mergulhar na busca do que ele considera uma “*correcta análise iconográfica no sentido mais estrito*, com o objectivo de penetrar no *significado intrínseco ou conteúdo* da imagem” (*aspas e itálicos do autor* PANOFSKY, 1995 [1939], p. 23). O método iconológico proposto por Panofsky versa sobre a comparação dos cânones das proporções na Arte do Egito, da Grécia, de Bizâncio e da Renascença, ele estabelece um sistema de relações matemáticas entre os fragmentos humanísticos, como o corpo humano, desde que este corpo seja tema de uma representação de arte. Ele busca a descrição variável das proporções humanas dentro da sua ideia de iconologia, pressupondo as diferenças a serem estabelecidas, conforme evidenciamos em um de seus ensaios. As relações matemáticas poderiam ser expressas pela divisão de um todo [arte grega], bem como pela multiplicação de uma unidade [arte egípcia]; o esforço de determiná-las poderia ser guiado por um anseio de beleza [arte grega], bem como por um interesse pelas “normas” [arte bizantina] ou, enfim, por uma necessidade de estabelecer uma convenção [arte egípcia]” ou, enfim, por uma necessidade de estabelecer uma convenção; e, sobretudo, as proporções poderiam ser investigadas com referências à representação (*aspas do autor* PANOFSKY, 2007 [1940], p. 91).

⁸ LEHMKUHL, Luciene. O lugar da imagem na reinstalação warburguiana. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 227-232, jul.-dez, 2005.

XIX. Essas imagens caricatas sobre negros foram produzidas por homens brancos para entreter os seus pares com quadrinhos e/ou *cartoons* abarrotados de conteúdo racial. Ella nos remete a imagem caricatural da Mammy, as empregadas domésticas ou escravas domésticas (mucamas) popularizadas nos lares escravistas do Sul dos Estados Unidos. Ella e as Mammys vestem longos vestidos xadrez com babados, são cheias de corpo, rostos ovalados, olhos saltados, cabelos protegidos por turbantes ou presos com presilhas em pequenos montinhos. As Mammys são trabalhadoras, assim como Ella, mas elas não acumulam renda, não possuem famílias em suas representações; as famílias delas são seus senhores, que não as reconhecem como tal. As Mammys não namoram, são boçais, não têm vida nem vontades próprias, elas apenas atendem as expectativas dos outros. Talvez esteja aí a primeira diferença entre Mammy e Ella, pois Ella, enquanto textualidade esta a babar por seu Adonis negro, ela sente, ainda que seja por meio da visão de quem materializa a sua representação. A imagem e o texto no contexto do Brasil nos falam que a crioula tem fogo, ela sente, está babada.

O modo com que artistas brancos se apropriaram da cultura dos negros da diáspora africana nos Estados Unidos, no Brasil e em todos os países colonizados, permitiu que eles criassem imagens com personagens selvagens e boçais a seus modos, a partir do seu imaginário sobre aqueles negros que eles não conheciam. Os lábios, pés, mãos, narizes, orelhas monstruosos são apenas elementos sobrepujados para depreciar os negros e fazer o branco rir, são elementos externos que fazem parte da estrutura ideológica do racismo, da implantação da eugenia, e das políticas de embranquecimento e de aniquilamento da identidade corporal dos negros. A imagem de Ella e do seu Adonis negro também nos faz acessar outra imagem posterior a esta, praticamente idêntica na sua alegoria, a atriz norte-americana, Judy Garland (1922-1969) interpretou uma negra a partir da prática do *blackface* para uma cena do filme musical, *Everybody Sing* (1938), dirigido pelo cineasta também norte-americano, Edwin L. Marin (1899-1951). No Brasil o filme foi traduzido para *Diabinho de Saias*. Na cena do controverso *blackface*, Judy Garland teve partes do corpo colorido de preto, incluindo a face, os lábios aumentados por batom vermelho, e fez uso de peruca ao estilo dos cabelos crespos e presos de nossa Ella, e usou um vestido com estampas de grafismos quadriculados ao estilo Mammy. A personagem de Garland também se utilizou de sotaque e de um inglês coloquial para a representação do negro boçal.

Ella também se veste e tem os fenótipos semelhantes a personagem havaiana Queen Liliokalani, uma negra que vende jornais de porta em porta, representada pelo *cartoon* de George Luck, de 1899. Dispersa, Liliokalani é observada por dois homens brancos espantados

pela sua audácia em transpor os limites dos *Black codes* para vender jornais em um condomínio de brancos. Até mesmo a profissão de nossas personagens se aproxima, Ella é vendedora nas ruas da Bahia, contudo, na Bahia não há *Black codes*, há hierarquias. A experiência do negro colonizado pelos europeus é muito semelhante nas Américas, na África do Sul e nas Antilhas, Frantz Fanon nos ajuda a entender que essas imagens de jornais ilustrados, responsáveis pela representação maciça de estereótipos de negros, são responsáveis pela *catharsis coletiva* (FANON, 2008, p. 130), “são os jornais escritos pelos brancos, destinados às crianças brancas [...] devorados pelos jovens nativos [nos quais] o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o Selvagem, são sempre representados por um preto ou índio” (FANON, 2008, p. 130-131).

No que se refere aos *cartoons* e as caricaturas, entendemos que as representações dos estereótipos de negros cumpriram o mesmo papel de provocar a catarse determinada nos negros no Brasil. O negro enquanto aquele animal responsável por provocar o medo, a falta de empatia em decorrência dos seus traços e modos grosseiros, a sua falta de noção para se vestir e entender a moda. Todavia, diferente do regime explicitamente segregacionista experimentado nos Estados Unidos, no Brasil, como nos orienta a historiadora baiana Wlamyra Albuquerque, as relações raciais no pós-Abolição não eram determinadas à equação binária branco-negro (ALBUQUERQUE, 2004, p. 23).

Consideramos o contexto da década de 1904 na Bahia, um período de tensões muito pungentes, principalmente por considerarmos o momento definidor para que a democracia e a igualdade entre libertos e brancos pudesse se concretizar. No entanto, Albuquerque nos ajuda a pensar que a Bahia experimentou episódios contundentes acerca da produção e estruturação do discurso social e histórico do racismo, período correspondente às décadas de 1880 e 1890, momento de ápice e declínio da escravidão negro-africana no Brasil. E é neste momento que *A Coisa* nasce e produz seus próprios discursos.

A Coisa nos é o periódico baiano que, mesmo diante da modernização do sistema de editoração de impressos ilustrados no Brasil e na Bahia do seu período, chama-nos atenção por exhibir, em suas capas, imagens visuais produzidas em xilogravuras gravadas em casca de cajazeira, e também, por conter imagens textuais/metafóricas de pluralidades étnicas de negros a compor o imaginário de uma sociedade atuante na Bahia de 1897 até 1904. As imagens evocadas pela leitura dos textos são compreendidas por nós, em alguns momentos, como dissonantes das imagens plásticas, pois consideramos as imagens concretas publicadas nesse impresso a materialização da reificação de tipos constituídos pelo discurso racista e

etnocêntrico do Brasil escravagista. E é ao considerarmos essas evidências, que problematizamos: Como um jornal baiano, editado em Salvador, durante o fim do século XIX e início do XX, fazendo uso das técnicas de impressão, desenho e representação específicas e historicamente situadas, estabelece um discurso figurativo singular e reificador de modo concomitante sobre o negro, a pele, a negritude, a mestiçagem, a raça dialogando com as questões políticas e intelectuais de sua época, intervindo no debate público acerca da constituição da nação e do povo brasileiro.

Ao nos atermos às análises desses corpos brancos e negros representados por essas imagens visuais de um impresso semanal baiano, consideramos que a tomada da percepção e visibilidade desses corpos negros, ao contrário da habitual percepção dos corpos brancos, se torna possível porque, como nos diria Stuart Hall ao citar Cornel West em seu ensaio *The new cultural politics of difference* estamos inseridos num tempo moderno de um momento em que a cultura negra se faz emergir e constitui um pensamento negro, ou talvez, ao que denotamos, essa possibilidade se ancora em três eixos, sendo o primeiro e mais importante deles o deslocamento dos modelos europeus de alta cultura, da Europa enquanto sujeito universal da cultura, ou síntese da própria cultura (HALL, 2009, p. 317).

O segundo eixo é o surgimento dos EUA como potência mundial e, conseqüentemente, como centro de produção e circulação global de cultura. Esse surgimento é simultaneamente um deslocamento e uma mudança hegemônica na *definição* de cultura – um movimento que vai da alta cultura à cultura popular americana majoritária e suas formas de cultura de massa, mediadas pela imagem e formas tecnológicas. O terceiro eixo é a descolonização do Terceiro Mundo, marcado culturalmente pela emergência das sensibilidades descolonizadas. Eu entendo a descolonização do Terceiro Mundo no sentido de Frantz Fanon: inclui aí o impacto dos direitos civis e as lutas negras pela descolonização das mentes dos povos da diáspora negra (*grifos do autor* HALL, 2009, p. 318).

E embora, em muitos momentos, façamos um percurso de remissão ao passado europeu e de suas produções artísticas icônicas, como pinturas, esculturas e textualidades, o fazemos com o propósito do cotejamento ao modelo do pensamento de Aby Warburg em sua análise acerca do movimento vivo presente nas referências da pintura *O nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli em comparação com as referências da Antiguidade. Ao tomarmos essa concepção o fazemos para estabelecer comparações não com o intuito da busca de um léxico dos traços iconográficos antigos, mas sim, para compreender a singular experiência da representação dos corpos brancos e negros na produção de imagens visuais e textuais, tendo a produção greco-romana e renascentista como uma referência da experiência humana na

relação que une um sujeito ao outro. E como também nos orienta Philippe-Alain Michaud, Warburg “se volta para a Antiguidade a ponto de se identificar com ela, não é para encontrar ali um repertório de imagens, mas para injetar nela as fórmulas expressivas que representarão a vida” (MICHAUD, 2013, p 79). Desse modo ao viabilizarmos a comparação das imagens produzidas no periódico *A Coisa* com as imagens de outros periódicos e com *cartoons* estadunidenses, o cinema e as pinturas europeias do período renascentista ou de períodos anteriores e posteriores, o fazemos conscientes de que a relação estabelecida entre os autores dessas imagens do tempo presente (do tempo de produção e circulação d’*A Coisa*) podem ter sido viabilizadas pela relação da experiência contínua das identificações com o passado, ressignificado, residual e dialógico: intertextual. Seja essa experiência proporcionada pela prática empírica da observação, da difusão dos discursos hegemônicos, ou até mesmo pelas aulas assistidas pelos autores d’*A Coisa* no banco escolar do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia ou na Escola de Belas Artes de Salvador.⁹ É digno de nota a referência do ensaio de A. L Machado Neto, no qual ele nos revela a estreita ligação da vida intelectual baiana do final da segunda metade do século XIX e princípio do XX com a Europa:

Tal como acontecia não só no Brasil, mas em regra geral na América Latina e demais países de formação colonial, a influência européia – particularmente a francesa – era aqui também avassaladora. Os nossos informantes foram unânimes em apontar na vida intelectual baiana de então a presença marcante da Europa e em especial da França. Também os autores portugueses, sua língua e estilo, tiveram aqui a mais sólida vigência. Victor Hugo, Zola e Anatole parece terem sido os autores mais em voga entre os franceses, informa Estácio de Lima. Franceses eram os livros didáticos até no curso secundário. Também na Faculdade de Medicina. Também eram franceses, integrantes da “Bibliothèque du Conducteur de Travaux Publiques”, os livros pelos quais estudou o engenheiro Nogueira Passos. Tudo, aliás, era francês [...] “sapatos, gravatas, talheres...”. Não menos franceses, e ainda não traduzidos, eram os livros didáticos de Carlos Torres, em seu bem amado

⁹ Na edição d’*A Coisa* do dia 30 de abril de 1899, o gravurista Arthur, o Bohemio (Arthur Arezio da Fonseca) publica uma crônica satírica ilustrada com a representação de um corpo feminino branco nu contra o encosto da cadeira na capa do jornal. A crônica recebe o título *O Modelo*. Nesta crônica, Arthur Arezio descreve uma cena na qual uma moça estaria sentada no quarto do narrador a falar seus pensamentos a respeito da grande arte Grega e Romana. Neste texto fica evidente a importância que Arezio dá ao mundo que ele chama de Antigo, e à arte que ele toma enquanto prodigiosa. Arthur Arezio tem plena consciência dos cânones da pintura Greco-romana e parece desconhecer as artes Africanas e Orientais enquanto precursoras na representação do corpo nu. Leiamos o texto transcrito na íntegra: “*O Modelo* – Só, no meu quarto, Dina, a mais encantadora das *horizontaes*, sentada numa cadeira, reflectia: Desde os primeiros tempos da pintura que o estudo do *nu* foi sempre admirado... Na Grecia e em Roma celebrados mestres esculptores cinzelaram Venus, Cupido, Psyché e outros prodígios de arte, sem ao menos pôr-lhes umas saias ou uma tanga... Nú, inteiramente nú, mui raro é o pintor que se occupa deste estudo... o fraco delles é pela natureza morta... ora, morta a natureza me causa até aborrecimento... Eu tenho servido de *modelo*, poucas vezes... E não me mostro a qualquer *pinta-monos*, completamente nua, porque elles não sabem fazer um esboço... portanto, só os contento da cintura para baixo... mas, se reconheço ser um pintor forte... então, nesta posição, elle não perderá um só traço... todas as minhas formas estão á vista; eu serei para elle o *modelo* dos modelos. Arthur, o Bohemio. *A Coisa*, 30 abr. 1899, ano. 2, n. 88, capa

Ginásio da Bahia. E Lulu Parola observava que os nossos poetas cantavam maio como sendo a primavera, simplesmente porque assim era na Europa [...] Os músicos, além de Paris, também eram atraídos pela Itália e também a Alemanha [...] A formação religiosa também era francesa, pois eram franceses os padres lazaristas que dirigiam o Seminário de Santa Tereza [...] os alunos do segundo ciclo do secundário eram obrigados a falar em francês com o professor da matéria, mesmo nas horas de recreio, e também eram franceses os autores de teologia. “Quem não ia à Europa, sobretudo à França, não era filho de Deus [...] A Revista do *Grêmio Literário da Bahia* tinha várias secções internacionais, a “Crônica de Berlim” de Franz von Walter, a “Carta de Paris” envolvendo por vezes correspondência literária de escritores franceses com o nosso Pethion de Villar, e até uma “Carta de S. Petersburgo”, também de correspondência russa com o mesmo poeta simbolista (*aspas e itálicos do autor* MACHADO NETO, 1972, p. 269).

Como já vimos anteriormente as observações sobre as cores, tons e nuances da pele nos corpos humanos e na natureza selvagem não nos parece uma ocupação exclusiva do mundo contemporâneo, nem tanto apenas uma reivindicação política dos movimentos negros nos países colonizados da África, das Américas, Caribe e da Europa, nos quais se utilizou a mão de obra escrava de negros. Já no final da segunda metade do século XVIII, os europeus se ocupavam da observação e classificação de todas as coisas a sua volta. E dessas, a cor foi um dos elementos classificados e interpretados pelo já citado filósofo anglo-irlandês, Edmund Burke. Ao filosofar sobre a existência das cores na natureza, seja nos corpos humanos ou até mesmo nos animais, Burke tratou de estudar as influências que essas cores tinham sobre os seres humanos e quais sensações conseguia interpretar a partir delas.

O estudo de Edmund Burke não é específico acerca das cores, o filósofo discorreu sobre a ideia do *belo* enquanto um conceito inerente da atividade sensorial humana, sendo este, antecessor e capaz de atribuir marcas e ressaltar nos humanos juízos e valores que seriam responsáveis por lhes definirem biologicamente enquanto animais dotados da capacidade do gosto,¹⁰ do pensar e da reflexão. É ainda neste ensaio que Burke faz um paralelo investigativo e filosófico entre os conceitos de *belo* e *sublime* com o objetivo de “descobrir se existem quaisquer princípios segundo os quais a imaginação é afetada e que sejam tão comuns a todos os homens, tão fundamentados e tão seguros que possam fornecer os meios para sobre eles se raciocinar” (BURKE, 1993, p. 23).

¹⁰ Para Burke (1993 [1757], p. 22) o termo *gosto*, não pode ser definido em exatidão, pois ele estaria distante de ser uma ideia simples e determinada no espírito da maioria dos homens e, portanto, está sujeito à indefinição e à confusão.

E é a partir do seu universo europeu que Edmund Burke racionaliza a respeito da relação dos seres humanos com a natureza e o pensamento. As definições de belo e sublime na obra de Edmund Burke levou-nos a compreensão de que as cores atribuídas aos corpos mantêm uma relação natural com os sentidos de belo e feio. Essa consideração eurocêntrica nos levou a pensar acerca dos valores que a arte determinou às cores ao longo das gerações, atribuindo frieza e quentura, alegria e tenacidade aos matizes. Para Edmund Burke, para que um corpo seja considerado belo, este nunca deveria ser revestido de uma cor escura, pois, na sua concepção, espera-se sempre que este seja recoberto pela beleza dos tons mais delicados, claros, alvos e suaves. As cores fortes e escuras não seriam belas para o autor, porém, com o hábito, poderiam deixar de provocar o terror aos olhos humanos, o terror como uma característica das reações do sublime, “em uma bela tez, nem o colorido é matizado nem as cores, como o vermelho e o branco, são vivas e lustrosas” (BURKE, 1993, p. 123). O efeito do preto, do negro ou escuro seria na visão burkeana sempre aterrorizante e, desse modo, sublime.

Para Edmund Burke, a dor, o terror, a finitude, a morte, a limitação e todas as sensações que nos levam às paixões negativas são reações que também podem ser suscitadas da escuridão, do negro e da cor preta. Para ele, as ideias que envolvam pensamentos ou a visualidade do negro e da escuridão são equivalentes. Edmund Burke faz uso de um exemplo de caso em seu estudo para ilustrar a sua filosofia. Neste exemplo ele conta a história de um jovem cego de nascença que ao recuperar a visão após uma cirurgia de catarata se depara com o corpo de uma mulher negra e é tomado pelo horror (BURKE, 1993, p. 151).

O estudo de Edmund Burke parecia estar em sincronia com os estudos de antropometria. Ainda que pareça não ter caráter racista, suas interpretações podem ter inspirado, um século depois, as teorias do filósofo e racista francês, o Conde Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), responsável por estudos que classificavam humanos em raças superiores e inferiores com o fim de definir, por meio de características físicas externas, tipologias, a partir da classificação da cor dos cabelos, cor da pele e dos olhos e fenótipos. O objetivo era classificar e separar os grupos humanos em raças, selecionando o elemento branco europeu interpretado como superior (GOBINEAU, 1855).¹¹ Mas, não apenas de concepções e impressões negativas sobre o negro e/ou a cor negra compunha o cenário dos pensadores. De acordo com Peter Martin, no que se refere ao mundo antigo, as opiniões de Heródoto sobre os egípcios era a de que se tratavam de homens altos e belos, gente de caráter

¹¹ Para mais detalhes sobre o pensamento de Gobineau, pesquisar o seu livro *Essai sur l'inégalité des races humaines*.

sincero e afeitos pela liberdade (MARTIN, 1993, p. 377). Nessa conjuntura, Andreas Hofbauer, em nota da citação de Martin, apresentou-nos pensadores gregos e romanos que também partilhavam dessa concepção positiva sobre os negros, como Sêneca, Estrabão e Estácio. Para estes, os etíopes, como eram conhecidos os povos de África e a própria África na Antiguidade Grega, “eram chamados de beatos, justos, hospitaleiros e descritos como seres que ‘se opunham a crueldade da guerra’” Peter Martin (apud HOUFBAUER, 2006, 39).¹²

Andreas Haufbauer nos ajuda a entender que a cor não era critério para excluir ou incluir determinado povo do *status* de civilizado na Antiguidade e no medievo, embora seu estudo também nos forneça subsídios para pensar que a cor estivesse interligada aos fatores de determinação climáticos e geográficos, como viriam defender os antropometristas e cientistas sociais do século XVIII e XIX. A religião era, inicialmente, o critério que determinaria a escravização ou não dos grupos humanos, especialmente, em Portugal da era cristã do século XII, quando “o protótipo do escravo era o escravo mulçumano, o que fez o termo mouro (em latim: *maurus*) transformar-se numa espécie de sinônimo de escravo” (HOUFBAUER, 2006, p. 73).¹³ Entendemos que até o final da Idade Média, o dogmatismo cristão acerca da origem monogênese¹⁴ dos seres humanos prevalecia mesmo no círculo do pensamento racional, e somente a partir da concepção de um mundo entendido como moderno (Estado Nacional e ideias sobre Nação) que derivações como *mulato* teriam surgido a partir de concepções poligenistas, que defendiam origens essencialmente diferentes para europeus e africanos (HOFBAUER, 2006, p. 106). Houfbauer acredita que apenas com a consolidação da burguesia mercantil a partir do século XVII, na Europa, que se desenvolvem critérios de inclusão e exclusão fundamentados da natureza humana, biologizada, e assim, o primeiro

¹² “Ao lado dessas concepções do ‘outro’, existia na Antiguidade, tanto grega quanto romana, uma oposição simbólica entre as cores branco e negro/preto. Já Foi comentado que, nessa dicotomia de cores que marca a tradição indo-européia (já bem antes dos gregos), o branco representa o bem, o bonito, a paz, a inocência e o divino, enquanto o negro é associado à morte, ao inferno e ao mal. No entanto, nesse contexto é importante ressaltar que nem os gregos nem os romanos recorriam a essa simbologia de cores para diferenciar a ‘si’ próprios dos ‘outros’. A clivagem fundamental entre ‘os de dentro’ e ‘os de fora’ baseava-se no pertencimento ou não à vida da *polis*. Os ‘povos bárbaros’, incluindo os ‘africanos’, eram discriminados por serem ‘não gregos’; os escravos, que podiam ter origens étnicas bastante diversas, eram desprezados, todos, em primeiro lugar por seu baixo *status* social” (HAUFBAUER, 2006, p 39).

¹³ “Mas havia também mecanismos e expressões por meio dos quais os portugueses faziam os africanos sentir que não eram aceitos como iguais, mesmo que estes fossem cristianizados. O imaginário mítico-religioso que atribuía valores morais às cores branco e negro/preto era, sem dúvida, uma referência possível. Um sinal de desprezo ou, no mínimo, em alusão ao cheiro de seu suor” Tinhorão apud (HOUFBAUER, 2006, p. 87) e segue “A ‘lenda da maldição’ que liga escravidão e culpa à cor de pele – e que passaria a exercer um papel importante nos discursos jesuíticos no Brasil – começava a ser lentamente ‘recuperada’ das tradições judaicas e mulçumanas (Essa interpretação da ‘lenda de Noé’ divulgar-se-ia em todas as colônias na América e assumiria uma função-chave na justificativa da escravização de africanos) O palavrão mais comum que se empregava para xingar um subserviente era ‘cachorro’ (*perro*) e, com menor frequência, ‘cão’ (*cam*)” (HOUFBAUER, 2006, p. 87).

¹⁴ Diz-se da teoria criacionista ou do que se aproxima dela, a considerar que todos os seres humanos descendiam de Adão e Eva, somente.

médico a ter ousado distinguir os seres humanos em raças de homens, teria sido o francês François Bernier (1625-1688).

No artigo “*Nouvelle division de la terre, par lês différentes espèces ou races d’hommes*”, publicado anonimamente no *Journal des Sçavans*, em 1684, em Paris, o autor amplia o uso feito até então do conceito raça: passa a aplicá-lo a grandes grupos humanos, atribuindo-lhes algumas poucas características que hoje qualificaríamos de “fenotípicas”. Depois de descrever um grupo europeu (no qual o autor inclui também habitantes de partes da Ásia e do norte da África), um grupo asiático e a raça dos lapões (aliás, o único grupo que o autor julga moralmente: “animais vis”), Bernier caracteriza os africanos como homens de lábios grossos, nariz achatado e cabelo do tipo “cães de estimação”. Esclarece ainda que a cor dos egípcios e dos hindus teria uma origem “ocidental”, ao passo que a questão da cor dos habitantes da África (região subsaariana) é explicada com argumentos de outra natureza (“A cor negra que lhes é essencial e cuja causa não é o ardor do sol, como se pensa”). E conclui o autor que é preciso buscar a causa da cor de pele desses seres “na tessitura particular de seus corpos, ou nos germes, ou no sangue” Jacquard (apud HOUFBAUER, 2006, p. 104)

Houfbauer destaca ainda o biólogo sueco Carl Lineu (1707-1778), cuja análise da classificação teria se estabelecido de forma mais contundente ao colocar o ser humano em comparação com o macaco e ao estabelecer quatro categorias de divisões do grupo humano.¹⁵ E também o francês George Leclerc de Buffon (1707-1788) que defendia a razão para se medir as diferenças humanas, Buffon constata três variedades como as mais marcantes: sendo a primeira, [...] a cor do cabelo, a cor da pele e dos olhos; a segunda, as proporções do corpo, traços fisionômicos e, finalmente a terceira, as inclinações socioculturais (HOUFBAUER, 2006, p. 107), e ainda Charles Louis de Secondat, barão de Montesquieu (1689-1755), cujo pensamento era norteador pela ideia dos fatores climáticos, e o anatomista escocês Robert Knox (1791-1862), que racializou as diferenças humanas por meio do seu entendimento da literatura, ciência e a arte, para ele todos esses elementos constituíam a ideia de raça.

Também com o intuito voltado para o estudo da classificação, no ano de 1864, o médico anatomista e antropólogo francês Pierre Paul Broca, publicou ensaio contendo um índice cromático de cores, no qual se identificava as diversas cores de cabelos, olhos e das

¹⁵ “Lineu subdivide o grupo *homo* em quatro categorias, juntando-lhe ainda dois grupos misteriosos (pouco definidos pelo autor), denominados *ferus* e *monstrosus*: (1) *Europaeus albus*: engenhoso, inventivo; branco, sanguíneo. É governado por leis. (2) *Americanus rufus*: contente com sua sorte, amante da liberdade; moreno, irascível. É governado pelos costumes. (3) *Asiaticus luridus*: orgulhoso, avaro; amarelado, melancólico. É governado pela opinião. (4) *Afer niger*: astuto, preguiçoso, negligente, negro, fleumático. É governado pela vontade arbitrária de seus senhores [...]; o quinto grupo, chamado de *ferus* (*homo ferus*), é caracterizado apenas como quadrúpede, mudo e cabeludo; e o sexto (*monstrosus*) refere-se a supostos homens gigantes e anões” Poliakov (apud HOUFBAUER, 2006, p. 104).

peles em amplos grupos humanos. As classificações cromáticas de Broca contemplavam muitas variações de cores podendo distinguir inúmeras nuances gradativas em todos os sexos, idades e raças. Ele se empenhou para a classificação mais ampla dos matizes que vão desde o preto ao branco, passando pelos tons de marrom e cinza, e retornando do branco ao preto. Seu índice cromático das cores é composto por 54 tipos de cores: “dos números 1 ao 20 representam as cores dos olhos; e os números entre 21 ao 54 representam as principais cores da pele e dos pelos corporais” (BROCA, 1864, p. 767 *tradução nossa*).¹⁶

Sabe-se que os viajantes europeus em missão no Brasil do século XVIII utilizavam tabelas cromáticas para fazer identificações e aproximações dos grupos humanos representados em seus desenhos em aquarela. Todavia as revistas e jornais ilustrados do final do século XIX no Brasil, objeto de nosso estudo por sua gama de textos e gravuras com conteúdo étnico, foram impressos em preto e branco, porém suas representações monocromáticas não deixam de contemplar a busca pelos matizes ao fazer uso do buril e do lápis como instrumentos capazes de obter rica escala de meios-tons em gradações suaves nas gravuras feitas em xilogravura ou litografia, como veremos adiante.

Conhecer os usos das técnicas da xilogravura (desenho gravado em madeira), da litogravura (desenho gravado sobre a pedra), e do clichê em madeira ou metal (desenho gravado sobre metal ou madeira), possibilita-nos perceber como a utilização de ferramentas e técnicas diferentes pode resultar da escolha dos editores dos impressos, e dos seus artistas, do contexto da sua realidade de mundo e dos seus objetivos na representação de traços desenhados com mais ou menos detalhes em uma gravura. Desse modo, ao observar essas imagens interessa-nos saber também que memórias de corpos elas suscitam e como elas os evidenciam e os significam em seu contexto sociocultural, seja a partir das vestimentas, dos fenótipos ou do matiz utilizado para representar a cor de suas peles.

A Bahia do final do século XIX era fortemente rural e tinha Salvador como o principal centro urbano, político e cultural. A vida intelectual na Salvador e o trânsito de saberes - herdado principalmente dos resultados de pesquisas e classificações realizados por filósofos, literatos e artistas estrangeiros no século XVIII - era efervescente. Estrangeiros cultos aportavam com frequência no porto de Salvador não apenas para negócios, mas também para lecionar nas escolas de Belas Artes, Medicina e Direito. E estudantes do Brasil partiam regularmente para longas temporadas de estudos em Portugal, Espanha, França e Itália. O saber europeu penetrava a vida acadêmica e o cotidiano dos impressos na Bahia. Manuel

¹⁶ Ce tableau se compose de 54 types de couleurs. Les numéros 1 à 20 représentent les yeux; les numéros 21 à 54 représentent les principales couleurs de la peau et du système pileux.

Querino escreveu que apenas as famílias afortunadas da Bahia conseguiam manter os filhos estudando medicina em Coimbra com a mesada de 10 mil réis.¹⁷ Os estudantes que não contavam com a sorte de terem nascido em famílias abastadas se beneficiavam com bolsas de estudo advindas de prêmios oriundos dos concursos de pintura promovidos pelo Liceu de Artes e Ofícios e a Escola de Belas Artes. Contudo, apenas os alunos vencedores eram premiados com as bolsas.

As ideias sobre medicina, raça, arte e política difundidas na Bahia do século XIX eram herança da produção do conhecimento europeu do século XVIII. O Brasil e a Bahia, especialmente, despertavam atenção desses filósofos e cientistas devido o acentuado trânsito cultural, a grande quantidade de africanos transplantados, índios e portugueses que ocupavam o mesmo espaço territorial. Desse modo, o padre jesuíta italiano que viveu na Bahia até sua morte, André João Antonil (1649-1716), o pintor e desenhista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), o etnógrafo, abolicionista e intelectual baiano Manuel Raymundo Querino (1851-1923), o médico legista, psiquiatra e antropólogo maranhense Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), o médico psiquiatra e psicólogo social e antropólogo brasileiro Arthur Ramos (1903-1949), e o sociólogo polímata também brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987), desenvolveram cada um em seu tempo, vários estudos que relacionavam e hierarquizavam os grupos étnico-africanos transplantados para o Brasil, evidenciando a diferença dos seus matizes de pele, suas culturas de origem, línguas faladas, fenótipos físicos

¹⁷ “Êsses homens estudaram, na Universidade de Coimbra, com a simples mesada de dez mil réis” (QUERINO, 1946, p. 125). Nesta edição de seu estudo, Raymundo Querino faz uma crítica sobre o perfil de desinteresse dos filhos das famílias abastadas da Bahia. Ele escreveu que esses rapazes preferiam se dedicar as vaidades a se voltar para os estudos. Segundo ele, os filhos dos afortunados gostavam de se dedicar à lavoura devido o seu retorno financeiro imediato. “Até aquela época, ao menos, na Bahia, as famílias poderosas não contavam um só de seus membros versando em letras. Havia natural indisposição contra a subordinação que a ignorância rende ao saber. Cada qual firmava-se no valor de que dispunha. Os poderosos incultos, não podendo discutir, procuravam ridicularizar” (QUERINO, 1946, p. 125). No rodapé desta edição Arthur Ramos chama atenção para a limitação do pensamento de Raymundo Querino quanto das estatísticas da época, que, segundo ele, apontam a Bahia como a principal exportadora de estudantes brasileiros para estudos no exterior até 1872. É importante considerar que Raymundo Querino foi estudante de Arquitetura da escola de Belas Artes da Bahia. Nesta época, a escola oferecia ensinamentos técnicos para aprimoramento e formação de mão de obra para os ofícios manuais. Manuel Querino já desempenhava sua atividade como pintor de paredes e, após sua passagem pela escola se tornou mestre de obras. Apesar de dispor de inteligência e capacidade esmerada, se tratava de um homem negro e sem posses. Por motivos desconhecidos Manuel Querino não conseguiu concluir duas cadeiras (disciplinas), e por isso não conseguiu se formar. Desse modo, acredita-se que havia certo rancor da parte de Manuel Querino quanto daquela realidade que ele já considerava injusta e excludente, e por isso se colocava no direito de criticá-la. Manuel Querino também criticou o valor de 10 mil réis investidos na educação dos filhos abastados, dando a entender que o valor da aplicação era diminuto e, por essa razão, era necessário que fizessem economia de vestuário, por exemplo.

e faciais (tipos) e qualidades (boçal, dócil, ladino, bonito, feio), e também, assimilando de forma equivocada suas etnias às suas nacionalidades.¹⁸

A Coisa, bem como todos os jornais ilustrados de sua época são fontes de representações, expectativas e posturas. Ao observar a bibliografia de autores brasileiros que discorreram sobre a presença de textos e de imagens sobre o negro nos periódicos com circulação no Brasil, chamou atenção a edição de 2010 do ensaio *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX* de Gilberto Freyre (2010 [1961]), neste texto, a litografia *Vente de nègres* de autoria de Andrew W. Best e GS, nos desperta atenção (fig. 2).¹⁹ Na imagem que diz respeito a um lugar especial para o comércio de escravos, o gravurista conseguiu a partir do desenho gravado na pedra evidenciar os diferentes matizes dos corpos negros presentes na imagem. Não se trata de uma gravura em cores, mas a técnica do sombreado, da perspectiva e das hachuras permitiu distinguir cada uma das personagens presentes, tais como o negociante vestido em fraque sentado sobre uma cadeira em posição confortável de elegância em contraste com a condição de abandono e desconforto das quatro personagens negras seminuas deitadas no chão, no canto esquerdo inferior da imagem. Há no canto direito desta imagem outro grupo de três mulheres negras e duas crianças, sendo uma de colo. Ambas as mulheres representadas estão cozinhando em um fogareiro improvisado. Cada uma das personagens é representada com matiz mais escuro que a outra, e os limites do desenho de uma para a outra se dão pelo direcionamento do chanfrado e pelo sombreamento entre seus corpos. Seminuas as personagens também se diferenciam pelo uso de adornos no pescoço e o uso do turbante.²⁰

¹⁸ Entendeu-se que o estudo realizado sobre o quadro dos grupos-étnicos ou de “raças” africanas transplantadas para o Brasil, realizado por africanistas como Manuel Raymundo Querino, Gilberto Freyre e João Antonil são insipientes, embora sejam de extrema importância para se compreender o fenômeno de uma época. Esses estudos incorrem na classificação racial de grupos africanos partindo, muitas vezes, de suas nações de origem, e não das suas culturas étnicas. Arthur Ramos iniciou o trabalho de classificação desses grupos, mas não o concluiu. Para mais, ver: PEREIRA, Túlio Henrique. **Pele e sensibilidades**, práticas de memórias e identidades do negro na literatura (1909-1940). Saarbrücken: NEA, 2014.

¹⁹ Não foi possível encontrar referências adicionais sobre o período de produção desta imagem, nem mesmo sobre o objetivo e o contexto no qual ela foi produzida.

²⁰ O poeta e historiador brasileiro Alberto da Costa e Silva, no prefácio da obra de Gilberto Freyre (2010 [1961]), fala sobre a distinção das mulatas, das crioulas e o uso das vestimentas enquanto indicadores das diferenças sociais no Brasil Colonial e no Império. “A difusão do turbante feminino muito deveu às *nharas, nhanhas, senoras, sinhares* ou donas da África Ocidental – aquelas africanas que se uniam a portugueses e a outros europeus, e suas filhas mestiças. Tinham dinheiro e prestígio, até mesmo, em muitos casos, político, e, desde o início do Seiscentos, de turbante e vestidas de modo diferente das demais mulheres da terra [...] (FREYRE, 2010, p. 13 *prefácio, grifos do autor*).



Fig. 2. Andrew W. Best e GS (lith.) – *Vente de nègres*. S.d. Litografia
FREYRE, Gilberto. O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX.
4ed, São Paulo: Global, 2010

No plano de fundo da imagem há a representação de uma negra de ganho com seu tabuleiro a recepcionar dois transeuntes negros, provavelmente mulatos livres. A negra de ganho usa roupas que cobrem maior parte do seu corpo, ela também faz uso de turbante para cobrir os cabelos. Os mulatos em diálogo com ela usam chapéus e panos de algodão enrolados como saiotes. O comerciante de escravizados vestido com fraque parece dialogar com dois negociantes brancos vestidos com muitos panos. Parecem negociar a compra de um negrinho, que está ao lado direito do vendedor, e parece ser um pouco mais retinto que o outro rapaz negro de braços cruzados de pé a seu lado, possivelmente um mulato.

No período oitocentista, conforme Thomas E. Skidmore, o Brasil já apresentava complexo sistema de classificação racial, pluralista, multirracial e cheio de contrastes (SKIDMORE, 2012, p. 81), e a esse fenômeno da complexa miscigenação se deve o período colonial, marcado pelo transculturalismo e o hibridismo, principalmente entre portugueses, índios de múltiplas etnias e africanos também de múltiplas etnias. Entendemos que essas misturas interligadas com as variadas culturas transpostas e assimiladas geraram grupos étnicos especiais na formação discursiva e estética/biológica do Brasil, que apresenta o índio (ameríndio/índio ou bugre), o europeu (branco/ e os portugueses miscigenados), o africano (negro/fula/afro-brasileiro), o amarelo (asiático), e a partir desse primeiro grupo constatamos

a existência discursiva dos mestiços ou pardos, e a partir desses os eurameríndios, caigara, caboclos, mamelucos (europeu/branco + índio), eurafricanos, mulatos (europeu/branco + africano/negro), o cafuzo (africano + índio), e finalmente o ainocô (amarelo + outras entinias).

As diferenças e hierarquias entre a população negra oriundas dos países de África já eram de conhecimento dos portugueses, bem como dos cronistas, desenhistas, aquarelistas e gravuristas desde o princípio dos trânsitos culturais possibilitados pelas linhas de comércio abertas por árabes e romanos, gregos, franceses, árabes e portugueses, antes mesmo do auge do mercantilismo no século XVI.²¹ O conhecimento dessas diferenças facilitou o trânsito entre portugueses e árabes no universo europeu, e são essas diferenças que os portugueses implantam na história social da família brasileira “tão desigual nos seus tipos e nos seus momentos de cultura”.²² No Brasil, Manuel Raymundo Querino também reconheceu essa diferença em seu tempo:

As diferentes tribus africanas aqui domiciliadas apresentavam caracteres especiaes: as mais amorosas, quanto á função da maternidade, foram as mulheres Gêges, Ige-chás e Egbás que tambem se distinguiram pela correcção esculptural; não tinham o rosto recortado de linhas e costumavam pintar a pálpebra inferior, com uma tinta azul, por faceirice ou enfeite [...] As tribus Gêge, Congo, Angola e Mina distinguíam-se pela sensualidade, pelo porte senhoril e maneiras delicadas e insinuantes; por isso chegaram a confundir-se com as creoulas elegantes. [...] Trajavam com apurado gosto e porfiavam em não se confundirem com as das outras tribus, como se quizessem disfarçar a sua origem africana. [...] Em geral, as mulheres Gêges possuíam nadegas

²¹ A partir do Brasil holandês podemos constatar a entrada de diversos artistas, naturalistas e cronistas em missão no Brasil. Dos viajantes europeus que estiveram em missão no território do Brasil desde o século XVI destacamos o missionário e cronista francês Jean de Léry (1536-1613) que esteve no Brasil em 1574 e escreveu *Viagem à terra do Brasil*, o gravurista alemão Hans Staden (1525-1576) que esteve duas vezes no Brasil, sendo a primeira em 1557, o agricultor e estudioso da história do Brasil, o português Gabriel Soares de Souza (1540-1591), esteve no território do Brasil entre 1565 e 1569, faleceu na Bahia. O frade franciscano francês e cronista André Thévet (1516-1590), que esteve no território do Brasil entre 1555 e 1558; a missão holandesa de 1637 quando no Recife chegou o novo governador geral enviado pela Companhia das Índias Ocidentais, Johann Mauritijs van Nassau-Siegen (João Mauricio de Nassau), de origem alemã veio ao Brasil em missão pela Holanda. Ainda nesta comitiva veio Franz Post, Willen Piso, Zacharias Wegener e Georg Marcgrave (ou Marcgraf), também destacamos o pintor holandês Albert Eckhout (1610-1666), que esteve em missão no Brasil no período de 1637 até 1644. O também naturalista alemão Johann von Spix (1781-1826) e Carl von Martius (1794-1868), e finalmente o pintor alemão que viajou por todo o nosso território entre 1822 até 1825 Johann Moritz Rugendas (1802-1858). Destacamos também Henry Koster (*Travels in Brazil*), em 1816, Maria Graham (*Diário de uma viagem ao Brasil de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823*), lançado em 1956, e Richard Francis Burton (*Explorations of the highlands of the Brazil*), de 1869. Para mais, ver: BARLÉU, Gaspar. **O Brasil holandês sob o Conde João Mauricio de Nassau**: história dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do Ilustríssimo João Mauricio Conde de Nassau, etc., ora Governador de Wesel, Tenente-General de cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange; trad. Cláudio Brandão. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

²² Gilberto Freyre discorre sobre o elemento europeu e uma concepção de burguesia portuguesa. Fenômeno que teria sido possível em consequência dos trânsitos culturais com outras civilizações do oriente e do ocidente desde o século XVI. FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Global, 2006.

salientes, e talvez houvessem servido de modelo á Venus Hottentote (sic) (QUERINO, 1938, p. 98-99)

Segundo Maria Bernardete Ramos Flores, a passagem do Império para o regime republicano no Brasil impulsionou uma cultura interna de tensão racialista, privilegiando os discursos acerca da formação de um Estado que se confundia com ideias eurocêntricas sobre raça. Entende-se que o Governo vigente adotou ideologias para se criar uma identidade nacional, nomear e classificar tipos humanos que seriam privilegiados dessa representatividade. Desse modo também houve a invenção do *povo*, que teve na representação do exotismo indígena e do mestiço, símbolos da unidade nacional, por um curto período; ambos valorizados pelas artes e a literatura. Os traços, desenhos e escrita produzidos por viajantes europeus no Brasil do século XVIII demarcaram as características complexas e contundentes, com as quais o povo brasileiro se constituiria.

O desenvolvimento da arte de representar, seja literário ou pictórico, perpassa, pois, a era da genealogia do racismo, num cruzamento de enunciados que põe o corpo humano no centro da ordem discursiva. No século XIX, com a formação dos Estados Nacionais, a emergência das multidões e das classes operárias, a formação da burguesia e das condutas civilizadas, tudo se debruça sobre o estudo do homem: [...] o realismo fixa a verdade das fisionomias e os caracteres na arte do retrato [...] O homem, ao entrar no espaço do saber ocidental, objetiva-se a si mesmo, no sentido de que se dispõe como objeto, para um sujeito que conhece e que pode ser conhecido (FLORES, 2007, p. 51)

Conforme a epígrafe de Frantz Fanon utilizada no princípio, se considera a necessidade de atenção às questões inerentes a visibilidade do negro nas imagens presentes na historiografia no Brasil. De modo que ao se lançar os olhos para o passado e o presente dessa história feita com imagens não se perceba mais o preto enquanto um objeto opacizado ou representado por fora de sua condição humana, mas sim como um sujeito integrado na conjuntura coletiva de sua humanidade e sociedade, e consciente da sua posição fundamental na construção identitária do País, tendo suas características valorativas e suas identidades representadas na complexidade que lhes difere e integram seja no passado e no presente, no exterior e no interior, na sua inclusão e exclusão, como nos orienta Romi Bahabha acerca do pós-colonialismo (BHABHA, 2003, p. 19).

Das imersões e da experiência com o arquivo

Todo o processo de pesquisa que culminou com a escrita desta tese começou há aproximadamente sete anos, embora acredite que o início de tudo tenha ocorrido há muito tempo antes, quando eu ainda cursava graduação em História na Universidade Estadual de Goiás (UEG), e havia me encantado pela ideia de pesquisar a respeito das identidades e o apagamento de pessoas negras nas pinturas da cidade onde eu havia nascido, Itumbiara. Confesso que naquele período não imaginava o que seria, de fato, uma pesquisa, e, ainda não conseguia me visualizar exercendo o papel de um pesquisador das humanidades.

Especificamente, *Que Coisa é essa yôyô?* nasceu de uma de minhas imersões nos arquivos públicos da cidade do Salvador, Bahia. Era o ano de 2009. Eu um aluno do mestrado do Programa de Memória da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), procurando por anúncios de venda e fuga de homens e mulheres negros escravizados, cujas características corpóreas estivessem narradas nos classificados dos impressos baianos do século XIX, fui surpreendido com imagens que me deixaram comovido: para além das descrições textuais dando notas das qualidades físicas, habilidades, fenótipos e cores daqueles homens e mulheres, encontrei imagens visuais que, muitas vezes, eram usadas para ilustrar esses anúncios. Lembro-me que fui tomado pela curiosidade, ao ponto de me perder das horas debruçado sobre pilhas de arquivos na Biblioteca Pública do Estado da Bahia (BPEB). Algumas vezes eu era o último a sair, quando o pôr do sol já havia se anunciado, e as portas do arquivo começavam a se fechar.

Eram dias bons, e o retorno para a casa, no cruzar das ruas daquela cidade frenética parecia metonímia, eu não existia em mim em um cenário que também não existia mais: o século XIX. Ali eu me via a caminhar pelas ruas, atravessando largos e esquinas de uma trama referencialmente abarrotada por elipses. Salvador era a cidade que escondia a minha história ancestral – ponderei diversos momentos –, aquele século, suas relações e a sua política me fascinaram de modo que, às vezes, tentava me transpor para aquele mundo. Imaginar suas práticas, suas personagens e os anseios delas, levou-me incontáveis vezes àquela biblioteca.

Foi em uma dessas inúmeras visitas à seção dos periódicos raros da BPEB que encontrei o semanário *A Coisa*. Lembro-me que o arquivo me foi dado em um único pacote embrulhado com papel pardo e amarrado com barbantes. Quando abri aquele pacote e observei aquelas miniaturas impressas em papel colorido todo quebradiço pelo ressecamento, pensei se tratar de uma espécie de pasquim ou folhetos avulsos de temporadas carnavalescas, entretanto, quando comecei a folheá-lo, descobri um arcabouço de imagens que me pareciam inéditas. Imagens visuais ou plásticas e com a personalidade que, até então não havia

percebido em nenhum dos jornais baianos de que tive acesso nos arquivos daquela cidade. Voltei para a casa com a mente e a bagagem abarrotadas de ideias e conteúdo que transbordava. Tratei de pesquisar a respeito daquele impresso, seus redatores, as pesquisas realizadas a partir dele, e nada encontrei. Como uma maneira de assumir ou me apropriar daquele achado, resolvi fazer uso de algumas imagens no capítulo final da minha dissertação de mestrado *Pele e sensibilidades: práticas de memórias e identidades do negro na literatura (1909-1940)* defendida em fevereiro de 2011.

O processo de definição do periódico *A Coisa* como um dos principais documentos para a elaboração desta tese não foi simples. Levamos em torno de um ano e meio até definirmos que as imagens e os textos contidos n'*A Coisa* seriam suficientes, inéditos e nutridos de memórias e representações capazes de nortear diálogos com outros impressos, imagens e suportes. A partir de então o procedimento de pesquisa transcorreu de forma mais tranquila e uma nova busca pelas pesquisas, nomes, pseudônimos e responsáveis por este impresso foi realizada.

A partir de incessantes buscas pelos sítios na Internet, arquivos, diálogos com pesquisadores das comunicações na Bahia, e dos impressos do século XIX, chegamos ao historiador das comunicações, o professor baiano, Luis Guilherme Pontes Tavares. Foi a partir desse momento que muitas das nossas dúvidas relacionadas ao periódico *A Coisa* começariam a ser sanadas, como a técnica de produção das imagens publicadas nele, os nomes por trás de alguns pseudônimos que assinavam seus textos de fundo, e a autoria da maioria das imagens produzidas em xilogravura a fio a partir da matriz entalhada na casca da cajazeira.

Luis Guilherme Pontes nos indicou duas bibliografias fundamentais para compreendermos a história geral da imprensa baiana, *Apontamentos para a história da imprensa na Bahia*, organizado por ele, e *Anais da imprensa da Bahia – 1º Centenário 1811-1911*, organizado por Alfredo de Carvalho e João Nepomuceno Torres. *A Coisa* foi citada em verbete apenas pelo último que nos ofereceu indicação de sua estreia em 30 de agosto de 1897 e encerramento em 1900.²³ Todavia encontramos questões que nos fizeram refletir a respeito destas datas, a considerar que no arquivo da BPEB já havíamos lido a última edição d'*A Coisa* publicada em 8 de outubro de 1904.

²³ “Jornal crítico e humorístico, de pequeno formato, e ilustrado. Publicação semanal, e do 2º número em diante ia progressivamente aumentando de tamanho. Redatores Jayme Borreaux, Zeca Gaud e Bombardino, Gerente K. Brito. Administrador K. Nudo. (Bib. Do Inst. Hist.) (CARVALHO; TORRES, 2007, p. 161). CARVALHO, Alfredo de; TORRES, João Nepomuceno (orgs.) **Anais da imprensa da Bahia**. 1º centenário 1811-1911. 2ed. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2007 [1911].

O verbete presente no livro de Carvalho e Torres nos deu a pista que nos levou a outro arquivo importante, o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), onde desvendamos os primeiros exemplares do periódico que não estavam no arquivo da BPEB. E como já havíamos realizado constantes leituras no impresso, descobrimos que no exemplar do periódico do dia 5 de setembro de 1897, arquivado no IGHB, *A Coisa* apresentou em forma de editorial uma manchete na qual anuncia o seu segundo número. No editorial publicado na capa os editores celebram o feito, sem, no entanto, recomendarem aos leitores a leitura e, sequer, a busca pelo primeiro número.²⁴ Não encontramos o primeiro exemplar que ainda parece perdido ou em posse de algum colecionador ou arquivista particular.

A Coisa se autodenominou um jornal crítico, satírico, humorístico e ilustrado, de pequeno formato. As informações dos *Anais da imprensa da Bahia* de que o periódico teria encerrado suas atividades em 1900, nos fez entender que para chegarem a essa conclusão, Carvalho e Torres teriam pesquisado apenas o arquivo disponível no IGHB desconhecendo o arquivo da BPEB, no setor de periódicos raros.²⁵ Apesar de registramos o semanário pelo registro da sua circulação contabilizada em oito anos, é importante salientar que, suas edições circularam apenas por seis anos, pois o impresso sofreu interrupção temporária no dia 12 de maio de 1901 até 3 de setembro de 1904, somando três anos e quatro meses de intervalo.

A Coisa sofreu três transformações importantes em seu formato. Foi lançado em 30 de agosto de 1897 com o tamanho de 12 x 16,5 cm, depois comemorou o primeiro aniversário em 4 de setembro de 1898 apresentando o formato de 13 x 20,5 cm, e estreou novo formato na edição do dia 6 de fevereiro de 1900, mantendo as dimensões de 22,5 x 32 cm, medidas que quase o aproxima do padrão tabloide, permanecendo assim até o seu encerramento. Em seus números iniciais o periódico era impresso regularmente numa folha de papel que se aproxima, em centímetros, das medidas do tamanho in-8. Dobrado ao meio, o jornal recebeu o formato de um caderno com quatro faces/páginas. Com a exceção dos números iniciais, a partir do seu segundo ano, foi possível observar edições especiais d'*A Coisa* com dimensões maiores, nas quais o periódico fora impresso com oito páginas, ou seja, dois cadernos.²⁶

É importante ressaltarmos que até o fechamento desta tese não encontramos nenhuma pesquisa que tenha se voltado para o conteúdo visual do impresso *A Coisa*, não há registros de uma pesquisa que tenha nos levado a compreender o universo da produção de imagens, nem

²⁴ **A Coisa**, 5 set. 1897, ano I, n. 2

²⁵ **A Coisa**, 26 out. 1904, ano 8, n. 5.

²⁶ **A Coisa**, 3 set. 1904, ano 8, n. 1; **A Coisa**, 10 set. 1904, ano. 8, n. 2; **A Coisa**, 17 set. 1904, ano 8. n. 3; **A Coisa**, 24 set. 1904, ano 8, n. 4;

dos seus desenhistas e gravuristas neste periódico ou do período de circulação dele na Bahia. A história dos impressos ilustrados baianos começa a ser escrita em meio a dificuldades relacionadas à conservação de seus arquivos; são inúmeros impressos e imagens à espera de pesquisadores da história, da comunicação, da antropologia, das artes, da linguagem e das culturas que possam recuperar a multiplicidade de seus conteúdos visuais, textuais, e desvendar os inúmeros pseudônimos responsáveis pela produção desses jornais do século XIX até a primeira metade do século XX.

Todavia encontramos alguns trabalhos que fizeram uso de algumas informações textuais presentes n'*A Coisa*:

O periódico *A Coisa*, juntamente com outros impressos, tais como *A Bahia*, *A Ordem*, *Correio da Tarde*, *Correio de Alagoinhas*, *Correio de Notícias*, *Correio do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Foia dos Rocôro*, *Gazeta do Povo*, *Jornal de Notícias*, *O Estímulo* e *O Serrinhense* foram fontes da pesquisa *O Negro na Imprensa Baiana no Século XX*, financiada pela Fapesb e desenvolvida sob a coordenação do professor Jocélio Teles dos Santos no Departamento de Antropologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA),²⁷ e faz parte do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO). A investigação cujo objetivo foi levantar os jornais que continham representações raciais e discursos sobre posturas negras resultou na captura de setenta evidências textuais sobre o negro apenas n'*A Coisa*, textos publicados entre o período de 13 de maio a 23 de outubro de 1900. Ao todo, incluindo o grupo de impressos pesquisados, foram quantificados a evidência de 1477 textos com a mesma temática sobre o negro.

Em 2004 o economista Sílvio Humberto dos Passos Cunha defendeu a tese de doutoramento *Um retrato fiel da Bahia: sociedade-racismo-economia na transição para o trabalho livre no Recôncavo açucareiro 1871-1902*,²⁸ na qual o periódico *A Coisa* também foi utilizado como uma das fontes para se pesquisar a visibilidade e a resistência negro-africana como parte fundamental da economia baiana da época. Silva Cunha fez uso dos impressos *Pequeno Jornal*, *Gazeta do Povo*, *Jornal da Manhã*, *Jornal de Notícias*, *O Getulino* (periódico de Campinas), *A Bahia*, *Diário de Notícias*, *Correio de Notícias*, *Diário do Povo* e *Echo Santamarense* (periódico de Santo Amaro), além de documentos como atas, leis e fontes bibliográficas.

²⁷ Disponível em: <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br/index.php/apresentacao>. Acesso em 12 de julho de 2013.

²⁸ CUNHA, Sílvio Humberto dos Passos. **Um retrato fiel da Bahia: sociedade-racismo-economia na transição para o trabalho livre no Recôncavo açucareiro, 1871-1902**, Campinas, 2004. Tese. (Doutorado em Ciências Econômicas). Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. 272f

Acreditamos que o periódico *A Coisa* deve ter sido bastante relevante em seu período de circulação. Ao que se percebe em suas páginas, o jornal alcançou correspondentes nas províncias de Maceió, Pernambuco, Paraíba e Ceará, e chegou a ser plagiado no Pará, conforme relatos furiosos de seus editores ao longo das edições de 30 de janeiro e 7 de fevereiro de 1898.²⁹ O periódico, ao contrário dos inúmeros ilustrados de sua época, que não conseguiam se manter em circulação com regularidade, se manteve em circulação regular por cerca de três anos e irregular ao longo de seis anos.³⁰ O jornal também parece ter sido impresso em larga escala, por registrar a necessidade de reimpressão de números devido a demanda, e pelo registro constante de novos pontos de distribuição e venda do semanário, sempre em lugares diferentes na capital Salvador. No expediente publicado na sexta página do dia 3 de setembro de 1904, eles nos dão o seguinte recado: “Tiragem maior que a de maioria de muitos diários da capital”.³¹ Sua distribuição de assinaturas traspunha o território da cidade e alcançava o interior das províncias até mesmo fora da Bahia.

²⁹ Os editores d’*A Coisa* se indignaram ao descobrir que a publicação de um periódico de nome não revelado estava utilizando-se dos textos criados e publicados n’*A Coisa* da Bahia substituindo apenas a assinatura do autor. Cientes disso eles passam a publicar uma série de notícias dando nota desse crime. Vejamos o texto na íntegra publicado na edição do dia 30 de janeiro de 1898: na subcoluna *Coisas e factos*: Nós é «A Coisa», do Pará – Temos sobre nossa banca de trabalhos, gentilmente offerecidos por um dos nossos amigos, os quatro primeiros numeros d’*A Coisa*, que começou a ser editada no Estado do Pará, em Dezembro último. Na rapida leitura que fizemos, deparamos com a local, sob a epigraphe – *Defloramento*, publicada no nosso n. 16, e que os collegas d’*A Coisa* paraense *esqueceram-se* de declarar que haviam-na transcripto. No seu 4º numero lemos, além de outras... coisinhas, um dos *Azulejos* publicados no nosso n. 5 e escripto por um dos redactores desta folha, subscripto por – *Bedengó!* Isto é feio, collegas! Apossar-se do que não lhe pertence – a contra-gosto do seu dono - é um... *plagio* indesculpavel! - A proposito da noticia acima, recebemos do nosso intelligente collaborador C. Veró, os seguintes interessantes versinhos: «Meu illustre *Bedengó!* - *Saude* é o que lhe desejo/ E um pouquinho de juízo./ Porque sem isto lhe vejo./ Lendo *A Coisa*, do Pará,/ Encontrei uma mistura:/ Uns versos feitos por *Zéca*/ Com a sua assignatura./ Por isso brado daqui:/ - Olha o *filante!!* Peguei-o!!/ *Bedengó* pertence á lista/ Dos *Amigos do alheio*./ E acho conveniente,/ Meu *illustrado* senhor,/ Tirar sua assignatura/ E pôr o nome do auctor./ Releia *A Coisa* de cá/ Para ficar mais sciente,/ E em seguida encaixote./ *Zéca* Gaude na sua mente.» *A Coisa*, 30 jan. 1898, ano. 1, n. 23, p. 3. Na edição seguinte, de 7 de fevereiro de 1898 duas subcolunas se ocupam do assunto sobre o plágio, são elas *Linhas alegres* e *Tenho implicado*, *A Coisa*, 7 fev. 1898 ano. 1, n. 24, capa

³⁰ De acordo com nossas observações, constatamos que a regularidade dos periódicos está relacionada a continuidade de manutenção das edições nas datas programadas por seus responsáveis. Muitos periódicos se lançavam com o intuito de serem veiculados semanalmente, mas depois da primeira edição passavam a atrasar o próximo número em uma semana, quinze dias, um mês, até se extinguirem. Notou-se que entre 1871 e 1898 foram lançados 34 jornais ilustrados e críticos na Bahia, mas nenhum desses conseguiu se manter com edições regulares por mais de um ano. Respeitando a cronologia d’*A Coisa*, entre as décadas de 1900 e 1904, observou-se o surgimento de 16 jornais críticos e ilustrados na Bahia, porém, apenas *A Coisa* resistiu por seis anos. Para mais, pesquisar os arquivos da Biblioteca Pública do Estado da Bahia (BPEB), e os arquivos do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB). Há também os estudos de: CARVALHO, Alfredo de; TORRES, João Nepomuceno. *Anais da imprensa da Bahia*, Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 1911.; e TAVARES, Luís Guilherme Pontes, *Apontamentos para a história da imprensa na Bahia*, 2ed. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2008.

³¹ *A Coisa*, 3 set. 1904, ano 4, n. 1, p. 6

Ao longo dos seis anos de sua produção e circulação *A Coisa* fez circular um conjunto com mais de 2431 imagens visuais e textuais sobre o negro.³² Há coleções físicas d'*A Coisa* na biblioteca do IGHB, coleção não microfilmada com algumas poucas edições aleatórias, correspondentes ao período de 1897 a 1900. A coleção disponibilizada no setor de periódicos raros da BPEB é a que contém maior número de edições e exemplares regulares, correspondentes aos anos de 1897 a 1904. Nesta coleção que também não está digitalizada, nem microfilmada, e se encontra em acelerado processo de degradação, foram observadas, lidas e fotografadas 172 edições que somaram 712 páginas, sendo cerca de 2300 (dois mil e trezentos) fragmentos de textos e 131 imagens visuais.

Os periódicos baianos pareciam se espelhar nos periódicos ilustrados produzidos no Rio de Janeiro. Embora *A Coisa* tenha mantido imagens de pequeno tamanho inseridas no interior de suas quatro páginas, ao longo dos anos as suas características físicas passaram a acompanhar aquilo que parecia uma tendência no Rio de Janeiro com *O Mequetrefe* (1875-1893) e a *Revista Ilustrada* (1876-1898), jornais que resguardavam a página de capa e a contracapa para inserção de imagens em grandes dimensões, sendo suas páginas internas preenchidas com textos.

Em seu segundo ano *A Coisa* começou a se adequar a estes padrões já adotados pelo jornal baiano ilustrado *A Malagueta* (1897-1898), de propriedade do redator e caricaturista baiano Arthur Arezio da Fonseca. A partir da entrevista realizada com o professor Luis Guilherme Pontes Tavares, descobrimos que o gravurista Arthur Arezio da Fonseca foi o diretor de criação d'*A Malagueta*, e talvez o possível realizador das suas gravuras. A partir daí desvendar as tramas, nomes, e histórias dos sujeitos responsáveis por compor as páginas do semanário *A Coisa* nos levou a uma aventura arqueológica em que também encontramos os comunicadores e pesquisadores da imprensa, Nelson Varón Cadena, e Gutemberg Cruz, o último responsável por nos apresentar o nome do gravurista Fortunato Soares dos Santos, responsável pela produção de litografias no ilustrado baiano *O Faisca*, e citado por Gutemberg como o responsável pelas imagens presentes n'*A Malagueta*. Essas pistas nos levaram ao Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani (AMEDOC), na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), da cidade de Cachoeira.

A partir d'*O Faisca* concluímos que os primeiros periódicos baianos pareciam o desdobramento das produções portuguesas do século XIX. Encontramos no livro *Jornais e Revistas Portuguesas do século XIX* vários indícios dessa influência, quando percebemos que

³² Refere-se aos textos que demarcam identidades por usar termos relacionados a cor da pele, fenótipos do corpo, origem e qualidades humanas.

os nomes dos periódicos ilustrados na Bahia reproduziam os títulos já publicados em terras portuguesas.³³

Arthur Arezio é identificado por seu biógrafo, Guilherme Tavares, como negro, convidado a integrar a associação de amigos colaboradores na produção de textos e gravuras d'*A Coisa*, o que visivelmente acarretou numa grande mudança e valoração no uso e visibilidade das imagens inseridas na capa do periódico nos anos subsequentes a sua entrada enquanto colaborador. Ainda segundo o entrevistado, é provável que todas as imagens publicadas em *A Coisa*, embora muitas não recebam assinatura, sejam de autoria de Arezio. Para ele essas imagens eram desenhadas por ele e reproduzidas, as menores, pela técnica da xilogravura, utilizando a casca da cajazeira, enquanto as maiores veiculadas em grande parte n'*A Malagueta* eram reproduzidas a partir da técnica do clichê ou litografia.³⁴ Todavia, conseguimos perceber que nem todas as imagens d'*A Coisa* são de autoria de Arezio.

Da estrutura da tese

A estrutura da tese está organizada em três partes. Na primeira parte privilegiamos a apresentação do semanário *A Coisa* dentro de um lugar na história da imprensa baiana, e os diálogos com a imprensa periódica do Recife e do Rio de Janeiro. Propusemos um discurso acerca das relações entre história, cultura e imagem na Bahia da Primeira República a partir do uso das fontes textuais e visuais encontradas n'*A Coisa*, especialmente suas politipagens. As questões acerca da produção e circulação do periódico, seu conjunto de redatores, os jornais baianos que influenciaram na sua produção, e também seus concorrentes de vida breve. Foi proposto nessa parte inicial apresentar as características físicas d'*A Coisa*, e discorrer sobre a associação de amigos responsáveis pela produção de suas crônicas, poemas, chistes suas pequenas imagens, bem como de sua circulação e seu caráter político.

A segunda parte privilegia as imagens com maior dimensão. Momento no qual discutimos a autoria e as intenções de seus autores, e propomos aportes dessas imagens a partir do diálogo com imagens canônicas e suportes variados, como esculturas, poemas e o cinema. Deslocamos as imagens das páginas d'*A Coisa* para visualizarmos os detalhes sobre a representação desses corpos, matizes, os gêneros e seus valores hierárquicos, na composição de uma narrativa analítica que evidencia esses valores, configurada a partir de uma operação

³³ Para mais, ver: RAFAEL, Gina Guedes; SANTOS, Manuela; TENGARRINHA, José. (orgs.) **Jornais e revistas portugueses do séc. XIX**. Vol 1, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1998.

³⁴ Entrevista com Luis Guilherme Pontes Tavares, Salvador, 06 de maio de 2014.

capaz de significar e perceber os signos que constituem as relações das práticas responsáveis por determinar sentimentos de pertencimento e exclusão de homens e mulheres brancos e negros no cenário da sociedade do Brasil da Primeira República. Esse processo de análise não consiste apenas no efeito de um olhar, mas também de uma operação técnica (CERTEAU, 2002, p. 81).

Esta é a parte da tese em que evidenciamos de forma bastante didática nossas observações, a minuciosa descrição e análise dessas imagens. E conforme nos orientou Luciene Lehmkuhl, foi o momento que deixamos a subjetividade do olhar transpor os limites da objetividade técnica para compor uma trama e “entender [que] uma imagem pressupõe distintas interpretações visuais, as quais se baseiam num jogo de construção e leitura entre o artista e o espectador, [conscientes] da inexistência do ‘olho inocente’” (LEHMKUHL, 2010, p. 58, *aspas da autora*). As imagens impressas n’*A Coisa* são originárias da mente humana, e fruto da visão e experiência de mundo de seus autores, desse modo o nosso olhar sobre essas imagens não o é inocente e nem as encaramos como imagens “verdadeiras” ou “falsas”, mas sim, da forma que nos orienta Lehmkuhl, são “apenas adequadas a uma cultura ou momento para expressar significados” (LEHMKUHL, 2010, p. 58). E também um conjunto de fontes nutridas de práticas, intenções e fragmentos de verdades, como nos poderia dizer sobre elas, Tânia Regina de Luca (LUCA, 2005, p. 116 e 117).

São evidenciados a consciência dos seus gravuristas quanto da receptividade de suas imagens e seus usos ideológicos. E também em como o corpo feminino se faz representado a partir das crônicas, editoriais, poemas e imagens visuais. As ideias textuais sobre a cor da pele, e as significações sobre essas cores, seus fenótipos e suas caracterizações étnico-raciais, e o acesso dos autores destas imagens com as referências do passado clássico da Grécia, Roma e do Renascimento europeu.

Na terceira parte privilegiamos as análises das imagens selecionadas nos periódicos *A Coisa* e *A Malagueta* integradas aos textos que as circundam, enquanto um diálogo na busca pelos indícios e pistas que nos evidenciou as identidades de seus autores. Orientados a partir do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg nos aprofundamos nos detalhes dessas imagens, na busca por suas autorias. Embora os dois jornais tenham sido produzidos pelo gravurista e redator Arthur Arezio da Fonseca, a autoria e a técnica dessas imagens variam ao longo dos anos e recebem colaboradores não nominados. É nesta parte que o corpo masculino é analisado a partir da sua representação remissiva ao advento da Abolição da escravatura no Brasil. Portanto nos permitimos à continuidade no tratamento de questões iniciadas nos

capítulos anteriores, como a comparação no uso da técnica de produção dessas imagens e a consciência racial de seus produtores. A identificação dessa consciência se dá pela biografia de cada um deles, a considerar seus ideais sociopolíticos no universo da produção de impressos. O teor de seus textos e suas posições de embate ideológicos, assim como suas escolhas visuais reproduzidas nos impressos que apresentavam seus pensamentos.

Centramos-nos finalmente na descrição e análise das questões que foram suscitadas ao longo da primeira e segunda partes, focando na representação visual dos corpos masculinos negros, levantando questões relacionadas à hierarquia, o lugar e o não-lugar determinados para negros e brancos na República.

Primeira parte

Que Coisa é essa? Uma história da imprensa ilustrada
entre a Bahia e o Rio de Janeiro

CAPÍTULO 1

A Coisa numa história da imprensa ilustrada do Brasil

Era 30 de agosto de 1897 quando a cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos recebia a primeira edição de um novo jornal ilustrado com gravuras, *A Coisa*. Este foi um jornal de circulação semanal, com produção na cidade do Salvador, e circulação na então capital do Brasil e, também, no interior da Bahia conforme sugerem suas páginas. É um periódico que se denomina crítico, satírico, humorístico e ilustrado, de pequeno formato. O semanário se manteve em circulação até outubro de 1904, contabilizando oito anos de registro, mas apenas seis anos de circulação efetiva, pois o impresso sofreu interrupção temporária no dia 12 de maio de 1901 até 3 de setembro de 1904, somando três anos e quatro meses de intervalo. O formato de *A Coisa* era reformulado progressivamente a partir de cada ano. O *layout*, a disposição das colunas, gravuras, as fontes tipográficas, a inserção e os títulos das colunas fixas e aleatórias, as ilustrações, o grupo de redatores e as temáticas também sofriam alterações a cada aniversário do periódico que circulou na Bahia por seis anos. Em 30 de agosto de 1897 a dimensão do jornal era de 12 x 16,5 cm, a partir do dia 4 de setembro de 1898 passou a ser de 13 x 20,5 cm, e no dia 6 de fevereiro de 1900 estreou novo formato que se perpetuou até a extinção do jornal, com 22,5 x 32 cm. As imagens gravadas que começaram a ser divulgadas com pouco mais de dois centímetros quadrados cada uma, passaram a ter a dimensão de uma página inteira, a partir do terceiro ano até o último ano de vida do impresso.

No Brasil os impressos ocupavam lugar de prestígio desde os tempos do Império, reconhecidos enquanto objeto de circulação de ideias, e no período de atividade de *A Coisa*, o contexto do pós-abolicionismo e da Primeira República dentro da segunda metade do século XIX até o início do século XX, já existiam na Bahia, periódicos e diários de importância estimada, tais como *O Diario da Bahia*, *O Jornal da Bahia* e o *Correio da Bahia*, com circulação regular e expressiva força política. Os impressos eram valorosos como instrumentos de difusão de ideias, poesias, discursos e compartilhamento de modos de ver e ser. A partir da leitura da obra *Nação e cidadania no Império: novos horizontes* organizada por José Murilo de Carvalho, entendemos que a opinião de grupos segmentados, mantinham sob seus domínios jornais, influência política e acesso aos espaços privados como saraus onde declamavam suas poesias com teor ideológico e pedagógico, e também espaços públicos como a tribuna para a difusão de ideias e saberes. A utilização desses espaços públicos, de

acordo com Carvalho, foi perdendo espaço para os periódicos e diários com linguagem mais acessível e alcance mais amplo na difusão das ideias. Segundo Tania Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira, era uma tendência “o estabelecimento de uma imprensa periódica de opinião” e, embora redatores e escritores ainda não tivessem o *status* de editores, e mesmo estando eles diante das restrições da censura, “escreviam libelos e defesas de suas posições políticas, fazendo ecoar novas idéias através de seus impressos” (FERREIRA, 2007, p. 190). Desse modo demarcavam ideologias “e procuravam propalar conceitos que tinham objetivos políticos e pedagógicos” (FERREIRA, 2007, p. 190). José Murilo de Carvalho ao escrever sobre a realidade da Corte do Brasil no Rio de Janeiro reiterou que “até o início do Segundo Reinado, o debate político concentrava-se na imprensa e na tribuna do Parlamento”, ou seja, a difusão de ideias, discussões e declamações poéticas se davam nos espaços da tribuna e eram limitadas ao período de quatro meses. E à medida que aumentavam as frentes e as vozes, os espaços se escasseavam e, portanto, migraram para a imprensa, que assumia papel fundamental como suporte para essas vozes à medida que diminuía a censura. Ainda segundo Carvalho, diferente das sessões na tribuna que ocorriam durante apenas quatro meses ao ano, a imprensa funcionava diariamente, ao longo de todo ano, e atingia um público mais amplo do que a tribuna e mesmo os clubes, e alcançava outras regiões do país, levando os políticos a complementarem seus discursos na tribuna com a exposição na imprensa. Assim, passou a ser comum “políticos e partidos manterem seus próprios jornais, seja para cobrir os períodos de recesso do Congresso, seja para alcançar um público mais amplo” (CARVALHO, 2007, p. 9).

José Murilo de Carvalho entendeu esse período como efervescente, e de grande potencial para a imprensa no Brasil. Segundo o autor, foi um momento em que a tribuna e a poesia pareciam não mais assegurar a necessidade e difusão da fala, muitas vezes dividida entre grupos segmentados que defendiam ideais liberais, conservadores e republicanos (CARVALHO, 2007, p. 9). No contexto de circulação d’*A Coisa* entendemos que, de um lado, ainda se mantinha a imprensa caracterizada por palavras despidas da figuração das imagens, de circulação regular, diária, politizada e com linha ideológica bastante definida: ora um grupo de jornalistas disseminava suas teses em favor da República que, há menos de uma década havia se instaurado, ora outro grupo de ideais opostos defendia a conservação dos valores políticos centralizadores do Estado monárquico que acabava de ruir. Nesse bojo da imprensa baiana também havia espaço para os periódicos críticos, ilustrados, caricatos e

literários com ou sem cor política definida, embora atravessados pela irregularidade de suas edições e circulação.³⁵

O território da Bahia foi o cenário da conquista portuguesa do Brasil. Salvador, em seus primórdios, também conhecida simplesmente por Bahia foi capital do Brasil e sede da administração portuguesa de 1549 até 1763, além de ter sido a principal costa de descarregamento do tráfico negreiro e o centro de distribuição e comércio humano para a escravidão. A cidade do Salvador é considerada como a primeira região onde os primeiros negros começaram a desembarcar em solo brasileiro desde o princípio do século XVI e nos governos gerais. Sendo assim, o território com maior contingente populacional negro fora do continente africano. A Bahia de Todos os Santos era vista como um território com portos fluviais estrategicamente posicionados para o escoamento de boa parte do pau-brasil e do açúcar cultivado na região do Recôncavo Baiano. Em 1549, o Governo Português instituiu um sistema de governos-gerais, enviando para o Brasil Tomé de Souza, o responsável pelo posto de primeiro governador-geral para governar a terra do Brasil. Foi Tomé de Souza o fundador da capital Salvador e da construção estratégica das primeiras edificações nos bairros da cidade baixa e da cidade alta, incluindo a primeira igreja da Sé (PERES, 1974, p. 65-93). Com o início da corrida ao ouro e dos minérios, já no século XVIII, e da criação de novas estratégias de escoamento e fiscalização dos bens extraídos, o Governo Português transferiu a capital do Brasil para o território do Rio de Janeiro, em 1763, lugar aonde também abrigará, mais tarde, entre 1808 e 1820 a sede da Coroa portuguesa.

Foi com a vinda da Coroa Portuguesa para o Rio de Janeiro, que a imprensa se instalou no Brasil nos primórdios de 1808, financiada e fiscalizada pela Corte. Partiu da gráfica oficial da Corte os primeiros jornais no território nacional. De acordo com leitura da obra de Nelson Werneck Sodré entende-se que o surgimento dos jornais impressos no Brasil tenha sido tardio, considerando o fato de os portugueses terem cerceado nos primórdios do século XVI a atividade tipográfica na Colônia. Ainda segundo a obra de Sodré o monopólio da Imprensa Régia era oneroso a quantos precisavam imprimir qualquer coisa, e entre estes estavam principalmente os comerciantes. “A própria *Gazeta do Rio de Janeiro* acabaria publicando anúncios do tipógrafo baiano Silva Serva, com oficina ali desde 1811, que prometia ‘preços cômodos e boa letra inglesa’, recebendo encomendas da Corte” (SODRÉ, 2011, p. 64). Foi somente a partir do longo processo em busca da Independência do território

³⁵ Uma das obras de referência para o estudo da imprensa baiana é: TAVARES, Luís Guilherme Pontes (org.). **Apontamentos para a história da imprensa na Bahia**. 2ed. rev. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2008. 212p.

do Brasil da Corte portuguesa, que os primeiros jornais autônomos começavam a despontar, ali pelos anos de 1821. Sodré aponta para o cenário de Pernambuco, o lugar responsável por abrigar as primeiras tipografias e impressos com mais autonomia (SODRÉ, 2011).

Esse processo de liberdade de imprensa foi lento e atravessou o regresso da Corte a Lisboa, os acontecimentos relacionados à Independência do Brasil, e também as rebeliões em Portugal e no próprio território do Brasil que buscavam por novas políticas internas independentes da Coroa. As lutas por independência e liberdade de imprensa provocaram cisões e enfatizaram as diferenças políticas das correntes ideológicas entre liberais e conservadores. Foram muitos os acontecimentos internos e externos ao território nacional que coincidiram com “as condições políticas para a imprensa periódica autêntica, embora modesta. Com as condições políticas, ampliava-se as condições materiais” (SODRÉ, 2011, p. 64-65). Entendemos o conceito de imprensa periódica autêntica enquanto a produção de conteúdos, textos e imagens desvinculados do universo da Impressão Régia ou das tendências portuguesas.

O nordeste, especialmente a Bahia e Pernambuco teriam sido cenários das primeiras manifestações dessa imprensa ilustrada autêntica³⁶ ou autônoma, e podemos destacar periódicos pernambucanos como *O Maribondo* (1822), *O Carcundão* (1831) e *O Carapuceiro* (1832-1847), também como os primeiros impressos produzidos no Brasil com as primeiras imagens figurativas em xilogravura produzidas em talho-doce. Na Bahia destacamos *A Busina* (1865), o primeiro periódico ilustrado baiano, *Ilustração Bahiana* (1872), *A Mutuca* (1874-1875), *O Artista* (1874-1878), *O Patusca* (1878-1879) e a *Gazeta Ilustrada* (1882-1883), enquanto um grupo de impressos ilustrados do período imperial antes da Abolição da escravidão que se interessaram pela produção e difusão de imagens. *A Coisa* faz parte do segundo momento no qual a nova imprensa ilustrada e autônoma na Bahia tentou novo fôlego, tensionada pela luta abolicionista e o advento da Primeira República. Momento que nos são apresentados impressos importantes nessa categoria como *O Faisca* (1885-1887), *A Malagueta* (1897-1898), *A Coisa* (1897-1904), *A Bahia Pittoresca* (1900) e *Gazeta dos Rocôro* (1901). Entendemos que nesse momento a liberdade na produção de imagens com conteúdo crítico se favoreceu em razão desses jornais já serem independentes da fiscalização

³⁶ Diz-se da imprensa ilustrada, cujas imagens produzidas em xilogravura e talho-doce recebiam motivos e tipologias peculiares. Tomamos os periódicos *O Faisca* e *A Coisa* como exemplos de uma imprensa autêntica, o último é um impresso ilustrado que consideramos autêntico, tanto pelo traço de suas gravuras quanto pela escolha de seus gravuristas na criação de imagens que destoavam dos modelos de Angelo Agostini e de outros caricaturistas famosos da época. A opção pela produção de imagens em xilogravura no período em que o clichê e a litografia já eram difundidos também nos faz alcançar a ideia de autenticidade e autonomia.

da Corte portuguesa, embora todas essas conquistas, e uma determinada ideia de liberdade de imprensa, passavam pela regulação dos órgãos de intendência estaduais, com critérios próprios de fiscalização e controle.

Observou-se em vários periódicos pesquisados inúmeros e recorrentes textos a criticar o controle do governo sobre as práticas da imprensa no Brasil e suas excessivas taxações. Esta observação também pode ser encontrada no texto de Aloysio Carvalho, que diz: “Basta lembrar quão poderosa era a instituição nefanda que a Lei brasileira protegia, e, mais ainda, também explorava pela taxaço, e quanto era precária e destemida a posição do jornalista na Bahia” (CARVALHO, 2008, p. 44). No ensaio *A Bahia intelectual* (1900-1930), no qual o sociólogo e jornalista Machado Neto narra sobre o cotidiano dos jornalistas baianos do período, é possível compreender que, em consequência das altas taxações sobre a imprensa, e, também por sua informalidade, era comum a permanência de redatores/escritores numa posição de marginalização. Os periódicos abolicionistas representavam uma ruptura na ordem da época ao se voltarem contra o governo imperialista e contra a elite mantenedora de escravos. A imprensa baiana mantida principalmente por anunciantes, “diante das tensões pré e pós-abolicionista deixava de publicar em suas páginas anúncios de fuga de escravizados”.³⁷

Ainda segundo Aloysio de Carvalho a imprensa na Bahia foi o veículo condutor da voz popular de três importantes conquistas político-sociais para a formação do povo e do Estado Nacional brasileiro. Essas três reivindicações políticas da população que habitava o território brasileiro foram: a Independência, a Abolição e a República (CARVALHO, 2008, p. 43). O primeiro jornal a figurar na historiografia da imprensa baiana é *Idade d'Ouro do Brazil*, fundado em 14 de maio de 1811. Redigido pelo português Diogo Soares da Silva Bivar e pelo padre Ignácio José de Macedo, era um órgão oficial em favor do Governo Português e sua confecção se dava na tipografia pertencente ao comerciante também português Manoel Antonio da Silva Serva. Sua periodicidade era bissemanal, e comercializado a 60 réis o número avulso, e a assinatura anual a 8\$000 mil réis. O jornal *Idade d'Ouro do Brazil* deu seu último suspiro em 24 de junho de 1823 (CARVALHO; TORRES, 2007).

Os primeiros registros de jornais ilustrados com gravuras no território nacional se confundem com o nascimento da imprensa no Brasil. Com a leitura da obra de Orlando da Costa Ferreira tem-se a informação de que as primeiras imagens figurativas difundidas nos impressos nacionais datariam de 1817, com o uso de pequenas vinhetas de caixa,

³⁷ Para mais, consultar: CARVALHO, Aloysio de, In: TAVERES, Luís Guilherme Pontes (org.). **Apontamentos para a história da imprensa na Bahia**. 2ed. rev. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2008. 212p.

politipagens³⁸ e gravuras importadas da Europa.³⁹ Esses usos se faziam nos territórios do Rio de Janeiro, Recife e Bahia. Apesar do uso de importações, Ferreira aponta que a técnica do talho em madeira era praticada em Recife desde 1817, dirigida pelo cartógrafo carioca José Fernandes Portugal.⁴⁰

É, no entanto, somente, a partir de 1822 que se reconhece o uso da xilogravura (gravura em madeira) produzida no Recife para ilustrar um periódico nacional, *O Maribondo*, (fig. 3).⁴¹ Conforme estudos de Everardo Ramos, a gravura do jornal pernambucano de conteúdo crítico e chistoso, poderia ter sido criada pelo gravador francês Jean-Pierre Adour, responsável por dirigir o ateliê da oficina tipográfica instalado pelo governo da província na sede do Trem Militar, de 1819 até 1825. Apesar de Jean-Pierre Adour realizar mapas com a técnica do desenho talhado em metal, Everardo Ramos, acredita na possibilidade de as duas técnicas, gravura em metal e gravura em madeira, poderem ter sido usadas paralelamente. Prova disso seria uma possível encomenda da gravura feita pelos redatores d'*O Maribondo* ao tipógrafo francês Jean-Pierre Adour. Everardo Ramos levantou a hipótese de ter havido a encomenda feita ao ateliê do Recife, desse modo essa ação representaria uma facilidade em detrimento das dificuldades e taxas determinadas sobre importações de gravuras do exterior, haja vista que essa prática, de acordo com Orlando Ferreira já se fazia presente na província pernambucana (FERREIRA, 1994).

³⁸ Entendemos como sinônimos a politipagem, as figuras de caixa e as vinhetas.

³⁹ Segundo consta na obra de Orlando da Costa Ferreira, a xilografia nordestina seria a continuação da xilografia portuguesa, diferenciando-se apenas na sua veiculação. O cordel nordestino seria também a continuação do folheto de feira português. Desse modo, o uso das gravuras na imprensa do Brasil parecia ser uma tentativa de eterno retorno do cancionário oral. Para ele os primeiros xilógrafos dos folhetos populares viviam dentro das próprias tipografias, e eram eles que desde a primeira metade do século vinham sendo responsáveis pela feitura de gravuras, ainda que de modo anônimo. A diferença das gazetas para as quais desenhavam e os folhetos de feira portugueses era o tamanho das gazetas, um pouco maiores ou a metade de uma folha de papel almaço (FERREIRA, 1994, p. 232-233).

⁴⁰ “Um dos primeiros fatos importantes da história da gravura no Brasil consiste num anúncio publicado na *Gazeta* de 31 de março de 1819 pelos editores dos *Annaes das Sciencias, das Artes e das Lettras*, a já citada revista portuguesa que vinha sendo publicada em Paris e de que era agente no Rio de Janeiro o livreiro e futuro impressor Manoel Joaquim da Silva Porto” (FERREIRA, 1994, p. 141-142).

⁴¹ Este não é um reconhecimento oficialmente dado pela historiografia sobre as ilustrações nos impressos brasileiros. Segundo Orlando da Costa Ferreira essas gravuras fazem parte de um grupo de figuras, vinhetas de caixa e politipagens importados da Europa, mas, por outro lado, Everardo Ramos, ao escrever sobre *Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas*, aponta de forma hipotética o uso da xilogravura produzida no Trem Militar desde 1821. Imagens essas, consideradas por ele, desprezadas pelos historiadores das imagens, por considerá-las rudimentares devido à limitação dos traços e contornos dados ao talho em madeira. Para mais, ver: RAMOS, Everardo. *Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas*. **Escritos**: revista da Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, ano 3, n. 3, p. 285-309,



Fig 3. Autor desconhecido - *O Corcundão* (detalhe ampliado da figura d'*O Maribondo*)

<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/caricatura-charges-e-hqs-artes-nas-margens-da-historia-1.55658>

O primeiro relato sobre o surgimento da gravura na Bahia aponta para o ano de 1848 quando, segundo Manuel Raymundo Querino (1851-1923), José Maria Cândido Ribeiro estabeleceu de forma secreta uma oficina de gravura, onde era fabricada em larga escala a moeda falsa, “em se tratando de um fato histórico, qual o da introdução da gravura na Bahia, não me fôra lícito calar o nome do artista à fabricação de notas do governo, de sorte alguma encerra a intenção de deprimir-lhe a memória (sic)” (QUERINO, 1946, p. 302).

Ainda de acordo com Querino, Cândido Ribeiro não teria sido apenas um bom desenhista, mas também um qualitativo retratista a óleo. Teria sido ele um dos precursores da prática do retrato falado em favor da identificação de presos e fugitivos da justiça. Foi a partir da herança técnica de Cândido Ribeiro que, em 1850, Manoel Emílio Pereira Baião, um seu discípulo, se estabeleceu com uma oficina de litografia e gravura; “e em 1855, Gaspar Wirze, natural da Suíça, associado a Manoel Jacques Jourdan montaram também outra oficina de gravura (sic)” (QUERINO, 1946, p. 302-303).

No ano seguinte, em 1856, surgiu na capital da Bahia, a primeira gazeta ilustrada, denominada *A Busina*, de propriedade do poeta satírico Manuel Pessoa da Silva.⁴² Há, porém, controvérsias no que se refere ao nascimento do primeiro periódico ilustrado baiano. Enquanto Manuel Querino credita seu aparecimento à data de 1856, Alfredo de Carvalho e João Nepomuceno Torres referem-se ao seu surgimento em maio de 1865, conforme descrição que consta na imagem da capa de uma rara edição d'*A Busina* (fig. 4). Todavia acreditamos que tenha se tratado de um erro comum da oficina litográfica que organizou os tipos e realizou a impressão do livro, considerando que houve apenas a troca de ordem dos dois últimos algarismos numéricos da data, sendo assim, eximimos o equívoco a que poderia ter incorrido Manuel Querino. *A Busina* foi impresso na oficina litográfica de Heráclio Augusto Odilon com endereço na Ladeira da Misericórdia, n. 24.⁴³

Outros dois importantes periódicos ilustrados baianos foram: *O Faisca*, um jornal quinzenal, ilustrado e satírico que teve seu primeiro número lançado em 22 de outubro de 1885 com circulação até maio de 1887, totalizando 78 números. E também *A Malagueta*, periódico mensal lançado em 1897 com circulação até o ano de 1898. Chegar a esses dois importantes títulos ilustrados, publicados na Bahia da Primeira República não foi uma tarefa fácil. Depois de muito pesquisar, foi a partir da entrevista realizada com o jornalista Gutemberg Cruz que chegamos ao nome desses periódicos, especialmente por meio do citado gravurista Fortunato Soares dos Santos, que segundo Cruz teria desenhado tanto para o *Faisca* quanto para *A Malagueta*, o último impresso, de acordo com o nosso primeiro depoente Luis Guilherme Pontes Tavares, teria sido de propriedade do gravurista do jornal *A Coisa*, Arthur Arezio da Fonseca.

⁴² Segundo o jornalista, pesquisador e escritor bogotano Nelson Varón Cadena, que vive na Bahia há 30 anos a pesquisar a história da comunicação baiana, Manuel Pessoa da Silva foi uma personagem polêmica e controversa inserida na cultura e política da Bahia. Pessoa da Silva teria redigido ao longo de sua vida mais de dez jornais baianos sem a referência de seu nome. “Pessoa da Silva esteve envolvido na Sabinada e em 2 de julho de 1846 foi chicoteado em pleno Teatro São João pelo filho do General Andréa, Presidente da Província, após um recital de sua autoria onde fustigava ‘os marotos’ ou portugueses. Pertencia a uma família tradicional, mas a sua verve ferina tanto incomodou os poderosos que ao morrer a grande imprensa recusou consagrar-lhe as homenagens a que tinha direito”. Disponível em: <http://www.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/04/10/o-primeiro-jornal-ilustrado-da-bahia/>. Acesso em: 18 fev. 2014

⁴³ Logo mais, em 1867 teria surgido o segundo impresso ilustrado denominado *A Bahia Ilustrada*, conforme referência de Manuel Querino, um novo periódico com formatação e ilustrações que buscavam imitar os periódicos ilustrados do Rio de Janeiro: “Em 1867, Heráclio Odilon e os sergipanos Bricio Cardoso e Severiano Cardoso criaram o periódico – *A Bahia Ilustrada*, de formato igual ao da *Semana Ilustrada* do Rio de Janeiro. Além de Heráclio Odilon teve a *Bahia Ilustrada* a colaboração dos artistas Emílio Baião, Antônio Vera-Cruz, André Pereira e Bernardino de Oliveira. A gravura do tempo de Capinan era grandemente rudimentar; no entanto, confrontando êsse trabalho com os da *Bahia Ilustrada* verifica-se que notáveis foram os progressos da litografia, de 1835 a 1867” (QUERINO, 1946, p. 303).

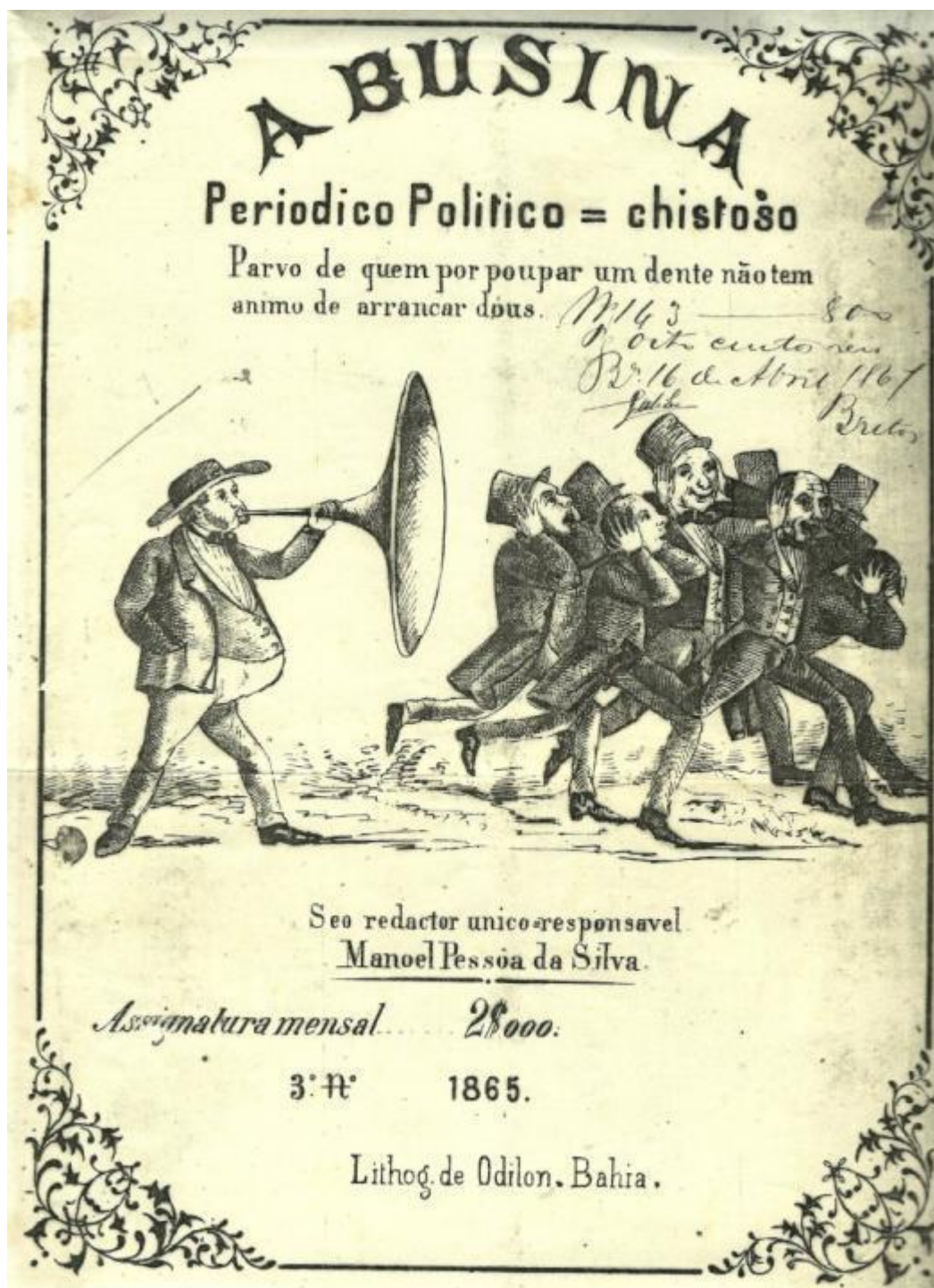


Fig. 4. *A Busina*, litografia (1865)

<http://www.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/04/10/o-primeiro-jornal-ilustrado-da-bahia/>

Conforme se verificou nas páginas dos jornais ilustrados da segunda metade do século XIX, pesquisados nos arquivos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (HDBN), jornais dos arquivos físicos do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), do Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani (AMEDOC) vinculado à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), e da Biblioteca Pública do Estado da Bahia (BPEB), como no exemplo dos jornais *O Faisca*, *A Coisa*, *A Malagueta* e *A Bahia Ilustrada*, em conjunto com a leitura da bibliografia de Alfredo de Carvalho, João Nepomuceno Torres, Luis Guilherme Pontes Tavares e Nelson Varón Cadena, notou-se que esses impressos criaram discursos entre si sobre o impacto que os jornais ilustrados provocavam na sociedade da Bahia. É possível observar em variados periódicos, notícias sobre o lançamento de um novo jornal. Com essa evidência se considera que os concorrentes, ao menos de uma mesma linha editorial, ou de um segmento que não fosse oposto ao outro, tratava de mostrar as boas vindas e festejar entre colegas. Contudo, há evidências de fortes críticas quando um novo jornal apresentava conteúdo questionável ou até mesmo quando este novo lançamento parecia plagiar algum jornal em circulação com linha editorial já definida. Na terceira página do exemplar do dia 7 de novembro de 1897, a coluna *Coisas e factos* publicou nota sobre o lançamento de mais dois jornais na Bahia: *O Album* e *O Autonomista*. O registro foi objetivo a falar dos números recém-criados. O periódico também noticiou a chegada do jornal *O Crime*, que teria editado o seu primeiro número a partir do dia 30 de outubro daquele ano. Os redatores d'*A Coisa* criticaram negativamente a iniciativa, denunciando que aquele novo impresso se tratava de um plágio, sendo, portanto, literalmente “criminoso” e mal recebido em sua redação.⁴⁴ Embora não se tenha uma ideia da quantidade de exemplares produzidos em cada uma das edições desses jornais, em especial d'*A Coisa*, o impresso divulgou no interior de suas páginas, em momentos distintos, informação sobre a reimpressão dos números esgotados para atender uma possível demanda,⁴⁵ o que leva a crer no sucesso de absorção por parte do público.

É possível pensar no impacto provocado por esses impressos na população baiana da época a partir da observação dessas edições, e também com o auxílio de referências bibliográficas sobre a imprensa baiana e crônicas extemporâneas a época eleita, como no caso da obra dos cem anos da imprensa na Bahia, *Annaes da Imprensa da Bahia – 1811 a 1911*, editada pelo Instituto Geográfico e Histórico da Bahia em 1911 e reeditado em 2007. Desse

⁴⁴ Ver: **A Coisa**, 21 nov. 1897, n 14, ano, 1, p. 4

⁴⁵ Verificar os avisos sobre exemplares esgotados nos seguintes exemplares: **A Coisa**, 26 dez. 1897, ano 1, n. 18, p. 1; 9 jan. 1898, ano 1, n. 20, p. 3;

modo foi possível fazer uma incursão histórica e pontual sobre as editorações e publicações dos periódicos baianos editados entre o período de 1865 até 1911, momento que antecede e atravessa o lançamento do jornal *A Coisa*, objeto central desse estudo. Acredita-se a partir dessas observações que, os jornais ilustrados foram uma novidade que despertava atenção, hipótese levantada devido a grande quantidade de novos lançamentos registrados no período.⁴⁶ Foram observados 34 títulos de periódicos dentro da capital baiana, denominados ilustrados e críticos, lançados anteriormente à publicação d'*A Coisa*.

No período em que antecedeu o lançamento de *A Coisa* foram lançados na capital da Bahia os seguintes impressos: *A Busina* (1865), *Ferrabraz* (1871), *Ilustração Bahiana* (1872), *Revista Ilustrada* (1872), *A Mutuca* (1874-1875), *O Jesuíta* (1874), *Arquivo Ilustrado* (1874), *O Museu Bahiano* (1874), *O Artista* (1874-1878), *A Lei* (1875-1878), *O Arco da Velha* (1877-1878), *O Desespero* (1878), *O Patusco* (1878-1879), *O Balão* (1879-1888), *O Guaycuru* (1879), *A Ilustração Bahiana* (1881), *Gazeta Ilustrada* (1882-1883), *O Aymoré* (1883-1885), *O Guerreiro* (1884-1888), *Tupinambá* (1884), *O Faisca* (1885-1887), *A Palmatoria* (1886), *O Aymoré* (1887), *O Balão* (1887-1888), *Revista Carnavalesca* (1888), *A Locomotiva* (1888-1889), *Boreas* (1888), *O Cartaz* (1889-1890), *Tribuna Popular* (1890), *A Comedia* (1890), *A Bahia Ilustrada* (1893), *O Pantheon* (1894-1895), *A Revista* (1895), *Revista Bahiana* (1897), *A Malagueta* (1897-1898).

O periódico *Ferrabraz* foi publicado em 1871 e divulgado como um periódico satírico, chistoso e ilustrado. No cabeçalho continha uma vinheta com uma representação de Satanás. O periódico deixou de circular no mesmo ano de seu lançamento e tem o número inaugural perdido. *Ilustração Bahiana*, jornal editado em 27 de março de 1872, também denominado como uma publicação ilustrada. Sobreviveu ao longo de cinco números apenas. *Revista ilustrada*, editada em 23 de abril de 1872. Periódico literário, quinzenal, destinado aos interesses da maçonaria. Foi de propriedade de uma associação Maçônica. Foram publicados

⁴⁶ Entendemos a partir de Rafael Cardoso que entre as mercadorias de maior consumo no século XIX estão os impressos de todas as espécies, pois a difusão da alfabetização nos centros urbanos propiciou um verdadeiro *boom* do público leitor (ANDRADE, 2009). Seguindo mesmo raciocínio, Rafael Cardoso apontou que a partir da década de 1830 com o baixo custo de produção dos impressos houve um aumento considerável de novas tipografias e novos títulos de diversos gêneros, “gerando um aumento proporcional de tiragens e de público leitor [...] Mesmo no Brasil [...] impressiona a rápida evolução da produção de impressos ao longo do século 19. Partindo literalmente da estaca zero em 1808, chegou-se ao início do século 20 com uma pletera de jornais e revistas, cujas tiragens chegavam a atingir as dezenas de milhares de exemplares” (CARDOSO, 2009, p. 67). Cardoso aponta como fator colaborativo para esse aumento significativo o abrandamento da censura e o número de oficinas litográficas ocupadas com a produção e comercialização de estampas locais. “Sabe-se que existiam, no Brasil da década de 1870, por volta de 250 litografias distribuídas por quase todo o território nacional, com maior concentração no Rio de Janeiro, evidentemente, seguido por Recife, Salvador, São Paulo e Porto Alegre” (CARDOSO, 2009, p. 71).

apenas três números. *A Mutuca* foi publicado em 25 de maio de 1874 sobrevivendo até 1875. Um periódico ilustrado, satírico, chistoso e literário. Publicação semanal, de propriedade de uma associação. *O Jesuita* inaugurou em 12 de junho de 1874, sobrevivendo ao longo de cinco números apenas. É um jornal humorístico e ilustrado, redigido por Augusto Lessa. *Archivo Ilustrado* foi editado em 15 de julho de 1874 e durou até 1875. Periódico ilustrado, recreativo e literário. Publicação quinzenal. Saíram seis números em 1874 e logo depois ficou inativo até reaparecer em abril de 1875, dando mais outros três números. *O Museu Bahiano*, periódico ilustrado, satírico e chistoso de 4 de outubro de 1874 saía aos domingos. Ao todo foram publicados dez números.

O Artista é um periódico ilustrado e dedicado às artes, a cultura e agricultura, é de 8 de outubro de 1874-1878. Publicação quinzenal, fundado e dirigido por Augusto Catulino Gonçalves Lessa. Sua publicação foi suspensa em dezembro de 1875, e reapareceu em maio de 1876. Foi o jornal responsável por substituir *O Jesuita*. *A Lei*, de 20 de outubro de 1875-1878. Periódico ilustrado, quinzenal e sem bandeira política definida. Direcionado ao funcionalismo público. *O Arco da Velha*, de 31 de outubro de 1877-1878. Uma revista ilustrada, crítica e literária de publicação semanal. Terminou suas atividades em dezembro com o nono número. *O Desespero*, de maio de 1878. Mais um periódico que se denominava crítico, literário e ilustrado. *O Patusco*, de 23 de setembro de 1878-1879. Periódico ilustrado e crítico. Publicação às segundas-feiras. O primeiro número trouxe o retrato do Comm. Elysio Marinho. *O Balão*, de 1º de junho de 1879-1888. Periódico quinzenal, ilustrado e crítico. Publicava-se depois em época indeterminada. Propriedade e redação de Augusto Catulino Lessa. No cabeçalho ostentava uma vinheta representando um balão com dois aeronautas na barquinha, um de óculos, outro de perna em punho; e sobre o aeróstato, em esplendor, lia-se o verso latino “*Ridendo castigat mores*”. Reapareceu em 1890. Em janeiro de 1892 deu o número 35, dando outros números avulsos até 1896.

O Guaycurú foi uma publicação de 24 de agosto de 1879. Periódico ilustrado, crítico e humorístico. O proprietário e redator foi José Alvares do Amaral. No alto da capa se ostentava uma gravura: um índio encarando a Bahia de Todos os Santos. Terminou em novembro com o número cinco. *A Ilustração Bahiana*, jornal ilustrado, literário e científico de 11 de março de 1881. Era de propriedade de A. Fonseca Sobrinho. Redator e acadêmico A. Cruz Cordeiro Junior. Publicação mensal, o primeiro número saiu com o retrato do Barão de Guahy. Encerrou suas atividades em setembro com sete números. *Espelho Magico*, periódico ilustrado com gravuras de 27 de junho de 1882. Propriedade de diversos tipógrafos e

litógrafos. Publicação semanal e sem bandeira política. O primeiro número saiu com o retrato do Marquez de Pombal, cujo centenário se festejava naquele ano. *Gazeta Ilustrada*, periódico ilustrado de 10 de agosto de 1882 até 1883. Foi de propriedade de uma associação. O primeiro número foi publicado com o retrato do presidente da Província Doutor Pedro Luiz Pereira de Souza.

O Aymoré, um semanário ilustrado e satírico de 1º de outubro de 1883-1885. Foi interrompido em maio de 1885. *O Guerreiro*, um semanário crítico e ilustrado de 16 de janeiro de 1884-1888. Tinha o lema “*suum cuique tribuere*”. Sofreu um hiato em suas atividades e reapareceu em 1893. *Tupinambá*, periódico ilustrado, crítico e satírico de 26 de março de 1884. De propriedade de Ivo Pinheiro e Alfredo Rigaud. *O Faisca*, periódico ilustrado e humorístico de 22 de outubro de 1885-1887. De propriedade de uma associação, com redação e gerência de Alexandre Fernandes. Em junho de 1886 passou a redação para a responsabilidade do professor Raymundo Bizarria. Encerrou suas atividades em maio de 1887 com o número 78. *A Palmatoria*, periódico semanal, ilustrado de junho de 1886. A publicação tinha o seguinte lema: “*Ridendo castigat mores*”. A gerência e a redação eram de responsabilidades de Alexandre Fernandes. Foram publicados apenas três números. *O Aymoré*, periódico ilustrado de distribuição gratuita de 7 de março de 1887. Órgão do Club das Pêtas. *O Balão* surgiu em 11 de outubro de 1887-1888. Esta foi a segunda fase do periódico ilustrado, crítico e humorístico de propriedade de Augusto Catulino Lessa. Seu reaparecimento se deu noutro momento em 1890 até 1892, quando se deu o número 35 em janeiro de 1892, sendo redatores críticos Cosme e Damião. *Revista Carnavalesca* foi lançada em 14 de fevereiro de 1888. Número especial contendo poesias e gravuras alusivas ao Carnaval. *O Lapis* foi lançado em 24 de setembro de 1888. Revista ilustrada com a epígrafe “*Ridendo castigat mores*”. O redator e proprietário foi Salustiano Pedro. O primeiro número trouxe o retrato do Dr. Frederico Lisboa. Saíram publicados dois números, e encerrou suas atividades em novembro do mesmo ano.

A Locomotiva é de 11 de novembro de 1888-1889. Periódico ilustrado, hebdomadário de grande formato e neutro em política. Empresa Candido Ferraz e Machado Tavares. Redatores diversos. Encerrou suas edições em outubro de 1889 com o número 23. *Boreas*, periódico ilustrado e crítico de 15 de novembro de 1888. Finalizou atividade no dia 22 do mesmo mês e ano. *O Cartaz*, de 31 de dezembro de 1889-1890. Semanário ilustrado, humorístico e satírico. Sua principal temática era a exposição de tipos e costumes cotidianos. Foi redigido por uma sociedade de intelectuais. *Tribuna Popular*, de 19 de janeiro de 1890.

Revista ilustrada e caricata. Era veiculada três vezes por semana. Encerrou atividade em setembro do mesmo ano com o número 99. *A Comedia* surgiu em 1890. Periódico ilustrado. Redator-chefe João M. C. de Araújo.

A Bahia Ilustrada, 29 de julho de 1893. Periódico crítico, científico e literário com ilustrações. Redatores Pamphilo da Santa Cruz e outros. *O Pantheon*, revista mensal, ilustrada e científica de 20 de setembro de 1894-1895. Continha 16 páginas dando em folhetim o romance *O Guarany* de José de Alencar. Diretor-literário Lellis Piedade, diretor-artístico Rodolpho Lindemann. Foram publicados 14 números ao todo. *A Revista*, periódico ilustrado e noticioso de 22 de junho de 1895. Foi fundada por Esmeraldo Sutel. Cessou em dezembro do mesmo ano. *Revista Bahiana*, 31 de janeiro de 1897. Ilustrada e literária. Publicação bi-semanal. Divisa: “luz e liberdade”. Editor-proprietário Martiniano S. Junior. Redatores diversos. *A Malagueta*, jornal ilustrado, crítico e satírico de 15 de dezembro de 1897-1898. Reconhecido e autodenominado um jornal de caricaturas, *A Malagueta* foi uma publicação quinzenal de propriedade de uma associação. Seu último número saiu em 23 de dezembro de 1898.

A observação desses periódicos editados nos permitiu notar um processo gradativo, que vai do ano de 1865 até 1898, com acentuado decréscimo de jornais lançados na capital Salvador, com a chegada da década de 1900. Acredita-se que com a mudança de governo e as reformas urbanísticas, e os olhos voltados para o progresso que o Rio de Janeiro, capital da República, e São Paulo representavam, muitos homens de letras se mudaram da Bahia para essas regiões, nas quais as tipografias e a imprensa já havia se estabelecido profissionalmente e de forma numerosa. A família de Arthur Arezio da Fonseca, gravurista responsável pelo *A Coisa*, se mudou para o Rio de Janeiro, enquanto o gravurista e tipógrafo recusou-se a deixar suas atividades gráficas em Salvador. Intelectuais da imprensa e das letras como o médico, poeta e jornalista, Galdino de Castro, se mudou para São Paulo, onde fundou um ginásio escolar com o seu nome. Acredita-se que esses fatores, incluindo o declínio econômico vivenciado pelos baianos desde a primeira metade do século XX, contribuíram para o número cada vez menor de impressos em atividade no território da Bahia.

A partir da obra de Fernando da Rocha Peres, em seu estudo sobre a Praça da Sé de Salvador, entendeu-se que o governo interno da Bahia preocupado com a escassez de recursos destinados à capital baiana, assim como a preocupação estética que Salvador causava diante da visão de progresso apresentada por Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, tratou de levantar recursos para a execução de um plano de reformas, de modo a fazer com que a

Salvador de aspecto colonial abrisse caminho para o novo projeto de homogeneização urbana. As reformas em Salvador teriam se iniciado com o governador J. J. Seabra em 1912. Almejava-se “as razões civilizadoras e higienizadoras”, naquilo que Peres vai compreender como uma “falsa visão estética” (PERES, 1974, p. 42). A partir de 1912, Salvador passou a ter edifícios públicos e privados demolidos para a sua readequação urbanística, o que nos leva a crer que essas ações também contribuíram para que muitos tipógrafos e intelectuais deixassem a cidade anos antes das reformas, impulsionados pelos clamores dessas mudanças.

Foi possível perceber também que muitos dos lançamentos de novos periódicos foram perdendo a participação colaborativa de redatores/escritores até diminuir a regularidade de suas edições e desaparecerem de circulação. Após o lançamento d’*A Coisa* em 30 de agosto de 1897 até o encerramento de suas atividades em 1904 surgiram, na capital da Bahia, 15 títulos de periódicos autodenominados ilustrados e críticos, dezenove números a menos e com duração de vida mais curta em comparação ao período que antecedeu o lançamento d’*A Coisa*. Neste período foram registrados os lançamentos d’*A Bahia Pittoresca* (1900), *Atalaia* (1900), *A Epoca* (1900), *O Carrasco* (1900), *O Gato Preto* (1900), *Gazeta dos Rocêro* (1901), *O Chereta* (1902), *A Rolha* (1902-1904), *A Critica* (1903), *O Maribondo* (1903-1904), *A Sineta* (1903-1904), *O Papelão* (1904-1905), *O Percevejo* (1904), *O Pimpolho* (1904-1905), *A Arara* (1904) e *A Nova Epoca* (1904).

A Bahia Pittoresca, Bahia, 15 de janeiro de 1900. Periódico ilustrado hebdomadário. *Atalaia*, 30 de janeiro de 1900. Periódico ilustrado com publicação semanal, e redação anônima. *A Epoca* saiu em 30 de junho de 1900. Jornal ilustrado de múltipla colaboração que se encerra no mesmo ano. *O Carrasco* foi lançado em 1900 sem o mês especificado. Tinha como propósito a sátira e a ilustração. *O Gato Preto* nasceu em 22 de dezembro de 1900. Ilustrado e semanal com curta vigência. *Gazeta dos Rocêro* estreou em 23 de março de 1901. Ilustrado e humorístico. Redator e proprietário era o Coronel Mané Capa Gato. Foram publicados sete números até o seu término em outubro do mesmo ano. *O Chereta* de 10 de maio de 1902. Tinha como foco ideológico a sátira e também a ilustração. Sua publicação era semanal e se lançava um novo número sempre aos sábados. Encerrou suas atividades em junho do mesmo ano com apenas quatro números. *A Rolha* foi lançada no mês de dezembro de 1902 e durou até 1904. Autodenominava-se um periódico crítico, caricato, ilustrado e chistoso. De redação anônima tinha como lema: “A liberdade e a lei”.

A Critica, periódico humorístico e ilustrado de 31 de janeiro de 1903. Encerrou suas atividades com o terceiro número publicado em fevereiro do mesmo ano. *O Maribondo*, um

semanário ilustrado, crítico e humorístico lançado no dia 5 de setembro de 1903. De redação anônima durou até 1904. *A Sineta* se lançou em 5 de novembro de 1903 e encerrou suas atividades em janeiro de 1904 com onze números editados. Um periódico semanal, satírico e humorístico. *O Papão* é um jornal crítico, literário e ilustrado impresso pela primeira vez em 23 de janeiro de 1904 em cores. Encerrou suas atividades em março de 1905. *O Percevejo* nasceu em 14 de junho de 1904. O semanário ilustrado se manteve por apenas nove números. *O Pimpolho* é uma revista ilustrada, crítica, humorística e literária que surge em 24 de julho de 1904. De publicação quinzenal encerra suas atividades com o sexto número publicado em junho de 1905. *O Arara* é uma revista ilustrada, crítica e humorística que surge em 7 de setembro de 1904, com redação de Puck e Pock (Adolpho Pinto de Vasconcellos e Rodrigo Gesteira). Encerrou suas atividades com o quinto número impresso em outubro do mesmo ano. *A Nova Epoca* foi uma publicação mensal, ilustrada, literária, científica e artística lançada em novembro de 1904. Com redação de Alexandre Fernandes e Carlos Ayres. Foram publicados apenas dois números.

O gênero logo se tornou popular e recebeu o desprezo de políticos e de intelectuais conservadores, por utilizar do chiste e do escárnio para atacar inimigos pessoais e membros do governo ou da alta sociedade. As imagens presentes nesses periódicos ilustrados, inicialmente compunham os títulos que anunciavam o nome do impresso no cabeçalho da capa do jornal ou as vinhetas a anunciar colunas e editoriais. Essas capas traziam figuras de animais humanizados ou humanos animalizados. O objetivo era parodiar e manter as personagens de forma regular na impressão de cada nova edição, provocando rápida identificação popular para com o alvo da crítica.

E, se por um lado, as edições se esgotavam, o que nos leva a crer num certo sucesso de procura por esses impressos, senão da sua limitada quantidade impressa, por outro lado, a considerar a entrevista concedida por Nelson Cadena, poderia ter havido a má receptividade desse gênero de periódicos ilustrados por parte dos intelectuais da elite baiana, incomodados, segundo ele, pelo uso demasiado das imagens utilizadas para a “leitura” desses periódicos. A população, em sua maioria, constituída por pardos e pretos analfabetos, se manteria nessa condição de analfabetismo, a considerar que as imagens poderiam substituir as palavras, e essas contribuiriam para uma possível manutenção da falta de instrução.⁴⁷

⁴⁷ Nelson Cadena não analisou o periódico *A Coisa*. Sua pesquisa jornalística se volta para análises dos jornais *A Busina*, *A Foia dos Rocêro*, *O Colibri* e *Nova Cruzada*. Em entrevista com Nelson Cadena, o jornalista chegou a dizer que o jornal *A Coisa*, se tratava de um periódico de pouco impacto, menor, e de pouco valor histórico e político. Contudo, não concordamos com essa perspectiva do jornalista, e consideramos que sua fala corresponde

Ao contrário da hipótese levantada por Nelson Cadena sobre a insatisfação da elite em relação aos jornais ilustrados, notou-se que n' *A Coisa* as imagens impressas em seus números iniciais não ultrapassam a dimensão de dois centímetros cada uma. Mas, ao acompanhar o conjunto de seus exemplares notou-se transformações na disposição dessas pequenas imagens, o uso de novas técnicas para produção delas, e, principalmente, a importância gradativa que elas receberam ao longo da circulação do jornal. Percebeu-se, contudo, que as imagens iniciais veiculadas n' *A Coisa*, não eram usadas apenas como simples ilustrações das vinhetas para a organização das colunas e da massa de texto, e demarcação das manchas no impresso, ou para o adorno descompromissado de suas páginas. Algumas das gravuras iniciais compunham vinhetas, porém, se tratavam de imagens figurativas representando corpos humanos e animais, e, ao contrário do que poderia sugerir a hipótese de Cadena, quanto da má receptividade dos impressos ilustrados em relação ao uso das imagens em detrimento do texto, é notável que essas imagens n' *A Coisa* não servissem para a substituição do texto que ainda se mantinha em destaque na capa do periódico ao longo do seu primeiro ano de circulação. É somente a partir do segundo ano que essas imagens tomam dimensões maiores, e também, ensaiam o protagonismo da capa d' *A Coisa*. O objetivo dos editores em manter a identidade do jornal ilustrado também se refletiu no processo de transformação dos formatos do próprio impresso que, a partir do seu terceiro ano, 6 de fevereiro de 1900, abandonou o microformato utilizado 13 x 20,5 cm e passou a ser impresso com a dimensão 22,5 x 32 cm, a se aproximar das medidas utilizadas para as impressões de um tabloide, cuja dimensão varia de 28 x 38 cm e 29 x 40 cm. O formato tabloide é conhecido por sua facilidade de manuseio em forma de encarte, impresso em um caderno, propício ao uso de textos curtos e utilização variada de imagens.

A Coisa e o contexto das tensões pré e pós-abolicionista: Bahia e o Rio de Janeiro

Os anos finais que compõem a segunda metade do século XIX no Brasil foram marcados por acontecimentos socioculturais de caráter étnico, responsáveis por mudanças profundas na vida social do País. As grandes lutas políticas se anunciavam e ganhavam adeptos de forma cada vez mais acentuada. E os jornais que ainda privilegiavam a literatura passavam a agregar em seus conteúdos temas polêmicos e posicionamentos que determinavam o seu lugar de fala, seus ideais e lutas. Foi por meio da imprensa que se

ao fato de ele não ter se debruçado sobre a riqueza do conteúdo que *A Coisa* pode oferecer para a história da caricatura e dos impressos ilustrados na Bahia e no Brasil, especialmente por suas evidências étnicas.

registrou grande parte da história dos acontecimentos do cotidiano do Brasil. As relações sociais pareciam não encontrar eco nas contradições que opunham os ideais de liberdade e democracia, reforma política e escravismo, o pensar e a religião.

Destacavam-se três frentes políticas explicitadas nos impressos em circulação na época: as editoriais de ideais explicitamente abolicionistas, adeptos ao Partido Liberal, ricas em artigos de opinião densos, notícias sobre a causa abolicionista, supressão de conteúdos escravagistas e de publicidade de anunciantes financiadores do escravagismo; as editoriais voltadas à imparcialidade e neutralidade quanto da questão do abolicionismo vigente no período, reconhecida pela ironia à política vigente da monarquia, e voltadas para a cultura das artes e da literatura, especialmente no exemplo dos impressos ilustrados. E, finalmente, a imprensa com ideais conservadores, adepta do Partido Conservador, com a publicização de anunciantes favoráveis à manutenção da escravatura, riqueza de imagens figurativas e textuais demarcando estigmas e lugares para senhores e escravos, também ricos em artigos de opinião com tendência a referenciar o sucesso das nações estrangeiras como nos Estados Unidos e na Europa, vistos como espelhos em favor de um nacionalismo patriótico para o território brasileiro.

Pontuar essas três correntes de pensamento que identificaram posicionamentos ideológicos contundentes no Brasil, nos permite compreender um ideário comum que se estabeleceu na imprensa no momento do Pós-Abolição. Segundo os historiadores Wlamyra R. de Albuquerque e Walter Fraga Filho a abolição não foi acompanhada de ações favoráveis ao “acesso dos negros à educação, ao trabalho e à terra, ou o direito de cultuar livremente as suas crenças”, essa República se proclamou usurpando a cidadania dos negros, cidadania que não “foi considerada nos projetos sociais da nova ordem política” (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 312). Objetivava-se o controle da autonomia dos negros, impedindo que estes pudessem se ver de igual em relação aos seus antigos senhores, e desse modo a nova ordem política garantia o poder de mando dos senhores “com o argumento de que os negros eram capazes de viver sem rei, mas não sem feitor e senhor, a polícia passou a vigiá-los e controlá-los cada vez mais” (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 312). Para Albuquerque e Fraga Filho a simpatia de muitos negros para com a monarquia se deveu a essas ações de cerceamento policial explicitadas no governo republicano.

É a partir dessa concepção que pensamos como as tensões pré-abolicionistas explicitadas por um conservadorismo, sobreviveu num universo pós-escravagista. O Abolicionismo no Brasil parecia ser uma certeza, a considerar os exemplos ingleses, da

França, Caribe e dos Estados Unidos. O Brasil resistia com a manutenção do sistema escravocrata pelo mero interesse da produção agrícola interna que demandava mão de obra barata e compulsória. A imprensa de ideais conservadores resistia enquanto os adeptos liberalistas se multiplicavam. Toda essa tensão de conquista pela liberdade se processava juntamente com as questões relacionadas a democracia e a constituição da República Federativa, o que resultou num intenso debate sobre a natureza da cidadania nacional. Era necessário construir uma identidade.

No Rio de Janeiro, impressos como *O Mequetrefe* (1875-1893) se consideravam jornais de opinião, livres de cor política definida. Vendiam o discurso de não comungarem da ideologia do Partido Liberal tanto quanto do Partido Conservador, embora tenha defendido a implantação da República desde o seu segundo número, como no exemplo do dia 7 de janeiro de 1875.⁴⁸ Em suas páginas é comum encontrar publicações de cunho conservador, como também representações que naturalizam a manutenção de um sistema escravocrata, assim como publicações voltadas para as ideias mais liberais como da denúncia da exploração da mão de obra indígena e africana.⁴⁹ E até mesmo de um patriotismo em detrimento do sujeito comum. O jornal parecia não definir uma única linha editorial, e a contribuição dos caricaturistas deixava marcado junto das suas estampas e caricaturas a subjetividade de cada um. *O Mequetrefe* se posicionava como livre e crítico. Como um jornal voltado para a arte da caricatura, publicava muitas destas imagens em suas páginas. Essas imagens, ao mesmo tempo em que eram utilizadas para anunciar algum produto de bem consumível direcionado a um nicho social,⁵⁰ também serviam para celebrar ou enaltecer algum sujeito de destaque na sociedade fluminense do período. E até mesmo fazer uma denúncia.

⁴⁸ Em seu segundo número *O Mequetrefe* publicou caricatura e editorial com forte crítica a corrupção latente na Corte Imperial por parte de um governante. Segundo o jornal, a corrupção era uma regra protegida pela política do imperialismo, que seria o regime de governo responsável por corromper e perverter a sociedade. Em sua estreia seus editores já dão indícios do seu favorecimento ao republicanismo. Para mais, ver: **O Mequetrefe**, 15 de abril de 1875, ano 1, n. 2, p. 2

⁴⁹ As estampas com caricaturas com motivos étnicos trazem editoriais que falam sobre as tensões políticas e sociais relacionadas a manutenção do trabalho escravo, sobre a simbologia da República, a ser representada pelo tipo indígena, e dá evidência sobre a multiplicidade de tipos africanos, crioulos negros e mestiços. Observar os seguintes exemplares: **O Mequetrefe**, 14 e 25 de outubro de 1881.

⁵⁰ Na edição de número 257, do dia 10 de novembro de 1881, *O Mequetrefe* publicou estampa com reclame a ocupar toda a página 8. Trata-se da promoção do *Collegio Menezes Vieira* localizado na Rua dos Inválidos, n. 26. Na mesma edição há a estampa do retrato do Dr. Menezes Vieira, a receber homenagem com nota no interior do impresso. Herman Lima trouxe o fragmento de uma crônica crítica publicada no jornal *O País* do dia 10 de janeiro de 1907. A crônica denominada *Palestra* e de autoria de Artur Azevedo, também caricaturista d'*O Mequetrefe*, é relacionada aos altos e baixos do periódico no tempo em que Artur Azevedo e Pereira Neto nele trabalharam juntos. Segundo citação da crônica, *O Mequetrefe* perdia o seu foco crítico por influência da administração do Correia, “o periódico perdera completamente a linha, porque publicava o retrato e a biografia de todo e qualquer bicho-careta que pagava um tanto. Fui o Plutarco e muitos homens ilustres daquele tempo, inclusive o Cunha Sales, cujo retrato apareceu circundado pelos títulos de suas numerosas obras jurídicas, e cuja

Em abril de 1888, em seu número 452, *O Mequetrefe* publicou estampa na sétima página (fig. 10), cujo título *O futuro partido Republicano* representa o descontentamento dos fazendeiros do café com a possibilidade iminente da libertação escrava.



Fig. 5. O futuro do partido republicano (1888)
O Mequetrefe abr. 1888, ano. 14, n. 452, p. 7 - Hemeroteca Digital Brasileira

Na estampa de cunho abolicionista, de autoria do chargista de retratos Antônio Bernardes Pereira Neto,⁵¹ contém a seguinte legenda: “os fazendeiros, furiosos com o projeto

biografia afirmava que ele era o mais notável jurisconsulto brasileiro – opinião que, aliás, não tirou o sono ao velho Teixeira de Freitas. Pereira Neto e eu tomávamos barrigadas de riso à custa dos nossos biografados” (Apud LIMA, 1963, p. 918-919). Entende-se a partir dessa citação, que um método para manter as economias do jornal era a venda de reclames de modo a estampar o retrato do seu pagante na capa do periódico, dar notas biográficas sobre ele nas páginas internas e anunciar qualquer dos seus serviços, como no caso do Collegio Menezes. No editorial e nas figuras da estampa fala-se sobre as qualidades e da metodologia aplicada no ensino técnico e humano na escola de propriedade de Menezes Vieira. Para mais, ver: *O Mequetrefe*, 10 de nov. de 1881, ano 1, n. 257, p. 8

⁵¹ De acordo com Herman Lima no livro *História da caricatura no Brasil*, Antônio Bernardes Pereira Neto foi o primeiro grande caricaturista natural do país, “antes dele, em 1866, já aparecera Cândido de Faria”. Herman Lima, como bom conhecedor das técnicas das gravuras, considerou a técnica litográfica de Pereira Neto para o jornal *O Mequetrefe* uma arte em plena evolução, “nenhum segredo da pedra litográfica lhe era em pouco desconhecido” (LIMA, 1963, p. 903). O autor explicita também que era comum a colaboração de múltiplos caricaturistas em um mesmo periódico. *O Mequetrefe* contou com as colaborações do *portrait*-chargista francês Joseph Mill, em seu início no ano de 1875. Mesmo período em que o português Antônio Alves do Valle de Souza Pinto também colaborava, até o ano de 1877. Adolfo

Alfredo-Prado, despem o palitot branco, atiram o chapéo de Chile, e tomam o bonet phygio. A monarchia é o café, o café é o negro. Sem o negro não queremos imperadô”.⁵² A estampa em litografia expõe o contexto de instabilidade e tensão que opõe fazendeiros na busca pela manutenção de seus privilégios ameaçados pelo regime de um novo governo.

A imprensa no Rio de Janeiro e na Bahia começava a registrar inúmeros casos de conflitos policiais em repressão a abolição que, naqueles idos, parecia ser uma mera formalidade burocrática. A escravidão oficial parecia finda, contudo, segundo o historiador Luciano Rocha Pinto, eram muitos os anúncios que descreviam criminosos na capital carioca da década de 1880, em sua maioria negros, crioulos, pardos e mulatos. Quando da promulgação da Abolição da escravatura no Brasil, tanto ex-senhores quanto ex-escravos saíram em defesa de seus interesses. Uns e outros sabiam que aquele era um momento decisivo para as relações sociais e de poder entre negros e brancos no país. Entretanto, parecia haver a manutenção das hierarquias sócio-raciais. E também determinadas por uma lógica da epidermização. Se a abolição desagradou aos ex-senhores, que esperavam serem indenizados pelo governo, conforme podemos observar na obra de Rui Barbosa, tão pouco atendeu aos anseios da população negra.⁵³ Conforme Wlamyra Albuquerque e Walter Fraga Filho, em 1894, o então professor da Faculdade de Medicina da Bahia, Raimundo Nina Rodrigues, defendeu uma ideia polêmica sobre a responsabilidade penal no Brasil, para ele os criminosos deveriam ser julgados por critérios diferenciados, “pois os negros seriam naturalmente incapazes de compreender certas regras sociais” e, portanto, na sua lógica, o sistema penal do Brasil deveria considerar as hierarquias raciais, nas quais fossem reconhecidas de forma explicitada as desigualdades raciais em termos civilizatórios, e desse modo, institucionalmente “não se poderia igualar a cidadania dos negros à dos brancos, ou seja, não era possível estabelecer direitos e deveres iguais para todos” (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 205). Entende-se a partir disso que as teorias racialistas sobre o grau de civilidade e bestialidade do ser humano, racionalizadas com o Iluminismo no século XVIII e difundidas no século XIX, ganharam força no cenário pós-escravagista norte-americano com a política do *coloured* e se expandem como um exemplo a ser seguido pelas outras partes das

Aragonez de Faria, em 1876, Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo, em 1877 e Cândido Aragonez de Faria, entre 1877 e 1878. Para mais, ver: LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. 3v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963; MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil**, trad., Thereza Christina Rocque da Motta. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

⁵² **O Mequetrefe**, abr. 1888, ano 14, n. 452, p. 7

⁵³ Para informações complementares sobre a queima dos arquivos dos escravizados autorizada por Rui Barbosa, ver a obra de LACOMBE, Américo Jacobina; SILVA, Eduardo; BARBOSA, Francisco de Assis. **Rui Barbosa e a queima dos arquivos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

Américas. As ideias alemãs de caráter étnico-racial aplicadas nas suas colônias do Togo, Tanzânia e Namíbia se fortaleciam angariando adeptos no novo mundo americano.⁵⁴

Embora fossem poucos os sujeitos alfabetizados da época, as notícias publicadas nos impressos corriam oralmente e se difundiam nos salões, no comércio, nas ruas, e não tardava o debate político passava dos jornais às ruas. Segundo Luciano Pinto, havia uma cultura política calcada no liberalismo com ressonância nos espaços públicos do Rio de Janeiro. A imprensa deixou marcas no estado nacional devido a política do processo de independência, que chegou a promover certa politização das ruas, possibilitando aos livres pobres e até mesmo cativos da época pré-abolicionista a assumir sentimentos identitários em meio aos sentimentos de nação que começavam a ser cotejados (PINTO, 2010).

N’*O Mequetrefe* do dia 2 de dezembro de 1881 é possível observar em sua quarta página, uma estampa litográfica (fig. 6) composta com várias figuras a tratar sobre as tensões no cenário da Corte do Império do Brasil.⁵⁵ Há nessa charge a exposição figurativa de um duelo a representar os adeptos do Partido Liberal com os adeptos do Partido Conservador. Na parte superior da página as duas frentes opostas se digladiam em extrema ira e a disposição dos partidos representados vai ao encontro com a intenção do jornal ao denominá-los como frentes de direita e esquerda. Na composição fica evidente fusão estabelecida pela presença de um líder seguido por uma massa, em cada uma das frentes.

No conjunto das figuras os partidos e seus filiados ou simpatizantes ocupam o plano superior da página, e são separados pela intersecção do sol que traz em si a legenda: Reforma Eleitoral. Alusão ao período de tensão experimentado nos setores político e social. Os dois grupos populosos recebem a legenda: “os exércitos inimigos aproximam-se...”, enquanto logo abaixo, nota-se a representação do que seria a sequência desse encontro: um profundo sentimento de instabilidade e desordem hierárquico.

Os componentes do Partido Conservador e Liberal se digladiam. E a legenda da imagem aponta para um choque terrível entre conservadores e liberais, que brigam “encarniçadamente”. É possível identificar detalhes nos traços a delinear os fenótipos que

⁵⁴ Para mais ver: **A história do racismo e do escravismo**. Produzido pelo canal BBC 4. Como parte da comemoração do bicentenário da Lei de Abolição de Escravos (1807), a BBC 4, dentro da chamada *Abolition season*, exibiu uma série composta por três episódios independentes entre si, abordando os aspectos do racismo pelo mundo: *A cor do dinheiro*, *Impactos fatais*, *Um legado selvagem*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0NQz2mbaAnc>, Acesso em: 3 março de 2014. **Racismo, uma história: Impactos Fatais - Racismo científico, darwinismo social e eugenia**. Produzido pelo canal BBC 4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wYQr5P46vek>, Acesso em: 12 julho de 2013. **Brasil, uma história inconveniente**. Produzido pelo canal History. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t821sT4AoUY>, acesso em: 5 mai. 2014.

⁵⁵ *O Mequetrefe*, 2 dez. 1881, ano, 7, n. 259, p. 4

identificam as pessoas a ocuparem essas duas frentes opostas. A representação tipificada do Zé Povo, com a sua vestimenta sem alinhô, os sapatos de tecido (alpargatas), o desenho do nariz negroide, dos cabelos e barba ondulados e volumosos.

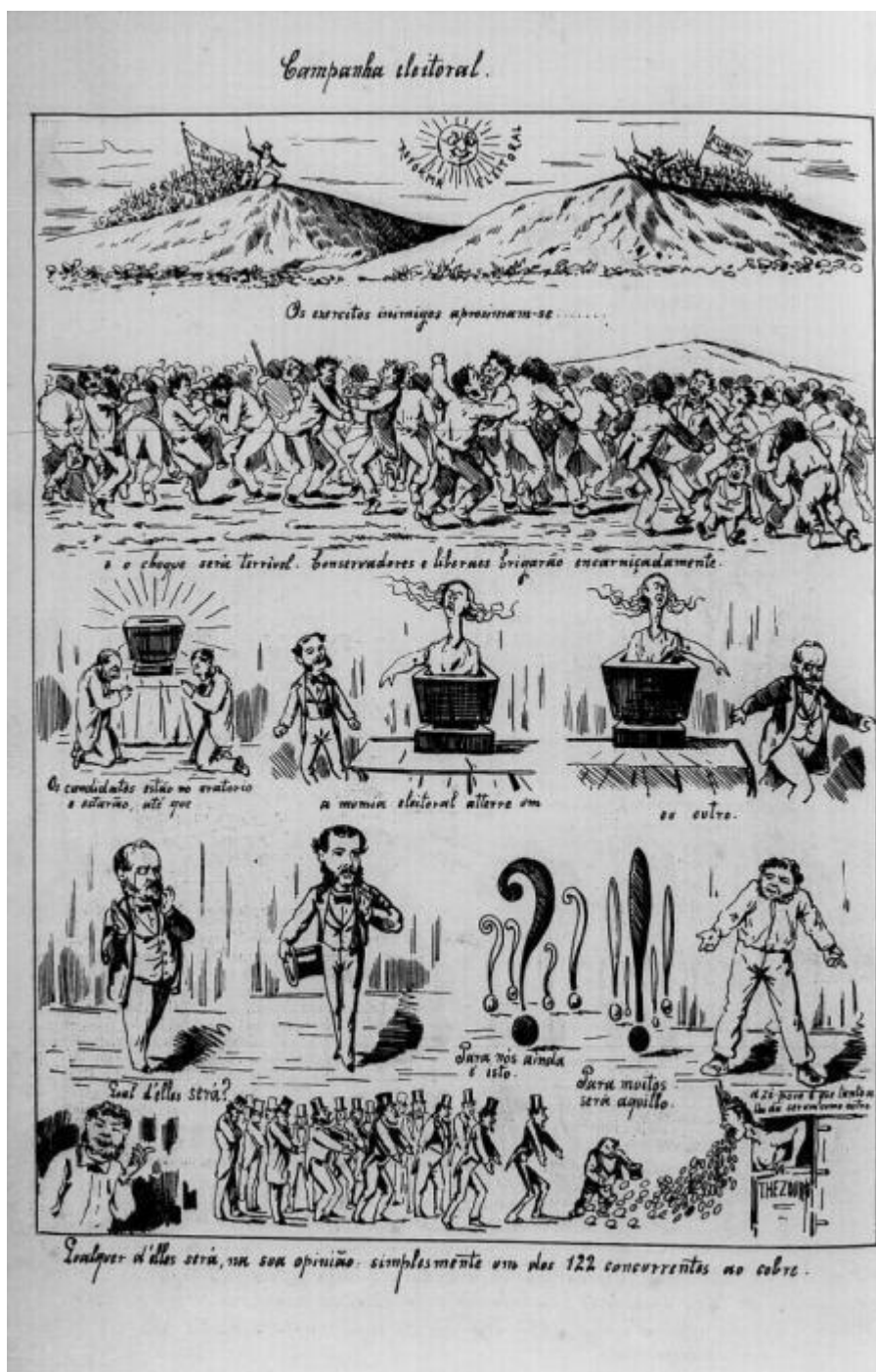


Fig. 6. Campanha eleitoral (1881)
O Mequetrefe 2 dez. 1881, ano 7, n. 259, p. 4 - HDB

Ao observar a posição dos sujeitos representados nessa composição é possível se aproximar daquilo que o sociólogo brasileiro, Roberto DaMatta poderia dizer sobre elas, um jogo de posições de hierarquização social. De acordo com Roberto DaMatta, o Brasil foi capaz de institucionalmente, criar lugares de modo que fossem reconhecidos a posição do negro e do branco mesmo sem a chancela oficial do escravismo. Desse modo, entendemos que o tom de pele, os títulos, a educação e a família, e a relação da força e o trabalho são elementos constitutivos que atravessam as identidades e demarcam posições na constituição de uma ideia de nação brasileira (DAMATTA, 1997). Para Roberto DaMatta a vestimenta era uma ferramenta imprescindível para a distinção da posição social ocupada pelo homem branco e o homem preto ou pardo, ainda que livre. A bengala, as roupas de linho branco, os gestos e maneiras, o anel de grau e a caneta-tinteiro no bolso de fora do paletó eram símbolos de deferência (DAMATTA, 1997).

A composição também é construída com representações da figura tipificada do índio com o seu cocar. A figura do índio cospe moedas de ouro e é identificado pelo gravurista como a referência ao “thezouro”, a pátria explorada pelos estrangeiros portugueses ávidos pela riqueza. Há também as figuras de personagens com terno e cartola, identificados como brancos pelo desenho de suas roupas e seu físico. Essas imagens se localizam do centro para o rodapé da composição. Nesse recorte o gravurista reapresenta a imagem do que seria um mulato e/ou crioulo. A representação do crioulo/mulato tem na face o desenho do nariz negroide tipificado, olhos estatelados, e faz uso de alpargatas, calças em desalinho, cabelo encrespado/encaracolado e barba irsuta. Toda a composição segue uma ordem narrativa que, pelo que entendemos deve ser lida do cabeçalho ao rodapé de forma sequencial. As mesmas personagens aparecem em vários momentos como se narrassem uma história construída principalmente por imagens. Parece-nos que é ele o personagem a narrar a estória. Utilizando-se dessa representação o gravurista pergunta aos leitores, na forma de legendas, se esses homens conseguirão algum sucesso eleitoral. A guerra sociopolítica parecia não findar.

No livro *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*, organizado pelo historiador brasileiro José Murilo de Carvalho é proposto debate sobre a formação da nação e da cidadania no Brasil imperial no século XIX, propondo compreender como distintas estas duas noções para este contexto. Sendo para ele “a nação, formação de identidades coletivas, aquelas que se constituem dentro do espaço nacional” (CARVALHO, 2007, p. 10), e noutro eixo a cidadania, enquanto “modalidades possíveis de relação entre os cidadãos, de um lado, e

o governo e as instituições do Estado, de outro, além de valores e práticas sociais” e suas inserções no cenário político participativo (CARVALHO, 2007, p. 11).

A partir dessa concepção se observou que Carvalho entendeu a imprensa do período imperial como um mecanismo em favor do Estado, de modo que esta, voltada para o passado recente do Império se favoreceu pelo modo com que fez uso e operacionalizou as questões de ordem política, econômica e culturais em favor de um discurso que se convergia sobre a ideia de nação e cidadania naquele contexto (CARVALHO, 2007, p. 17-42).

Utilizando o cenário do Rio de Janeiro imperial, Murilo de Carvalho em seu capítulo de abertura *As conferências radicais do Rio de Janeiro: novo espaço de debate* discorreu sobre o fato de a imprensa tomar o lugar das tribunas e oferecer a possibilidade aos cidadãos de manifestarem suas práticas de cidadania de modo mais amplo e diário, pois a imprensa passava a funcionar diariamente, “atingindo um público muito mais amplo do que a tribuna e mesmo os clubes”, alcançando regiões de províncias remotas do país e lugares para além do cenário urbano do Rio de Janeiro (CARVALHO, 2007, p. 19).

No contexto baiano Aloísio de Carvalho Filho, narrou sobre a estabilidade e instabilidade dos jornais baianos de caráter político e apolítico, assim como também ressaltou sobre a atração que determinados tipos de periódicos despertavam em leitores de certas segmentações. A formação da imprensa situacionista ou produtora de factoides parecia ser um caminho produtivo na Bahia, a exemplo dos periódicos *Jornal de Notícias*, *Diário da Bahia* e *Diário de Notícias*. Ao mesmo passo em que os jornais de circulação diária e filiação partidária mantinham regularidade em suas publicações e público cativo, esses representavam a derrocada dos periódicos menores que não conseguiam a simpatia do público leitor de imediato, tanto pela confecção do seu material tido como inferior quanto por sua linguagem distante dos moldes de uma imprensa que começava a moldar padrões de redação, imagem e de jornalismo, com referências na imprensa carioca. Aloísio de Carvalho Filho, narrou sobre a resistência que determinados periódicos mantiveram dos laços políticos militantes, e por essa razão conquistaram a legenda de órgãos conservadores, como os jornais *Diário de Notícias* e o *Jornal de Notícias* que amparavam algumas candidaturas, embora se mantivessem alheios as políticas militantes da época, eram amparados por suas francas simpatias a candidatura Seabra ao governo, em 1912 (CARVALHO FILHO, 2008, p. 85).

A emergência dos impressos ilustrados voltados para os fatos do cotidiano, com sua regularidade semanal parecia ser um momento de frescor, de abstração diante da seriedade contundente dos impressos diários com seus conteúdos políticos e tensionados. Na Bahia,

todavia, a imprensa ilustrada não dispunha de recursos tais como os impressos cariocas da Corte. E segundo Carvalho, essas foram tomadas e consideradas por “imprensa intuitiva”, “muito menos provida de recursos de subsistência, embora rica, como a outra, de substância humana” (CARVALHO, 2008, p. 84). A única riqueza a que os editores da imprensa ilustrada baiana possuíam, parecia ser a grande vontade de seus colaboradores, ao menos durante o período de efervescência desse gênero.

Se de um lado a imprensa diária, patrocinada por suas filiações políticas e seus anunciantes de reclames era capaz de manter a regularidade de suas publicações, a variedade dos conteúdos, e o jornalismo factual, de outro lado havia uma imprensa sem recursos materiais, porém rica de força humana, cabeças ocupadas pelo objetivo da formação de certa consciência política, voltada para o ato do pensar e da crítica, se mantendo dos recursos das associações formadas pelos próprios amigos gravuristas, redatores e donos de tipografias próprias, como no caso d’*A Coisa*.

A partir do texto de Aloísio de Carvalho Filho é possível entender que a imprensa diária na Bahia, por sua capacidade ampla de reprodutibilidade técnica, variedade de conteúdo e divulgação acelerada dos fatos do cotidiano, mantinha um público formado na capital Salvador, e esse público tinha certa fidelidade, amparando inclusive, a circulação e popularização desses periódicos. Os jornais produziam artigos, folhetins, poemas e gravuras de autoria dos próprios redatores da localidade da Bahia, e encantavam não somente os moradores da capital, mas também os moradores das províncias do interior, “era vivíssimo o empenho de não limitarem à capital a sua influência, animando, portanto, o mercado do interior através da clientela de assinantes, vários deles retardando o pagamento, não, porém, a reclamação pelo extravio no correio” (CARVALHO, 2008, p. 86).

Em seu mês de estreia, agosto de 1897, *A Coisa* não trouxe em suas páginas folhetins que faziam sucesso nos periódicos do Rio de Janeiro. Em sua segunda página *A Coisa*, contrariando a tendência dos grandes jornais *Diário da Bahia*, *Jornal da Bahia* e o *Correio da Bahia*, que traziam folhetins de sucesso, trouxe a segunda parte do folhetim *O Humano do Violão* de autoria de Trazybulo Ferraz, escritor e poeta baiano de Lençóis, na Chapada Diamantina.⁵⁶ Estava posto o objetivo de romper com a ordem regular e tendenciosa de uma

⁵⁶ Segundo os dados disponíveis no sítio brasileiro *Jornal de Poesia*, “Trasíbulo Ferraz Moreira, nasceu em 28 de janeiro de 1870, em Lençóis, na Chapada Diamantina. Filho do tenente Espiridião Ferraz Moreira e de dona Maria Amélia F. Moreira; ainda criança com a família deslocou-se para a cidade de Cachoeira. Frequentou as faculdades de Direito do Recife e da Bahia, até o quarto ano, não concluindo o curso por moléstia pulmonar, de que faleceu em plena florescência de seu talento. Redator-chefe da *Gazeta de Notícias*, militou na imprensa diária de Salvador, lado a lado com a literatura, publicando poesia, contos e crônicas. Com a sua morte, seus

imprensa de conteúdo duro, politiqueiro, e com a literatura fluminense, que parecia se impor ao gosto dos editores e das moças da época.

O jornal concentrou às suas primeiras edições, o chiste e as pequenas politipagens em diálogo com as colunas: *Prosas Amenas*, *Poemas*, *Correio Cá da Coisa*, *Bravo*, *Telegramas*, *Na Brecha*, *Corre como Certo*, *Ditos e Liras*, *Linhas Alegres*, *Diabruras*, *Barbas* e *Coisas e Factos*. Colunas recheadas de diálogos curtos, despretensiosos e chistosos, alguns beirando a fofocas políticas tomando como mote o cotidiano de personagens de criação dos próprios redatores como a Chica, a tia Tatá, o Zé Povo, D. Nazinha, O Cangalheiro, A Mulata Velha, Rosinha, Rosendo, Chrispim e Delmira.

Apesar da proposta d'A *Coisa* em tentar chamar atenção dos leitores, habituados com a regularidade dos diários de conteúdos sérios e politiqueiros, para uma nova tendência editorial da imprensa baiana, a população das freguesias de Salvador não deixava de aguardar com certa ansiedade pelas novidades dos diários da capital baiana e do Rio de Janeiro. Ainda que houvesse o atraso desses periódicos, devido ao processo de traslado entre capital e interior, a espera se fazia com certa ansiedade. Ao trazer o depoimento de um seu professor, Isaias Alves, sobre esse cotidiano de espera, Carvalho Filho, citou em seu artigo um dos comportamentos observados nas famílias de Santo Antonio de Jesus, Bahia, que “entre 1899 e 1902, as manhãs de domingo, quarta-feira e sexta-feira eram esperadas pelo pré-adolescente, com alto interesse por causa dos jornais que chegavam da Bahia, ou do Rio” (CARVALHO FILHO, 2008, p. 86).

Segundo o historiador da comunicação Guilherme Pontes Tavares, de 1873 até 1904, o parque gráfico de Salvador era constituído por 11 tipografias, quatro litografias e cinco estúdios fotográficos. E a partir de 1923 o número de tipografias teria aumentado para 50 (TAVARES, 2000, p. 14). Com a instalação da Corte Imperial na cidade do Rio de Janeiro e, posteriormente, do centro administrativo da República, Salvador perdera investimentos socioeconômicos e também deixava de ser o expoente cultural do Brasil. Mas isso não impossibilitou que a província constituísse e mantivesse identidade própria. As tensões na Bahia se davam de forma tão intensas quanto ocorriam na capital, e em Salvador *A Coisa* se destacava como um periódico ilustrado com o discurso de um novo tempo.

amigos tiveram a iniciativa de reunir alguns de seus versos numa coletânea sob o título de Poesias, com o prefácio de Evangelista Pereira, em edição de uma gráfica da cidade de Amargosa, no interior do Estado, em 1900. De sua autoria é, ainda, o volume de contos Poliformes (1896)”. O texto e a pesquisa são de autoria do escritor Eudes Sant'Anna. Disponível em: *Jornal de Poesia*, com acesso em 4 de julho de 2014: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/tf.html>>

A *Coisa* teve vida regular de seis anos, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901 e 1904, não compreendendo o hiato de três anos e quatro meses, a considerar a interrupção de suas publicações entre junho de 1901, perpassando todo o ano de 1902 e 1903 até agosto de 1904,⁵⁷ enquanto um período que se deva contabilizar, ainda que seus redatores o queiram, muito embora, ressalva-se o fato de eles, os redatores, trazerem na edição do dia 3 de setembro de 1904 a especificação no cabeçalho do que se tratava ser o primeiro número, o que reforça nossa tese de sua descontinuidade e do seu resurgimento.

Para melhor compreensão e discussão em torno desse hiato e da regularidade e irregularidade das edições d'A *Coisa*, vejamos a **Tabela 1** contendo informações mais detalhadas do dia, mês e ano das edições arroladas.

Tabela 1: Demonstrativo mensal das publicações d'A *Coisa*

MÊS	NÚMEROS ANALISADOS D'A COISA					
	1897	1898	1899	1900	1901	1904
	DIAS NO MÊS					
Janeiro	-	1, 9, 16, 23, 30	1, 8, 15, 22, 29	7	-	-
Fevereiro	-	7, 13, 20, 27	5, 19, 26	1, 6, 11, 25	-	-
Março	-	6, 13, 20, 27	5, 12, 19, 26	4, 11, 18, 25	-	-
Abril	-	3, 10, 17	2, 9, 16, 23, 30	1, 15, 22, 29	-	-
Maio	-	1, 8, 15, 22, 29	7, 21, 28	6, 13, 20, 27	12, 26	-
Junho	-	5, 12, 19, 26	4, 25	3, 10, 17, 24	1	-
Julho	-	2, 10, 17, 24, 31	2, 9, 16, 23, 30	1, 8, 15, 22, 29	-	-
Agosto	30	7, 14, 21, 28	6, 13, 20, 27	5, 12, 19, 26	-	-
Setembro	5, 12, 18, 26	4, 11, 18, 25	3, 10, 17, 24	2, 9, 16, 23, 30	-	3, 10, 17, 24
Outubro	3, 10, 17, 24, 31	2, 9, 16, 23, 30	1, 8, 15, 22, 29	7, 14, 21, 28	-	8
Novembro	7, 14, 21, 28	6, 13, 20, 27	5, 12, 19, 26	4, 9, 11, 16, 18, 23, 30	-	-
Dezembro	5, 12, 19, 28	4, 11, 18, 25	3, 10, 17, 24, 31	2	-	-

O periódico tem o seu lançamento no dia 30 de agosto de 1897. Essa data está grifada com negrito no corpo da tabela, em razão de ser um exemplar perdido, sem qualquer registro da sua existência material até o momento. Os exemplares são editados ao longo da semana e começaram a circular na quinta ou sexta feira. Regularmente se respeitava a edição de quatro ou cinco edições mensais, mas há casos em que houve a circulação de sete números dentro do

⁵⁷ Embora o impresso *A Coisa* se tratasse de um hebdomadário, publicação semanal, observamos nas páginas do jornal que não havia uma regularidade ou data fixa para que a edição fosse lançada, e em alguns meses constatamos que há mais de uma edição por semana. Desse modo qualquer hipótese sobre a quantidade de exemplares que teriam deixado de ser publicados no período de interrupção seria mera especulação.

mesmo mês, como no exemplo do mês de novembro de 1900, com o lançamento do novo *layout*, inserção de mais e maiores ilustrações, com menos evidência textual na capa. O formato do periódico também é ampliado. Na edição do dia 26 de março de 1899 há a inserção de uma figura tipificada de negro em grande destaque. A edição do dia 16 de abril de 1899 é impressa em papel de cor parda e reimpressa em papel de cor verde. No dia 26 de novembro de 1899, tem-se uma impressão em papel salmão ou roxo/lilás. Trata-se de uma edição especial de aniversário.

Dos valores d'*A Coisa*

Um padrão seguido pelos periódicos diários e pelos semanários ilustrados no Brasil estabeleceu o uso da descrição dos valores de comercialização dos exemplares no cabeçalho da página de capa ou no espaço reservado para a inserção do expediente de cada jornal a circular na praça. O universo dos anos finais do Império e do cotidiano na Primeira República era composto de uma diversidade de pessoas a circular pelos espaços públicos, o comércio das vendedoras de frutas, doces, tecidos, e dos prestadores de serviço. O espaço da rua era público, mas também passível de ser negociado. No Rio de Janeiro a *Gazeta de Notícias* deu nota do dia 6 de outubro de 1885,⁵⁸ que vinha tratar do protesto envolvendo negros lavadores e quitandeiras contra o valor de \$400 (quatrocentos réis) cobrados pelo uso de barracas arrendadas na Rua da Praça do Mercado pelo Consórcio Oliveira & C., responsável pelo arrendamento do terreno que pertencia à Câmara da Corte.

Em Salvador, no dia 19 de dezembro de 1897, *A Coisa* protestou em nota sobre o valor abusivo que se cobrava pelas carnes comercializadas no Mercado Público.⁵⁹ Na primeira página os editores d'*A Coisa* fazem entender que essas carnes são de má qualidade, ao chamá-las de “carnes verdes” cujos preços levariam ao descrédito.⁶⁰ Nesse ano, já diante de uma

⁵⁸ *Gazeta de Notícias*, 6 out. 1885, ano XI, n. 281

⁵⁹ *A Coisa*, 19 dez. 1897, ano 1, n. 17, capa

⁶⁰ Observemos o texto na íntegra extraído da edição do jornal do dia 19 de dezembro de 1897 em caráter de compreensão do contexto em que identificamos a expressão ‘carne verde’ como sendo uma carne de má qualidade: A CARNE VERDE. Já se foi o tempo em que ao meio dia (hora em que a carne *vira*), o açougueiro á porta do seu talho, entoando com voz possante esta cantilena que era a alegria de muita gente: «Olha a meia, meia pataca!» recrutava todos os freguezes que por alli passavam... Já se foi esse bom tempo em que a carne era mais ou menos comível e mais barata. Hoje tudo mudou de figura: Ella subiu, e subiu muito de preço e é mesmo *verde*, até na côr!... 1\$200 por um kilo de ossos e nervo, um kilo de carne podre é um horror, é para se morrer de fome, porque a secca de *bafio*, de *afetim*, ruim, está por 1\$500! Peçamos a Deus que estanque ahi o preço que vai a galope e esperemos por melhores tempos em que seja proibida a venda do boi *mongo*. Sim, creiamos em Deus, esperemos pela benevolencia do tempo, que é a nossa hygiene, a nossa municipalidade e, parece, até quem nos

crise de estiagem e de parca produção no território baiano, o quilo da costela teria sido comercializado a 1\$200 (mil e duzentos réis), o quilo da carne seca saía por 1\$500 (mil e quinhentos réis). O jornal escreveu crítica no sentido de anunciar aquilo que poderia preceder uma crise e a deficiência alimentar para as famílias que dependessem daqueles produtos no dia a dia. E na edição do dia 21 de novembro de 1897 *A Coisa* anunciou um reclame de aluguel residencial.⁶¹ Alguém estava disposto a alugar apenas para famílias de tratamento, uma casa na Rua do Collegio, n. 37. O aluguel custava 500\$000 (quinhentos mil réis) ao mês, e o contrato estabelecia fidelidade por 69 anos com carta de fiança. A descrição da casa dá conta do bom espaço composto por excelentes cômodos de sala, um quarto e cozinha. Contudo o inquilino deveria arcar com despesas para a reforma do telhado, pois, ironicamente, o jornal encerrou o anúncio com a frase “e água dentro quando chove”.

Não há critérios que nos leve a crer na veracidade do aluguel do imóvel anunciado de forma crítica pelo *A Coisa*, nem mesmo se o preço cobrado pela carne era o mesmo protestado, e, tampouco, se o aluguel cobrado pelo uso das barracas no Rio de Janeiro e o protesto dos trabalhadores que dependiam delas constituem uma verdade. Esses valores e suas memórias sejam eles construções ou verdades nos possibilita pensar o sistema comercial e de valores daquela gente a transitar pelas ruas. E pensar também a respeito dos valores que se pagava para a aquisição de um impresso.

Os números difundidos ao longo do primeiro ano d'*A Coisa* sofreram alterações em seus valores de mercado; ocorreram três principais ajustes de preços conforme demonstrativo da **Tabela 2**. De setembro a dezembro de 1897 a assinatura trimestral d'*A Coisa* era comercializada ao valor de 1\$000 mil réis para os moradores da capital Salvador, a um tostão para a compra avulsa e para os moradores do interior da Bahia ou de outras localidades também a 1 tostão. Interessados na leitura do impresso deveriam seguir até a redação que, neste primeiro ano, se encontrava na Rua do Collegio, n. 22, para onde também deveriam ser encaminhadas todas as correspondências direcionadas aos redatores do periódico. Em alguns exemplares, ao longo do primeiro ano, embora os redatores d'*A Coisa* já estivessem dado a indicação para retirada dos exemplares avulsos, em muitas edições, o próprio jornal trouxe o

governas e não acreditamos na tal nova postura dos açougues que, a julgar por tantas outras, é para inglez ver... (*grifos nossos*) *A Coisa*, 19 dez. 1897, ano. 1, n. 17, capa. Segundo o jornalista português em texto publicado no jornal *Público*, no final do século XIX e princípio do XX, existiam cortadores de carne verde no norte do país, especialmente em Lisboa. Dava-se o nome carne verde às carnes de animais abatidos na véspera do consumo, sem qualquer conservação. Para mais, ler: Viagem ao passado por causa do presente. Disponível em: <http://www.publico.pt/opiniao/jornal/viagem-no-passado-por-causa-do-presente-25793919>. Acesso em: 21 nov. 2015.

⁶¹ *A Coisa*, 21 nov. 1897, ano 1, n. 13, p. 4

reclame sobre a incerta localidade de sua redação, podendo estar situada em qualquer lugar da cidade, dando a entender que não havia um lugar fixo para que os redatores pudessem trabalhar e pensar edições.

Em 26 de dezembro de 1897, ainda em seu primeiro ano, na edição de número 18, *A Coisa* passou a receber o nome do seu administrador financeiro K. Rola Junior. E os seus valores de mercado sofreram os primeiros reajustes, sendo a assinatura trimestral ao preço de 10 tostões, o exemplar avulso ao valor de um níquel, e para os interessados de outras regiões fora da capital o valor apresentado foi de 1\$500 mil e quinhentos réis.

Entende-se, portanto, que a assinatura trimestral para quem pertencia as freguesias podia chegar ao valor superfaturado do quilo da carne comercializada no Mercado Público. Ainda dentro do próprio periódico foi possível encontrarmos outras evidências de valores para aquisição de produtos de uso cotidiano, o que nos auxiliou parcialmente na compreensão da prática monetária vigente no contexto territorial e do período de circulação d'*A Coisa*. Na edição do dia 30 de janeiro de 1898 notou-se que o valor de 500 réis era o preço cobrado pela companhia de transportes de pessoas *Companhia Bahiana* para o traslado de uma pessoa que quisesse apreciar as festas em Itapoã, o valor cobria a viagem do centro da cidade do Salvador até Itapoã, ida e volta. Já na edição do dia 10 de dezembro de 1899 soubemos que 10 réis era o custo cobrado pelos Correios para selar uma correspondência com um exemplar do jornal que saísse da área urbana do Salvador para o interior da Bahia, sem especificação da localidade. Uma banana cozida servida no prato saía ao valor de 1 vintém ou tostão, é o que nos fala a edição do dia 30 de abril de 1899, e com a mesma quantia era possível adquirir um exemplar avulso do imprenso *A Coisa*. Já um vestido feminino de luxo para ser usado em noite de gala encomendado a uma boa costureira saía ao custo de 3\$000 (três mil réis), o que também nos revela a edição do dia 30 de abril do mesmo ano. Já um bilhete de loteria semanal, cujo prêmio pleiteado fosse a quantia de 2\$000 (dois mil contos de réis) custava 20 réis ao interessado, conforme nos evidenciou a edição do dia 17 de setembro de 1904, valor também utilizado para se concorrer a outros dois grandes prêmios de 25\$000\$000 a serem sorteados em 5 e 19 de setembro de 1904.⁶²

Ainda dentro do território da Bahia, o baiano Jackson Rubem Alves Santos desenvolveu levantamento etnográfico, que compreende o período de 1880 até 1899, para a escrita de um livro sobre a história do município de Lapão, que compõe a região do Irecê na Bahia. Em sua pesquisa é possível encontrar a descrição detalhada dos valores exercidos no

⁶² *A Coisa*, 3 set. 1904, ano 8, n. 1, p. 8

comércio daquela província. Segundo Rubem Alves Santos, com mil réis poderia se comprar oito litros de farinha, sal ou açúcar; com dez mil réis era possível fazer a feira da casa. Dez tostões era o equivalente a mil réis, e mil notas de mil réis equivalia a um conto de réis. Com esse valor era possível adquirir uma propriedade na freguesia do Irecê.⁶³ As moedas mais populares eram cem réis e o tostão. O tostão era o equivalente a décima parte de mil réis, e com um tostão se poderia comprar um exemplar avulso do jornal *A Coisa* ou cinco balas avulsas, ou talvez um pão de sal de 50 gramas, popularmente apelidado por pão do tostão.

Noutros contextos e territorialidades, tais como a cidade de Campinas, já no período posterior de circulação d'*A Coisa*, na primeira metade do século XX, encontramos outras ideias e práticas de valores. Benedito Barbosa Pupo, ao narrar suas memórias do período da sua infância na região de Campinas, possibilitou-nos entender que o padrão monetário estabelecido no ano de 1922 estava apregoadado a vida cotidiana de seus sujeitos. A popularidade dos cem réis e tostões pertencia a memória coletiva da sociedade de sua época. E muitos, segundo ele, se utilizavam da moeda para denominar espaços, pontos de recolhimento dos bondes no Rio de Janeiro e toda a sorte de brincadeiras e medidas culinárias (PUPO, 1995).

Barbosa Pupo descreveu o valor de locação de uma casa de esquina localizada na Rua Regente Feijó com a Ferreira Penteado, no centro nobre da cidade de Campinas, interior do Estado de São Paulo. Tratava-se de uma casa com duas salas de frente, uma alcova, dois quartos, ampla varanda, refeitório, banheiro, cozinha e mais um ou dois quartos extras, além de amplo quintal. O valor do aluguel cobrado era 100\$000 (cem mil réis). Por 30\$000 ou 40\$000 (trinta ou quarenta mil réis) se podia locar uma casa na periferia da cidade, pouco distante do centro, cujos limites não eram tão extensos. “Um terno de casimira, importada naquele tempo, custava de oitenta a noventa mil reis” (PUPO, 1995, p. 55).

Tabela 2: Demonstrativo dos valores do periódico

CUSTO DE MERCADO D'A COISA					
ANO	PERÍODO	TRIMESTRAL	AVULSO	INTERIOR	ATRASADO
1º	set – dez 1897	1\$000	1 tostão	-	-
	dez 1897 – mai 1898	10 tostões	1 nickel	1\$500	\$200
	jul – ago 1898	15 tostões	1 nickel	2\$000	\$200
2º	set 1898 – ago 1899	15 tostões	1 nickel	2\$000	\$200
3º	set – dez 1899	15 tostões	1 nickel	2\$000	\$200

⁶³ Para mais, ver: SANTOS, Jackson Rubem Alves. **Lapão, cem anos de História**. Irecê: Print Fox, 2010.

	jan – set 1900	1\$500	\$100	2\$000	\$200
4º	set – jun 1901	1\$500	\$100	2\$500	\$200
8º	set – out 1904	1\$500	\$100	2\$500	\$200

Nessa primeira fase não foi divulgado o valor de compra para os moradores do interior. Apenas no dia 19 de dezembro do mesmo ano o jornal passou a mencionar em seu cabeçalho o valor de compra destinado aos moradores do interior, este saía ao preço de 1\$500 mil e quinhentos réis a assinatura trimestral. Em sua edição do dia 28 de dezembro do mesmo ano, *A Coisa* realizou novo reajuste de seus valores, passando a figurar da seguinte maneira: dez tostões para a assinatura trimestral dentro da capital, um níquel o número avulso e 1\$500 mil e quinhentos réis para os moradores do interior que se interessassem pela retirada dos exemplares na redação.

Ainda no mês de julho do primeiro ano de sua existência, *A Coisa* realizou uma nova reforma nos preços, passando a quinze tostões para assinatura trimestral dentro da capital, um níquel o número avulso e 2\$000 dois mil réis para assinantes do interior com condições de retirada dos números na redação. Esses valores se mantiveram até o mês de agosto do segundo ano d’*A Coisa*, já em 1899.

As vendas do periódico e sua popularidade superaram as expectativas da associação de amigos que o produziam logo no início. Tanto que em 26 de dezembro de 1897 foram esgotados os exemplares impressos, sendo necessária a reprodução de uma nova tiragem, conforme publicação constante no topo do lado esquerdo da capa da edição de número 18, bem abaixo do cabeçalho: “acha-se a venda na agencia o n. 3 d’«*A Coisa*», que, tendo se esgotado a edição, resolvemos reproduzil-o (sic)”.⁶⁴ Foi, também, próximo dessa data, motivado pela demanda, que se divulgou o valor cobrado pelos números antigos aos interessados em adquirir o periódico.

O jornal divulgou no mesmo espaço de capa, junto à notícia do esgotamento de seus exemplares, uma lista contendo os nomes de seus correspondentes em grandes cidades da região nordeste. No reclame constam os nomes dos correspondentes de Maceió, Ladisláo Rocha, em Pernambuco, João Ezequiel, na Parahyba, Neves Filho, e no Ceará, Chrisolido Gomes. Todos esses indícios evidenciam a tentativa de projeção, a empolgação inicial e o interesse que o periódico parecia despertar entre seus associados, parceiros e leitores.

⁶⁴ *A Coisa*, 26 dez. 1897, ano 1, n. 18.

A partir do segundo ano *A Coisa* deixa de ser comercializado exclusivamente em sua redação localizada na Rua do Collegio e passa a divulgar pontos de vendas espalhados em lugares diferentes na cidade do Salvador. Já em setembro de 1898, o periódico passou a ser comercializado em três pontos, sendo um deles na Avenida Magnólia, junto ao Theatro São João, na Venda do Senhor Francisco, no Gravatá, e no Salão Americano, na Rua do Julião. No terceiro ano acrescentou-se aos pontos de comércio existentes os endereços do Au Pantheon, na Praça de Palacio, e na Quitanda do Senhor Manoel dos Passos, em Coqueiros (Pillar), n. 106.

Com o passar dos meses, com a popularização e aceitação pública do periódico, aumentava-se o número de exemplares impressos, embora esses números não tenham sido divulgados, podendo apenas ser deduzido sua ampla impressão e circulação, devido o aumento dos pontos de venda e sua longa vida de regularidade, se comparada aos inúmeros veículos chistosos, críticos e ilustrados que nasciam e morriam com pouco mais de cinco números editados. Na segunda metade do segundo ano de vida, *A Coisa* conquistou pontos de venda no Elevador, em baixo (Elevador Lacerda, na Cidade Baixa), Charriot, em baixo, na Venda do Senhor Jeronymo, no Largo da Lapinha, na venda do Senhor Domingo Teixeira da Rocha, localizado na Rua da Poeira, e na Venda do Senhor Antonio, na Rua d'Alphandega, n. 38. É nesse mesmo período que o semanário deixa de anunciar as vendas para os interessados de fora da Capital da província. A nova orientação era que o interessado pela assinatura deveria ir até a redação para sua retirada, o que nos leva a interpretar como uma possível dificuldade dos seus editores na organização da distribuição logística para atender aos assinantes do interior da província, haja vista que o valor de compra para o interior se mantinha divulgado, apesar de ser reajustado de forma que esse saia mais caro que a assinatura trimestral comercializada dentro da capital baiana.

De setembro a dezembro de 1899 a assinatura trimestral d'*A Coisa* para o território soteropolitano saia a 1\$500 mil e quinhentos réis, o valor do número avulso saia ao preço de um níquel, a assinatura para o interior se mantinha ao preço de 2\$000 dois mil réis, e as edições atrasadas ao valor de \$200 duzentos réis. Ao final do mês de setembro, quando da comemoração de seu quarto ano de existência, no ano de 1901, o único valor ajustado foi o da assinatura trimestral para assinantes do interior, que passava a ser comercializado ao preço de 2\$500 dois mil e quinhentos réis. Valores esses mantidos até a última publicação do periódico

que sofreu um intervalo de pouco mais de três anos, voltando a ser editado em seu oitavo ano, já em 1904, quando foi definitivamente encerrado no mês de outubro.⁶⁵

Ao longo do seu quarto ano novos pontos de venda foram conquistados, sendo eles no Depósito de Cereais do Senhor Luiz de Araújo Guimarães, no Maciel de Baixo, na Venda do Largo da Saúde, no Tolete de Flora, na Ladeira do Tabão, n. 64, no Plano Funicular do Pilar, em baixo, na Venda do Senhor Gomes, no Jogo do Carneiro, e finalmente no Depósito de charutos no Alto do Plano Inclinado.

Das cores do papel

Desde o lançamento do seu primeiro número, impressiona uma das ações que distinguia *A Coisa* de seus possíveis concorrentes, além do conteúdo chistoso, político, literário e ilustrado agrupados num mesmo semanário, foi a escolha do papel como suporte de sua impressão que chamou atenção. Como a técnica da coloração de gravuras ainda não era possível para a tipografia e litografia da época - considerando seus custos e a limitação tipográfica do contexto no território da Bahia -, seus criadores conseguiram mesclar os números lançados utilizando papéis em três ou quatro principais colorações distintas: a cor salmão, o verde e o alaranjado, e ainda, o roxo ou lilás. *A Coisa* se iniciou com pequeno formato próximo das medidas de uma folha de papel in-8, o caderno de quatro páginas se formava pela dobradura ao meio do papel. Um único papel em cores possibilitava um caderno de quatro faces em cores.

Tabela 3: Demonstrativo do uso do papel em cor no periódico

CORES DO PAPEL D'A COISA			
ANO	SALMÃO/ROXO/LILÁS	VERDE	ALARANJADO
1º	08 números	09 números	01 número
2º	01 número	03 números	-
3º	-	-	-
4º	-	-	-

⁶⁵ Segundo Aloysio de Carvalho: “Do meu tempo, não sei de algum desse gênero que houvesse vencido vida longa, e, muito principalmente, vida fácil, sem demorados eclipses” (CARVALHO, 2008, p. 55). Aloysio de Carvalho (Lulu Parola) foi reconhecido como um dos maiores epigramistas da Bahia. Epigramas são textos curtos satíricos e com conteúdo dubio e picante. Epigramas eram textos muito populares no Brasil da Primeira República, geralmente publicados em semanários satíricos como *A Coisa*. Lulu Parola também foi editor do *Jornal de Notícias* (1879-1911), de Salvador, um dos jornais mais regulares e de extensa durabilidade, e também com maior número de páginas do Estado no período.

8º	-	-	-
----	---	---	---

Algumas dessas cores confundem os olhos de quem as observa no setor de periódicos raros da Biblioteca Pública da Bahia, no Barris. As péssimas condições em que se encontram armazenados os exemplares d'*A Coisa*, fizeram com que os exemplares sofressem transformações ao longo do tempo; o ressecamento e a perda da alcalinidade do papel utilizado no fabrico do jornal resultaram em cores esmaecidas e/ou transmutadas, oferecendo possíveis interpretações para variações em tons de azul, roxo/lilás e rosa/salmão.

O jornal também intercalou suas publicações em papel jornal na cor parda. Ainda que a intenção parecesse a de propor um impresso com aspectos estéticos diferentes e modernos, a manutenção da técnica de intercalar a cor do papel se mostrava irregular já no seu primeiro ano de vida, conforme demonstrativo da **Tabela 3**. Nessa tabela é possível observar a evidência de oito números em variação da cor salmão/roxa, nove números na cor verde e uma variação de cor alaranjada. Já em seu segundo ano, inaugurado no segundo semestre de 1898, a proposta de intercalar cores de papel se apresenta irregular ou enfraquecida, considerando que são impressas apenas uma edição na cor salmão e três na cor verde.

Ao longo dos anos de 1898 e 1899, as cores do papel do periódico deixaram de ser uma das características regulares na sua publicação, e passaram a figurar apenas em ocasiões muito especiais, como nas edições de aniversário até seu desaparecimento por completo nos anos seguintes. E embora percebamos que as cores se diferenciavam em ocasiões especiais, levando a crer que havia uma escolha arquitetada dos editores, não descartamos, porém, a possibilidade de as cores do papel estarem relacionadas à disponibilidade do mesmo no mercado, levando a equipe a fazer uso dos papéis disponíveis naquele contexto, e excluindo a possibilidade de escolha.

Visualidades de corpos em imagens genéricas: a politipagem

A edição de 12 de setembro de 1897, do jornal *A Coisa*, trouxe na página de capa a coluna *Prosas Amenas*, nesta há um texto satírico acompanhado de uma pequena figura com o desenho de dois homens em diálogo entre si. É a primeira edição do jornal a figurar em sua capa a politipagem com a xilogravura dos homens no ato de dialogar. A mesma gravura acompanhada da coluna reaparece nas capas das edições de 26 de setembro e 10 de outubro

do mesmo ano (fig. 8), sinalizando já nos dez primeiros números o desejo dos editores d'A *Coisa* em protagonizar, no futuro, o espaço da capa com imagens. *Prosas Amenas* surge inicialmente no rodapé da primeira página do jornal. A figura é relacionada com o título da coluna que sugere o ato de dialogar, prosear, no termo da época. E também se relaciona com o corpo da coluna visualmente marcado pelo uso de frases curtas com diálogos assinalados com o uso do travessão a indicar a fala duma personagem. Desse modo faz-se pensar na possibilidade de a imagem e a chamada da coluna comporem uma vinheta, a considerar o uso da politipagem a figurar de forma recorrente, em todos os números em que se figura o intertítulo *Prosas Amenas*.



Fig. 7. A Coisa 10 out. (1897)
A Coisa – BPEB, Salvador



Fig. 8. Politipagem – *Prosas amenas* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes (tratamento de imagem)



Fig. 9. Politipagem – *O Olho* (1897-1904)

A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)

Acredita-se que não há apenas um interesse de identificação genérico no uso da imagem por esse jornal nesta coluna, identificação essa possibilitada pelo uso de imagens figurativas em parceria com a leitura dos textos, como num jogo de significado e significante. Para além da significação primária e generalizadora

suscitada pelos signos e ícones dessa imagem (fig. 8), que representa dois homens, ambos bem vestidos com fraque e cartola, sendo a personagem da esquerda magra, branca, nariguda, a segurar um guarda-chuva em posição reclinada

com a cabeça apontada para o lado direito, onde se encontra a segunda personagem da composição; um homem branco rechonchudo de barriga saliente, com as mãos voltadas para as costas a segurar um possível objeto de longa haste retorcida (um guarda-chuva, uma bengala). Percebe-se também nessa imagem um modo de ver e representar a sociedade, senão uma maneira de orientar uma realidade em função do seu público consumidor. Imagens como esta, já produzidas no Brasil ou ainda que importadas da Europa, ao serem lidas sincrônica e diacronicamente, e integradas aos textos que as circundam, demarcam posicionamentos, um lugar ideológico dos autores do periódico, representando a energia vital de sua resistência e transgressão ao escaparem dos dispositivos convencionais do cotidiano da imprensa da época, habituada às identificações e classificações normativas para o discurso da imprensa produzido naquele contexto puramente textual.

Não é interesse neste estudo o valor qualitativo do traço dos desenhos, nem sua popularidade ou qualificação no cenário canônico da História das Artes gráficas, impressas ou pictóricas, nem seu valor comercial. Essas imagens não são tomadas para que seja elaborado um estudo que pensa puramente o caráter evolutivo da obra (gravuras, textos, impresso), nem o seu lugar fixo na História ou a importância canônica dos seus autores. Entende-se a necessidade de construção de sentidos a partir da relação possibilitada da leitura entre essas imagens publicadas no periódico com os relatos sobre os hábitos cotidianos narrados no mesmo periódico. Procura-se perceber suas mediações, a construção de sentidos acerca dessas imagens e textos e o processo e contexto de suas produções (GOMBRICH, 1999, p. 10). Toma-se como referência a concepção da dinâmica que possibilita olhar a imagem e/ou a obra de arte enquanto um objeto que não é fixo, o qual possa ser analisado de modo diacrônico, subvertendo a sua linha evolutiva da História (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 230-232). Desse modo, a pintura ou a imagem impressa, seja ela qual for, é compreendida

enquanto uma fonte heterogênea que pode ser comparada, confrontada, formulada na companhia de outras fontes heterogêneas para a formulação de sentidos e códigos visuais que precederam sua condição figurativa. Assim, toma-se enquanto referência os estudos do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, que compreende a História da Arte como um fenômeno dialético, preconizador das categorias de sincronia e diacronia, avanço e recuo, evolução e involução, tempo, espaço, continuidade e descontinuidade (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 230-232).

Interessa na observação das figuras desses dois homens, o modo com que o periódico desperta e intui na população significações políticas e de valores culturais, inserindo em sua capa desenhos que demarcam de forma caricatural as representações dadas ao corpo dessas personagens, a técnica responsável por matizar e evidenciar, ainda que de modo imaginário, o tom de suas peles, neste exemplo, brancas devido à ausência do uso da cor ou da técnica do chanfrado a matizar a superfície do papel, e pela configuração dos fenótipos europeus a caracterizar um corpo compreendido como branco.

A imagem *Prosas amenas* (fig. 8) insere-se em um conjunto de pequenas imagens confeccionadas em larga escala, respeitando uma padronização com motivos genéricos, reproduzidas em grande quantidade. Também conhecidas por vinhetas, imagens de caixa ou politipagens, essas imagens teriam, segundo Orlando da Costa Ferreira, sucedido a técnica dos eletrótipos, quando se entendeu que essas figuras de margens, tarjas, ornatos, bordas e iniciais deveriam ser gravadas de modo que atendessem uma grande demanda em diferentes territórios (FERREIRA, 1994, p. 56). Na segunda metade do século XIX as matrizes xilogravadas deixavam de ser reproduzidas a partir da impressão do bloco de madeira original, passando a serem reproduzidas pela técnica dos eletrótipos, e desse modo sendo difícil a distinção entre os processos pela simples observação das estampas, gravuras e/ou figuras (FERREIRA, 1994, p. 56). A produção de uma imagem ou um conjunto de politipagens se dá pela duplicação e multiplicação da prancha politípica, para desse modo obter-se um grau múltiplo de uma mesma imagem. Ocorre, assim, a padronização em maior escala da produção de imagens. Esse processo se iniciou na França do século XVIII e difundiu-se pelo globo (FERREIRA, 1994, p. 57-64). A politipagem surgiu como invenção de François Hoffman, que em 1783

patenteou em Paris um processo pelo qual obtinha, por choque contra metal fundido em via de solidificação, moldes de vinhetas gravadas em madeira, com os quais procedia à sua multiplicação, por fundição. Hoffman chamou de politipia a esse processo e, mediante licença, publicou de 1785 a 1787 um

Journal polytype, nesse último ano suspenso por outro ato do governo, pressionado pelos fundidores de tipos, naturalmente prejudicados. O processo se desenvolveu a seguir como técnica de estereotipagem, desta se distinguindo apenas por se aplicar exclusivamente ao desdobramento de vinhetas xilográficas e de xilogravuras em geral (CAMUS apud FERREIRA, 1994, p. 63).

Entendemos que politipagem, figuras de caixa ou vinhetas significam uma coleção de imagens com motivos comuns, e seu objetivo era a mera comercialização em baixo custo e de grande escala de composições tipográficas. Para Orlando da Costa Ferreira essas imagens foram destinadas aos territórios que, na segunda metade do século XIX, eram considerados o mundo subdesenvolvido (FERREIRA, 1994, p. 57-64).

No repertório das politipagens publicadas no impresso *A Coisa* observamos um conjunto de figuras de conteúdo genérico, como o desenho de uma mão masculina publicado na terceira página do impresso na edição do dia 22 de outubro de 1899. A mão de um homem branco segura um bilhete retangular confeccionado para receber a gravação de qualquer combinação de tipos com mensagem. Nesta edição a xilogravura recebeu uma mensagem de felicitação



Fig. 10. Politipagem – *A Mão* (1897-1904)

A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes (tratamento de imagem)

direcionada ao colunista d' *A Coisa*, Jão Bandalho, a mensagem é assinada por Chica (fig. 10). Identificamos que esta Chica se trata de uma mulher negra também colunista do periódico, ou talvez o pseudônimo de um dos colunistas homens. Sua negritude é marcada pelo uso do termo de tratamento *Yoyô* (Sinhô), um modo caricatural dado às representações que sinalizam a fala ou o texto de um negro infantilizado ou inferiorizado no tratamento com o seu senhor do sexo masculino, ou com a sua senhora do sexo feminino *Yayá* (Sinhá). Entendemos assim que mesmo sendo Chica uma mulher livre e colunista do periódico, tal como o é Jão Bandalho, notamos a intenção da demarcação do seu lugar de negra ao saudar um homem que, apesar do contexto do pós-escravismo em que viviam ambos, representa superioridade, desse modo percebemos que há no impresso o intuito de reiterar um lugar hierarquizado para os gêneros e também de estrutura sociocultural e de raça.

N' *A Coisa* também notamos a veiculação de outros grupos de imagens que entendemos serem politipagens, estas imagens, muitas vezes, pertencem a uma subcoluna e eram publicadas vinculadas a elas de modo fixo, mas há outras politipagens que não estão associadas fixamente à subcolunas específicas e apareceram de forma aleatória. Desse vasto

conjunto dividimos as vinhetas politípicas em três grupos, destacando-os pelos seus motivos, tais como as vinhetas com motivos humanos, a fauna e flora e, também, mobiliários e objetos como canetas, penas, óculos e outros.

Ao grupo de vinhetas com motivos humanos temos: um duende em duas perspectivas, sendo a primeira em perfil com movimento de salto para a direita (fig. 11), a segunda em perspectiva frontal com movimento de salto também para a direita (fig. 12), um arlequim/menestrel com a face negra retinta entintada a anunciar a subcoluna *Diabruras* (fig. 13); um mágico espanhol empoando o nariz com a ajuda de um lenço comprido; o desenho de um olho com os contornos da pálpebra e sobrancelha direita com hachuras (fig. 9); a cabeça de uma criança branca de cabelos claros em alegoria de anjo alado (141); um homem branco de paletó, calças e sapatos, sentado, a fumar, contra o encosto de uma cadeira de madeira (fig. 14); um pierrô com indumentária preta entintada e face branca (fig. 15); um casal carnavalesco ou de entrudo com uma dançarina e um dançarino brancos, ambos a comporem a vinheta da subcoluna *Remeleixos* (fig. 16); um homem branco de paletó, chapéu e sapatos, sentado em um bloco de pedra retangular no ato da leitura de um grande impresso, esta figura compõe a vinheta da subcoluna *Ditos e lérias* (fig. 17); um juiz de corte branco e calvo, sentado na cadeira principal de um tribunal, parece estar entediado, a gravura compõe a vinheta da subcoluna *Salinha nobre* (fig. 18); a representação de um ogro ou *ogre*, personagem da literatura infantil europeia cujos traços humanos se confundem com feições selvagens animais, com fenótipos potencializados, como a estatura gigantesca, o nariz negroide, a cabeça e a boca grandes (fig. 19); a gravura aparece aleatoriamente vinculada a subcoluna *Barbas* que também recebe a figura de um cigano espanhol (fig. 20); um tocador de tuba entintado da cabeça aos pés, no ato de caminhada para a esquerda, essa figura é vinculada aleatoriamente a subcoluna *Ditos e lérias* (fig. 21); um homem vestido e de costas sentado em um pequeno pedaço de rocha, cuja imagem não é associada a nenhuma subcoluna (fig. 22); uma criança do sexo masculino, branca, em ato de pirraça deitada de bruços; um carteiro branco com vestes correndo de um cão que lhe mordeu as nádegas (fig. 23); um homem negro retinto, todo entintado da cabeça aos pés, sem detalhes pontuais das suas vestes ou feições, tendo apenas algumas linhas delineadas a dividirem as partes das roupas, os sapatos, as mãos, a cabeça, o chapéu, e leves demarcações dos olhos, do nariz e da boca, feitas de modo grosseiro (fig. 24), esta gravura é vinculada aleatoriamente a subcoluna *Troçando*. Um soldado monarca branco e narigudo ao estilo medieval com instrumento de sopro (fig. 25); um árabe/sultão retinto todo entintado (fig. 26); e um casal de crianças retintas sem o

detalhamento de suas feições. A gravura tem o entalhe grosseiro e apresenta as personagens bastante retintas da face aos pés, sendo uma do sexo masculino bestializada pelo tamanho da boca aberta, e a outra do sexo feminino aborrecida e de cabeça inclinada para baixo (fig. 27), a imagem é vinculada aleatoriamente a subcoluna *Azulejos*.



Fig. 141. Politipagem – *Anjo alado* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 13. Politipagem – *Menestrel* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 11. Politipagem – *Doende 1* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)

Fig. 14. Politipagem – *Fumante* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 12. Politipagem – *Doende 2* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 20. Politipagem – *Espanhol* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)

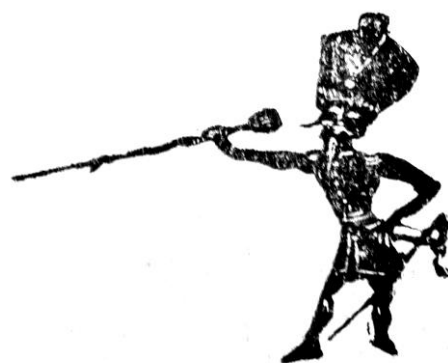


Fig. 25. Politipagem – *Sultão* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 17. Politipagem – *O Leitor*
(1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 26. Politipagem – *Crianças*
(1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 22. Politipagem – *De costas*
(1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 21. Politipagem – *Tocador de tuba* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 18. Politipagem – *Salinha nobre* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 15. Politipagem – *Pierrô*
(1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 16. Politipagem – *Casal de foliões* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 24. Politipagem – *Homem*
(1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 23. Politipagem – *Carteiro e o cão* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)

Ao grupo de vinhetas com motivos da fauna e flora temos: um casal de pássaros em um galho de árvore sobre o ninho com três ovos; a alegoria de um cavalo claro sem hachuras (fig. 27); um touro também claro e sem hachuras; dois pássaros em voo; um ganso em movimento de agitação com as asas e o bico abertos; um galo preto entintado, empoleirado (fig. 28); uma galinha preta; um coelho ou lebre saltitante para a esquerda (fig. 29); uma borboleta cujas asas são matizadas em tons de preto e cinza (fig. 30); e uma paisagem do litoral nordestino com um cruzeiro a demarcar o luto com uma coroa de flores, a vegetação rasteira e uma carnaúba (fig. 31).

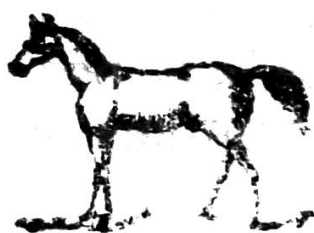


Fig. 27. Politipagem – *Cavalo* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 29. Politipagem – *Coelho ou lebre* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)



Fig. 30. Politipagem – *Borboleta Sultão* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes
(tratamento de imagem)

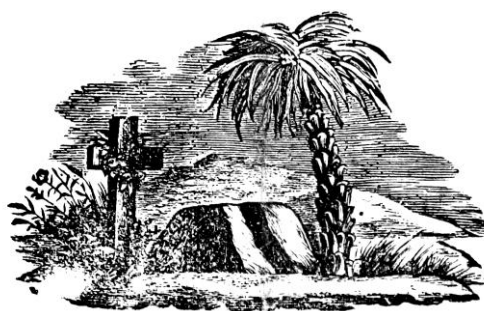


Fig. 31. Politipagem – *Carnaúba* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes (tratamento de imagem)



Fig. 28. Politipagem – *Galo empoleirado* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes (tratamento de imagem)

Ao grupo de vinhetas com motivos mobiliários/objetos temos: uma caravela vinculada a subcoluna *Avisos marítimos*; três guarda-chuvas pretos entintados, abertos e entrelaçados;

uma locomotiva ou Maria-fumaça compondo a vinheta *Correio cá de casa* (fig. 32); uma máquina de costura (fig. 33); uma mesa redonda a demarcar a coluna *Salinha nobre* (fig. 34); uma gaiola (fig. 35); um molde de costura (fig. 36); e um relógio de bolso cujos ponteiros estão ajustados em 8h27min, e os numerais cravados em algarismos romanos (fig. 37).

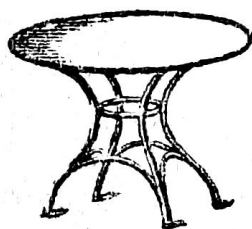


Fig. 34. Politipagem – *Mesa* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes (tratamento de imagem)

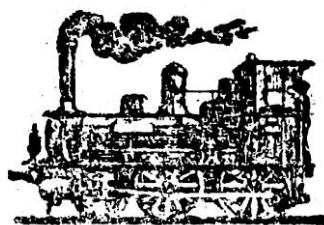


Fig. 32. Politipagem – *Locomotiva* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes (tratamento de imagem)



Fig. 35. Politipagem – *Gaiola* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes (tratamento de imagem)



Fig. 36. Politipagem – *Molde* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes (tratamento de imagem)

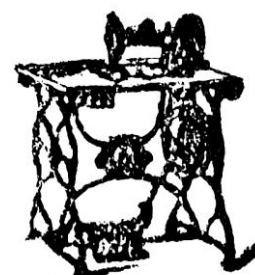


Fig. 33. Politipagem – *Máquina de costura* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes (tratamento de imagem)



Fig. 37. Politipagem – *Relógio de bolso* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes (tratamento de imagem)

Foi possível notar que a maior quantidade de politipagens veiculadas no periódico *A Coisa* correspondem aos motivos humanos, e que mesmo se tratando de um recurso importado ou até mesmo produzido no Brasil no território fluminense ou baiano, muitos desses corpos representados possuem características tomadas como universais, como o vestuário e um modo de ser europeu. N'A *Coisa* ainda que se trate de uma simples vinheta politípica, os entalhes do masculino e do feminino brancos recebem detalhamentos mais elaborados, com a representação dos fenótipos com mais dignidade, vestimentas com traços e delineio mais rico em detalhes, enquanto ao se tratar de personagens negras, a matriz e o entalhe da goiva parecem preguiçosos, apresentando mais dificuldades na produção dos contornos, da vestimenta, dos fenótipos, das ações, e de uma determinada humanidade dessas personagens. O negro tem representações chapadas e pouco detalhadas. Ao compararmos os desenhos dos utensílios domésticos, da paisagem, dos animais com os desenhos entintados de personagens negras, também observamos uma depreciação ou dificuldade na composição desses personagens em relação ao cuidado dado à produção dos utensílios e dos animais em menor tamanho.

As imagens das personagens negras produzidas e publicadas no contexto de produção e circulação d'A *Coisa*, uma Bahia pós-escravista e republicana, ainda nos chama atenção por reiterarem as observações que fizemos das representações genéricas dos escravos fugidos da década de 1800. Concluímos que ao representarem um corpo negro numa matriz politípica completamente entintada, este corpo está diretamente vinculado às representações dos escravos dos anúncios de fuga e venda do período da Colônia e do Império do Brasil. À representação destas personagens não interessa uma face, bastando que a mensagem de que se trata de um negro seja alcançada, e desse modo fazendo compreender que o negro é genérico, é público, é comum, ao contrário do branco que se quer particular, específico e detalhado em sua humanidade estética e corporal.

Seja o negro a ser representado por uma matriz politípica, um árabe ou egípcio, um menestrel, uma criança, um arlequim, um escravizado, um homem ou uma mulher, diferenciam-no a estatura e o contorno da silhueta, a cor preta prevalece sobre a roupa e os sapatos, o cabelo e a face, o humor e a bestialidade grotesca. O negro é o negro e não parece poder ser nada mais. Todavia quando observamos a vinheta de um ogro publicado no impresso *A Coisa*, percebemos que os detalhes dos fenótipos faciais desta personagem recebe detalhamentos negroides, o que nos faz entender que quando se trata de uma alegoria bestializada tal como um ogro humanizado, este consegue ser representado com

particularismos e feições de um negro, um ser sub-humano embora bem vestido com terno, gravata e sapatos.

Em uma matriz politípica produzida ou importada para utilização de um periódico brasileiro do final do século XIX e início do XX, entendemos que um ganso, uma paisagem, uma lebre, uma pequena mesa redonda, uma locomotiva, uma gaiola, e uma borboleta conseguem mais dignidade em sua forma representada que o corpo de um homem ou mulher negros. Estes são representados apenas pela impressão chapada. Vê-se a partir daí a reificação de um discurso, conforme poderia nos orientar Kabengele Munanga no prefácio do livro de Gislene Aparecida dos Santos, “que decretou a superioridade da chamada raça branca” (MUNANGA, 2002, p. 10) representada visualmente em sua dignidade humana, e, desse modo, reiterando em pleno processo de construção de uma nação brasileira, o que Gislene dos Santos define enquanto a “cor é um valor e um símbolo próprio [...] de um ser que sempre, sem começo nem fim, foi inferior[izado], foi sombra e negatividade” (SANTOS, 2002, p. 17) no contexto do colonialismo europeu sobre o continente africano e no contexto do escravismo americano, europeu, antilhano e brasileiro.



Fig. 19. Politipagem – *O Ogro* (1897-1904)
A Coisa – BPEB, Salvador
Leandro Arraes (tratamento de imagem)

CAPÍTULO 2

O registro, *A Coisa* e seus autores, e as textualidades negras

A imprensa no Brasil que sofreu o controle do Governo Português, foi atravessada pela regulação fiscal das províncias desde sua fase compreendida como artesanal (1808-1850) e fase empresarial (1850-1900), regulações que atingiam principalmente as revistas ilustradas com seus conteúdos metafóricos em oposição aos governos vigentes, partidos políticos, comércio e agricultores (SIMÕES JUNIOR, 2006). Embora vendessem uma proposta editorial voltada para as artes e a literatura, suas imagens e textos são cunhados de conteúdos de opinião e, portanto, sofriam a fiscalização dos órgãos de intendência provinciais. Ao acompanhar os livros de registro no Arquivo Histórico da Prefeitura de Salvador, constatou-se que na Bahia do século XIX os jornais eram submetidos à formalidade obrigatória do registro junto a Intendência de Salvador, do período de 1833 até 1927. O órgão da Intendência era responsável por analisar os pedidos de registros e autorizar ou não sua legalização para livre circulação e comercialização na capital e nas províncias.

Na Bahia do final do século XIX, dentro do contexto do jornal *A Coisa*, observou-se que, embora o impresso tenha sido lançado em 30 de agosto de 1897 e mantido circulação regular desde essa data, sua autorização foi registrada no Livro de Estabelecimentos de Oficinas de Impressões de Salvador, apenas no dia 27 de setembro de 1904.⁶⁶ No livro constam os nomes de três sócios proprietários d'*A Coisa*, Francisco Miguel Chaves, Thomaz Xavier Leal Filho e o major Cosme de Farias. Acredita-se, portanto, que um desses nomes assinava o expediente do impresso com o uso de pseudônimo.

A data de sua autorização tardia revela um fato bastante curioso sobre a regularização d'*A Coisa*. Teriam seus editores e proprietários, entrado com o pedido de registro do periódico desde a data do seu lançamento e esbarrado com a burocracia morosa dos departamentos de intendência responsáveis pelo atraso do seu registro, ou teriam seus proprietários mantido o jornal com circulação ilegal na praça da capital Bahia até o despertar de um desejo lancinante por sua legalização?

Em sua tese de doutoramento, a historiadora Mônica Celestino Santos escreveu que, o major Cosme de Farias teria se tornado proprietário, administrador e editor responsável pelo

⁶⁶ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL PREFEITURA DE SALVADOR/FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS (Salvador/Bahia). Livro. Estabelecimento de oficinas de impressões 1833 a 1927, (Estante 7), folha, 26.

jornal *A Coisa* numa associação com os jornalistas Miguel Chaves e Thomaz Xavier Leal Filho, em setembro de 1904.⁶⁷ Mônica Santos classificou o periódico como sendo a “derradeira” publicação de iniciativa do major Cosme de Farias, acrescentando que não foram localizados exemplares do periódico capazes de embasar sua pesquisa, e baseou sua relevância ao fato de, como ela mesma escreveu “sequer [haver] menção dela [*A Coisa*] na principal obra de referência da imprensa baiana” (SANTOS, 2011, p. 270). Mônica Santos finalizou seu parágrafo com a referência dos anais da imprensa baiana de autoria de Carvalho e Torres (2007).

Acontece, porém, que Mônica Santos apresenta desconhecer as coleções nas quais o jornal *A Coisa* está arquivado com amplos e continuado-sequenciados números de exemplares, muito embora em péssima condição de deterioração, no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, conforme já citado. E por desconhecer a existência desses arquivos nos parece equivocada a sua afirmação que sugere a ilegalidade na circulação do periódico, quando ela considera que “*A Coisa* teve assentamento autorizado pela Intendência de Salvador e passou a funcionar legalmente, por período ignorado” (SANTOS, 2011, p. 271). As evidências de sua circulação levantadas nessa pesquisa contrapõem a afirmação de Mônica Santos sobre o funcionamento por período ignorado. A ampla divulgação d’*A Coisa* entre leitores participativos, e evidências nos reclames de outros impressos contemporâneos a ele, e cuja redação e tipografia eram divulgadas com destaque logo abaixo do cabeçalho da capa do jornal, são sinais que sugerem que seus editores não temiam a fiscalização que podiam interromper a produção do jornal e, portanto, o processo de autorização poderia estar a caminho desde o princípio de sua circulação. Outro indício da preocupação dos editores do impresso na busca por sua regulação é o editorial *Asseio da cidade* publicado na capa da edição do dia 3 de outubro de 1897, quase dois meses depois da sua primeira edição. No texto os editores revelam terem tido a intenção de aguardar um tempo até informarem aos órgãos de Intendência sobre a existência do periódico, no entanto, diante de tantas denúncias a serem feitas pelo noticioso, essa apresentação formalizada se tornava uma obrigatoriedade:

⁶⁷ SANTOS, Mônica Celestino. **As trincheiras do Major Cosme de Farias (1875-1972) a interface entre atuação na imprensa e ações de caridade em Salvador (BA) no alvorecer da República**, Salvador, 2011. Tese. (Doutorado em História). Universidade Federal da Bahia – Ufba. 405f

Não desejávamos, por enquanto, introduzir *A Coisa* na Intendencia Municipal; mas, não nos coadunando com matérias nocivas á saúde pública, sentimos-nos forçados a fazel-o.⁶⁸

No texto completo há denúncia à higiene precária da Rua 28 de Setembro, antiga Rua do Tijolo, na qual existia uma boca de lobo aberta a exalar o odor do esgoto. Também denunciavam as más condições nas ruas que atravessavam as instalações da Escola de Bellas Artes até o Arco da Misericórdia, ambas repletas com excremento humano, lançados pelos moradores daquela região a partir de suas janelas. O editorial acrescenta a Rua da Assembleia, lugar onde se encontravam dejetos hospitalares possivelmente contaminados por algum paciente acometido por varíola; o prazo estendido para mais de quinze dias tomado pelas empresas de asseio responsáveis pelo recolhimento desses dejetos; reclamam da falta de iluminação pública, e dos preços elevados na cobrança do pãozinho diário. O editorial nos faz entender que, se ao longo dos dois primeiros meses da sua existência, o órgão de Intendência Municipal do Estado não havia tido conhecimento da existência d'*A Coisa*, esse desconhecimento não passaria do seu sexto número, que seria encaminhado ao órgão de controle para que seus representantes pudessem ler as denúncias que os editores faziam acerca do descaso com a administração e higienização das vias públicas. Consequentemente, a apresentação do jornal no órgão de Intendência implicaria na sua efetiva regulação a partir desse dia.

Mônica Santos apresentou outras contradições ao longo da sua pesquisa, conforme se vê na citação em que ela afirma que “ele [o major] não tinha vínculo com o semanário [*A Coisa*] de cunho crítico e humorístico homônimo [...] e fora de circulação desde 1900” (SANTOS, 2011, p. 271). Todavia, noutro momento de sua pesquisa ela escreveu que o desejo do major em “instituir seus próprios jornais decorria, possivelmente, dos anseios por autonomia, frente à elite política e econômica hegemônica no Estado” (SANTOS, 2011, p. 271). E, em outra passagem do seu texto, ela escreveu sobre as características dos impressos de propriedade do major, marcados pelos temas e conceitos da “‘literatura’, que estava associado ao uso da ironia e humor” (SANTOS, 2011, p. 271), tal como reconhecemos o conteúdo d'*A Coisa*.

Ao fazermos as leituras de todos os exemplares disponíveis do jornal *A Coisa* notamos que o nome do major Cosme de Farias não fora citado no expediente em nenhuma das edições publicadas, sequer o nome de seus associados conforme registro do Estabelecimento de

⁶⁸ *A Coisa*, 3 out. 1897, ano. 1, n. 6, p. 1

Oficinas de impressões de Salvador. As evidências que nos faz perceber a participação do major ao jornal *A Coisa* se dão pelo uso do pseudônimo que ele usava em suas publicações na imprensa, Gasparino d'Alva. Encontramos a evidência da participação efetiva do major quando cruzamos o aparecimento deste pseudônimo em editorial publicado no jornal *A Coisa*, fazendo referência a pessoa do major Cosme de Farias, com a assinatura do mesmo pseudônimo, que também era utilizado no jornal *A Bala* de sua propriedade. Abaixo é possível observar a capa da edição do dia 11 de março de 1900 quando o editorial a citar o amigo da imprensa sob o pseudônimo Gasparino d'Alva foi citado, e em seguida a transcrição do editorial, e do poema do major, essas atestam a participação do major no semanário:



Fig. 38. *A Coisa* 11 mar. (1900)
BPEB, Salvador

«A Bala»

São do conhecimento de todos os acontecimentos que se deram esta semana relativamente a este nosso destemido collega de imprensa.

Policiaadores disfarçados, ou quem quer que fosse, na segunda-feira, tomaram das mãos dos vendedores todos os números do referido jornal, rasgando-os, *heroicamente*, em plena Praça Castro Alves!

A redação d'A *Bala*, por carta, communicou aos órgãos *diarios A Bala* e *Jornal de Noticias* o lamentavel desacato á liberdade da imprensa motivando sua carta uma outra do Chefe da Segurança, dirigida áquella primeira folha, negando sciencia do ocorrido, e pedindo-lhe que aconselhasse o queixoso a comparecer á Secretaria de Policia, afim de prestar-lhe exactar informações acerca do abusivo facto.

O distinto moço que usa o pseudonymó *Gasparino d'Alva*, na quinta-feira, apresentou-se a S. Ex. o Sr. Dr. Asclepiades Jambeiro, que ouviu-o attenciosa e delicadamente, fazendo lavrar o competente auto de perguntas, e prometeu dar as providencias exigidas pelo caso.

Nós que somos da imprensa pequena, que nada [...] eterna desrespeitada do [...] estimaremos que [...] as perseguições aos [...] que, embora pareçam [...]⁶⁹

E ainda a transcrição do poema da subcoluna *Repertório d«A Coisa» o Genio* (Ao *distincto jornalista Americo Barreira*) publicado na edição de número 158 da página 4 do dia 23 de setembro de 1900, assinado pelo próprio major Cosme de Farias sem o uso do seu pseudônimo Gasparino d'Alva:

Repertório d«A Coisa»
O Genio
(Ao *distincto jornalista Americo Barreira*)
Talhado pelo Divino
Para vencer e subir,
Luctando pelo progresso,
Luctando pelo porvir,
Sou eu, que vivo no mundo,
Com meu prestigio profundo,
Banhando tudo de luz;
Sou eu que desperto o povo
Com meu poder sempre novo,
Que domina, que seduz!

Sou eu que tenho na frente
Constellações e lauréis,
Que piso, garbosamente,
De gloria nos capitéis;
Sou eu, que tenho o meu solio
No topo do Capitolio
Todo cercado de flores,
Que vivo só de harmonia,
De perfumes e de amores!

⁶⁹ *A Coisa*, 11 mar. 1900, ano III, n. 130, p. capa

Na terra das melodias
Fui Tasso, o vale querido;
Na Inglaterra, o poeta
Do Paraíso Perdido;

Cantarolando, sublime,
Na França fui Lamartine,
Montesquieu e Hugo;
Do mar vencendo o ribombo
Sabeis quem fui? Fui Colombo
Que Genova eternizou:

Em Portugal fui Bocage
Que jamais teve rival,
Camões o bardo famoso
Morrendo no hospital.
Luctando cheio de crença,
Na primorosa Florença,
Chame-me Dante; - o eterno.
Conquistei palmas e loiros,
Brilhantes, immorredoiros.
Quando escrevi – *O Inferno*!

Na Grécia, o berço dos sábios,
Fui o – divino Platão,
Fui Socrates, na cadeia;
Fui Diogenes - o *cão*!
Pregando a sagrada Idéa,
Na miseranda Judéa,
Fui Christo, - o doce Jesus
Que depois de maltratado
Foi cruelmente pregado,
Pregado sobre uma Cruz!

No Brazil fui Castro Alves,
Mendonça, Gonçalves, Fagundes,
Junqueira Freire, Tobias,
Synthetizando os valentes,
Fui um heroe – Tiradentes.
Fui Padre Roma – o Titão!
Fui Gama, o Soldado,
Da Liberdade – arrojado,
Fui Cypriano – o leão!

Não troco minha grandeza
Pelos thezoiros rene [...]...
Nem meu poema de gloria
Pelas grandezas – [...]...
Fui sempre assim glorioso
Robusto, forte, brioso
Plantando o Amor e o Bem.
Vivo pelo mundo inteiro
Sem lar, sem pão, forasteiro,
Mas não me vendo a ninguém!!...

Cosme de Farias⁷⁰

Entendemos a partir dos fragmentos citados, que o registro junto a Intendência de Salvador é um indício que revela certo vínculo do major ao jornal juntamente com suas publicações assinadas por seu nome e por seu pseudônimo. Na capa do exemplar d'*A Coisa* do dia 11 de março de 1900, ao publicar editorial chamando atenção para a falta de liberdade de expressão e desacato das autoridades locais, sofrido pelo editor do periódico *A Bala*, os editores d'*A Coisa* revelam o pseudônimo Gasparino d'Alva, utilizado pelo editor responsável pelo jornal *A Bala*, o major Cosme de Farias. Na edição do dia primeiro de abril de 1900, na terceira página Gasparino d'Alva assina texto da coluna *Repertório de A Coisa*, e também nos exemplares dos dias 25 de maio, na quarta página, na qual assinou o texto da coluna *Cartas Patrióticas*, e de 11 de maio de 1900, também na quarta página, assinando o texto *Misérias da Bahia A Grande Manifestação*.⁷¹ Todos os textos publicados n'*A Coisa* que foram assinados por Gasparino d'Alva, o pseudônimo do major Cosme de Farias, estão relacionados a reivindicações e manifestações políticas acerca da pouca atenção do poder público administrativo para a questão do negro e daqueles atingidos pela falta de recursos financeiros, pela seca e pela fome na Bahia. Desse modo, se entende que todas essas evidências, ao contrário do que sugeriu Mônica Santos, revelam o vínculo da atuação do major com a associação de amigos responsáveis pela manutenção do conteúdo divulgado n'*A Coisa*.

É possível observar a partir do poema citado e de outras publicações do major Cosme de Farias no semanário *A Coisa*, sua imersão, comum para o contexto da época, no universo europeu, a exaltação e divinização da cultura e dos conhecimentos e as referências positivas a esse mundo grego e romano. Embora enviesado por um discurso popular em favor dos menos favorecidos, o major se coloca enquanto um herói legitimado para esta função, e em momento de extrema indignação com o novo conselho destinado a Casa de Correção do departamento de Intendência baiano, publicação de 11 de maio de 1900, o major critica a manifestação e o fato de “os loucos da Casa de Correção estarem no mais completo abandono”. Também critica a “desimportância dada aos flagelados da seca do Ceará” e louva a atitude de “Estados do Sul da República por auxiliar as vítimas da seca”. Ele também coloca em questão o comportamento civilizado dos baianos na figura do intendente, e encerra seu editorial

⁷⁰ **A Coisa**, 23 set. 1900, ano. 4, n. 158, p. 4

⁷¹ **A Coisa**, 11 mar. 1900, ano. 3, n. 130, p. 1; **A Coisa**, 1 abr. 1900, ano. 3, n. 133, p. 3; **A Coisa**, 25 de mar. 1900, ano 3, n. 141, p. 4; **A Coisa**, 11 mai. 1900, ano. 4, n. 138, p. 4

reforçando os estereótipos que fariam da Bahia um lugar não civilizado, “o povo desta infeliz Bahia calado e bestificado, como se fosse um povo escravo, asseste a tanta miséria, sem murmurar sequer. Cerre tudo fecundamente bem... Estamos em pleno sertão da África – avante Sr. intendente!”.⁷² Entendemos que essa reificação acerca do discurso sobre o povo que compõem o território da Bahia de sua época vai ao encontro de sua exaltação do mundo grego e de todas as positivities e ideias de civilidade difundidas por suas referências europeias. E assim, também concluimos que ao se colocar enquanto um herói cuja voz é elevada para a salvação desse povo bestializado, ele, o major, se coloca distante desse povo subordinado e incapaz de mover-se. Esse povo não é sua referência, mas ele pode ser a referência para o povo. É o discurso racialista e etnocêntrico a ecoar na escrita e no pensamento público da sociedade e na imprensa baiana da Primeira República. É o sentido que emerge de uma sociedade a luz de uma utópica democracia.

Os autores, seus pseudônimos e os colaboradores eventuais

Com o passar dos anos novos redatores e administradores foram e deixaram de ser citados no expediente do jornal, expediente esse localizado na parte superior logo abaixo do cabeçalho na primeira página. A inserção de novos redatores conotava a realização de novas parcerias, somando-se nomes e forças pela manutenção e duração do semanário. Nomes como Arthur, o Bohêmio (Arthur Arezio da Fonseca), e Zé Patife, pseudônimo sem registros fora do periódico, também foram responsáveis por trazerem melhorias ao semanário de pequeno porte, enriquecendo-o com ilustrações maiores, mais elaboradas e conteúdo mais chistoso.

Em seu terceiro número, a edição de 12 de setembro de 1897, a página de capa d’*A Coisa* é composta de textos, e é dado a estes textos o destaque principal. Na capa em questão, figuram no cabeçalho o título do periódico com o tipo gravado sem serifa, limpo e angular, desprovido de figuras. Destaca-se o nome atribuído ao redator-chefe Dois Bemóis, do gerente K. Brito; a legenda contendo a linha que melhor descrevia as características ideológicas do semanário: “crítica, satyrica e noticiosa”.⁷³ E constam também os valores para assinaturas, tanto para uma assinatura trimestral direcionada aos moradores da capital ao valor de 1\$000 réis, ou ao preço avulso de um tostão. Logo abaixo do cabeçalho constam os nomes dos redatores, Jayme Borreaux, Bombardino e Zéca Gaud, nomes reais e pseudônimos

⁷² *A Coisa*, 11 mai. 1900, ano. 4, n. 138, p. 4

⁷³ *A Coisa*, 12 de set. 1897, ano I, n. 3.

simultaneamente, que lhes permitiam certo anonimato contra possíveis represálias de latifundiários, políticos, comerciantes e até do próprio governo vigente na época.

São várias as considerações acerca do uso dos pseudônimos. Dentre elas têm-se as explanações de Olavo Bilac, Nelson Werneck Sodré, Machado Neto, B. Broca e Álvaro Santos Simões Junior. Após a leitura das obras desses autores citados, entendeu-se que em um primeiro momento, o uso do pseudônimo servia para ocultar de represálias e perseguições a *persona* por trás de uma crítica social e política publicada na imprensa. Manuel Raymundo Querino, em seu ensaio *A Bahia de Outrora* narrou várias passagens nas quais muitos escritores de jornais eram assassinados por escreverem opiniões acerca de fatos políticos. A opressão contra escritores, editores e donos de tipografias na Bahia, segundo Manuel Querino, é registrada desde o ano de 1833, quando “por motivo de divergência de opiniões manifestadas na imprensa, o dr. Sabino Vieira viu-se na contingência de assassinar, em pleno dia, à entrada da Câmara Municipal, o alferes do exército Ribeiro Moreira” (QUERINO, 1946, p. 92).

A perseguição aos colaboradores dos jornais na Bahia teria levado Prospero Diniz e João Nepomuceno, poetas satíricos de larga aceitação a deixarem a capital baiana. Manuel Querino também dá exemplos daqueles que ele denomina jornalistas, tais como, Manoel Pessoa da Silva, que apesar de pertencer a uma família “dominante” teria sido odiado e esquecido quando de sua morte, especialmente em consequência da sua narrativa crítica explicitada nos jornais em que colaborava. Domingos Guedes Cabral, outro jornalista baiano teria cumprido sentença na fortaleza do Barbalho, em razão do que escrevia “arrojadamente, desdenhosos dos mandões do tempo” (QUERINO, 1946, p. 93). O jornalista Domingos de Faria Machado teria sido morto “subitamente” em uma farmácia, depois de tomar um copo com água, “atribuiu-se êsse fato a envenenamento” (QUERINO, 1946, p. 92). Muitas eram as agressões, demissões e perseguições aos colaboradores de jornais, e quanto mais críticos e politicamente opositores, mais eram alvos de represálias,

ou o jornalista mudava de rumo, coagido pelas ofensas físicas dos capoeiras, ou então, era levado aos tribunais, por demasiados da palavra escrita; e não raro, os juízes, antes de sentenciarem, confabulavam com os mandões, sobre as perseguições a desenvolver contra os comentadores dos desmandos políticos” (QUERINO, 1946, p. 92).

Noutra perspectiva menos agressiva, há, segundo Olavo Bilac e B. Broca, relatos de que, como a informalidade e o rendimento da colaboração em jornais era baixa, esses

escritores contribuía em muitos jornais ao mesmo tempo, e para isso se escondiam por trás de pseudônimos para ocultar alguma incoerência e variações de qualidade de sua escrita. No entanto, muitas das vezes, o pseudônimo servia como marca de identificação de um estilo. Apenas em 1897, o governo incomodado, teria enviado ao Congresso projeto de lei proibindo a prática de uso do pseudônimo.

A imprensa baiana do século XIX, e do Brasil como um todo, foi marcada pelo uso do anonimato de muitos dos seus colaboradores. Esses quando não publicavam utilizando-se de pseudônimos preferiam deixar suas gravuras e seus editoriais, poemas, folhetins e artigos de opinião sem assinaturas. No seu artigo *A Bahia intelectual* (1900-1930), Machado Neto traduziu esse comportamento na Bahia como sendo o espírito de um tempo na vida intelectual baiana, na qual, era possível constatar que eram poucos aqueles escritores que não dispunham de um pseudônimo. Tempo marcado pela forte tendência da boêmia literária, da circulação das revistas, jornais de arte e humor, o uso dos pseudônimos demarcavam o lugar de seus autores junto às diversas colunas fixas assinadas por eles. Sendo assim era possível atribuir identidade tanto às colunas jornalísticas “sob um rótulo constante” quanto a um nome atribuído a quem as assinava (MACHADO NETO, 1972, p. 299-300).

Simões Junior ao discorrer sobre os usos de pseudônimos nos periódicos literários ilustrados no Rio de Janeiro do século XIX vai de encontro às afirmações de Machado Neto sobre o mundo baiano, ao considerar que quando os colaboradores dos jornais não publicavam sob o anonimato, esses preferiam assinar seus artigos com pseudônimos. “Raro era o emprego do nome próprio” (SIMÕES JUNIOR, 2006, p. 127). Simões Junior também parece concordar com a opinião do ensaísta Brito Broca de que o uso do pseudônimo nesse período estava relacionado a imposição de uma “dignidade burguesa” (BROCA, 1957), na qual homens pertencentes a uma parcela privilegiada da sociedade carioca deveriam se preservar diante da relevância e seriedade exigidas por suas profissões enquanto médicos, magistrados, advogados, funcionários públicos, em contraposição ao emprego de seus nomes próprios que não deveriam estar relacionados a uma abstração não formalizada como no caso da imprensa. Desse modo é possível considerar que em ambas capitais do Brasil, Salvador e Rio de Janeiro, pareciam manter práticas muito próximas no que diz respeito a escrita e publicação dos periódicos, dentro de um universo que seus autores chamam boêmia literária (MACHADO NETO, 1972).

Machado Neto citou inúmeros periódicos baianos e desvendou alguns nomes escondidos por detrás de famosos pseudônimos que circularam na imprensa da Bahia da

segunda metade do século XIX até o século XX, no entanto, embora ele não faça alusão ao periódico *A Coisa*, foi observado que essa prática não foi diferente nesse jornal. E se pôde verificar que os responsáveis pelo impresso receberam em seu primeiro ano denominações que nos dificultou encontrar suas origens oficiais. O redator-chefe d'*A Coisa* recebeu o pseudônimo Dois Bemões.⁷⁴ Lopes Troyano foi identificado como redator-secretário, e também não foram encontradas referências bibliográficas ou documentais que nos revelassem se o seu nome é um pseudônimo ou um nome próprio. Ainda nos registros de expediente encontrados nos primeiros exemplares do jornal analisado, o nome K. Brito foi relacionado como sendo o gerente do periódico. Outra evidência desse mesmo nome se dá ao pseudônimo utilizado pelo bancário e ilustrador Darvino Saldanha, responsável pela direção da revista humorística da cidade de Curitiba no Paraná, *Cinema* (1909). Apesar de também utilizar-se do pseudônimo Célio na revista *Cinema*, Darvino Saldanha fez uso do pseudônimo K. Brito para assinar as ilustrações publicadas nas revistas *Carga* (1907), *A Rolha* e *O Olho da Rua*, ambas publicadas em Curitiba em 1908. Não há referências documentais ou bibliográficas capazes de nos levar a alguma ligação entre o K. Brito que gerenciava *A Coisa* em Salvador e o K. Brito que gerenciou a revista *Cinema* no Paraná.⁷⁵ E, embora, o segundo tenha sido responsável pela produção de ilustrações, é importante se atentar ao fato de essas imagens serem produzidas com o auxílio de técnicas diferentes das utilizadas pelos ilustradores d'*A Coisa*.

Os responsáveis pela redação do periódico eram Jayme Borreaux (Jayme Borreaux Filho),⁷⁶ Bombardino, possível pseudônimo a fazer referência ao instrumento musical homônimo, e Zeca Gaud, cujo nome, Epiphânio Guariano Pedrosa, por trás do pseudônimo se fez conhecer no exemplar d'*A Coisa* do dia 6 de fevereiro de 1900, ocasião em que o periódico dedicou o espaço de sua capa para homenagear a perda do seu redator-gerente falecido no dia 5 de janeiro do mesmo ano.⁷⁷

⁷⁴ O pseudônimo é uma alusão à tonalidade musical Si bemol maior, que contém dois bemóis em sua armadura de clave, tonalidades de fácil alcance em instrumentos de sopro, tais como o clarinete e o trompete.

⁷⁵ Para mais, ver: ARAÚJO, Adalice. **Dicionário das Artes Plásticas no Paraná**. Curitiba: Ed. do Autor, 2006, p.641; CARNEIRO, Newton. **O Paraná e a caricatura**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1975, p.47.

⁷⁶ Há apenas dois indícios do nome Jayme Borreaux Filho fora do periódico *A Coisa*, esses indícios foram encontrados nos exemplares de número 240 e 253 da revista carioca *O Rio-Nú*. No exemplar 240, Jayme Borreaux (Filho) assina uma crônica satírica chamada *O mascate*, e no exemplar de número 253, sua assinatura encerra o título da crônica *Portaria*, que não foi enviada à redação da revista e, que talvez, por essa razão, sua colaboração enquanto colunista tenha sido descontinuada. Para mais, ver: **O Rio-Nú**, 24 out. 1900, ano 3, n. 240, p. 2; **O Rio-Nú**, 8 dez. ano 3, n. 253, p. 2.

⁷⁷ **A Coisa**, 6 fev. 1900, ano 3, n. 126.

Ainda ao referirmos à capa do dia 12 de setembro de 1897 consta também o esclarecimento sobre a periodicidade do jornal, veiculado apenas uma vez na semana. O endereço e nome da agência, Encadernação Vicente, localizada a Rua do Collegio, n. 22, espaço supostamente responsável por abrigar a oficina d'*A Coisa*, para onde eram direcionadas as correspondências aos redatores do jornal.

O impresso no microformato 12 x 16,5 cm se dividia em duas colunagens separadas ao centro da folha do impresso por margem vertical. Figurou neste terceiro número do dia 12 de setembro de 1897, na colunagem disposta à esquerda, breve editorial a discorrer sobre a novidade da imprensa ilustrada naquele ano em Salvador. Com o lançamento d'*A Coisa*, a capital da Bahia passou a ter um terceiro periódico ilustrado em circulação naquele ano, sendo eles a *Revista Bahiana*, *A Malagueta* e *A Coisa*. A manchete do terceiro número gravada em caixa alta: *Bravo!*, foi redigida com o intuito de oferecer aos leitores mais informações sobre as intenções de seus redatores, enfatizando a boa aceitação do impresso junto ao público. Conforme o texto do editorial, os agradecimentos que foram recebidos e direcionados à equipe de editores e redatores d'*A Coisa* eram precoces, a considerar a programação de desenvolvimento prevista pela equipe, a ser responsável pela inserção daquele “filhote de jornal” junto aos impressos regulares e importantes “na imprensa diária” da Bahia.⁷⁸

⁷⁸ *A Coisa*, 12 de set. 1897, ano I, n. 3, p. 1

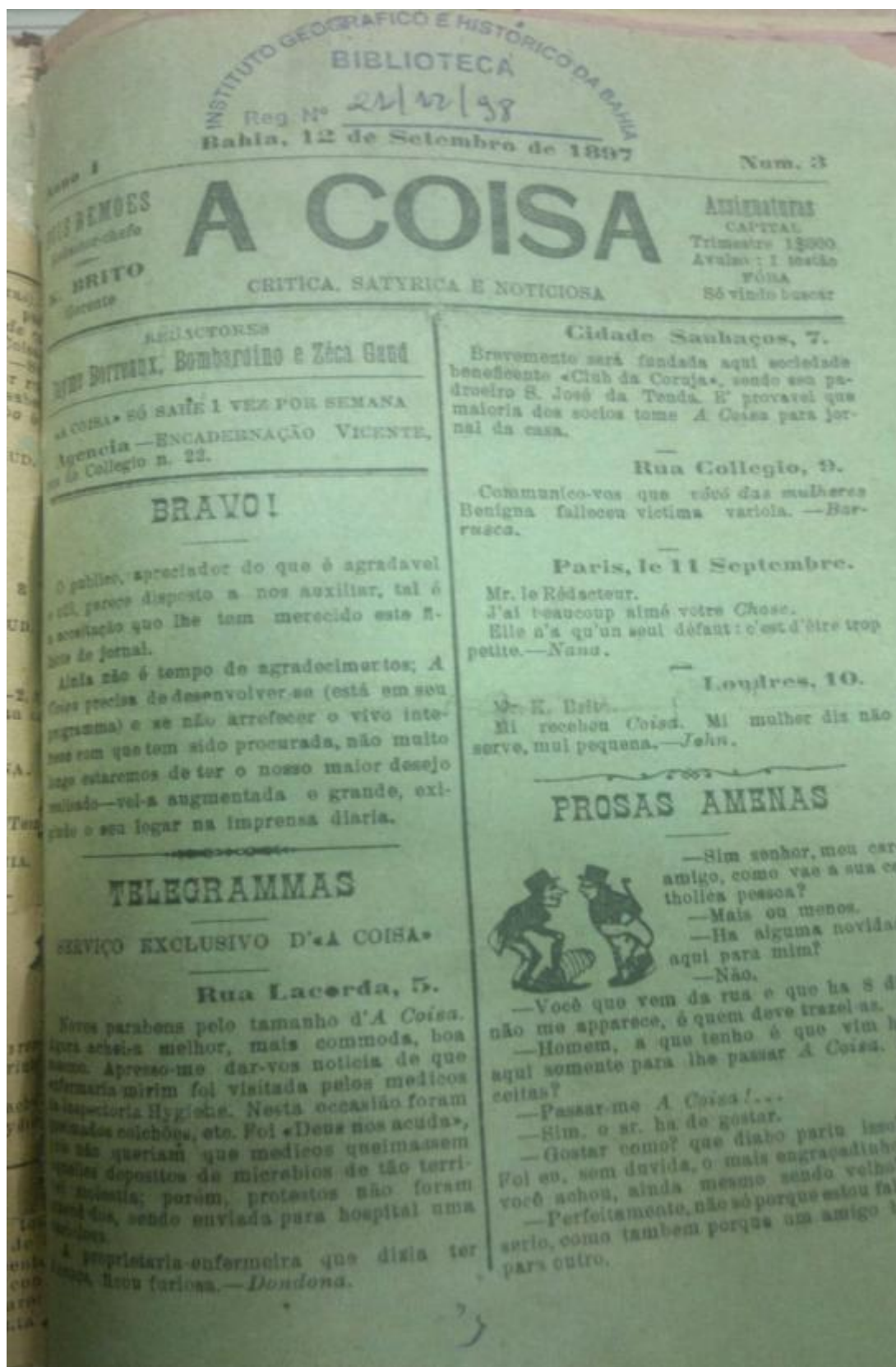


Fig. 39. A Coisa 12 set. (1897)
Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador

Neste terceiro número d'*A Coisa* figuram em sua capa a coluna *Telegrammas*, espaço denominado pelo próprio veículo como uma exclusividade a ser oferecida aos leitores. Nesta há cinco mensagens curtas precedidas, cada uma, por um intertítulo, uma numeração e finalizadas com assinaturas próprias. Entende-se que essas mensagens seriam de responsabilidade de colaboradores representantes da voz dos bairros, províncias e mesmo do interior de outros Estados e até países. Noutro prisma, esses telegramas também poderiam ser constituídos de um factóide produzido pelos próprios redatores do jornal a fim de orientar seus leitores a pensarem na possibilidade da existência desses interlocutores com possível teor de anonimato. Interessa, portanto, o fato de que esta coluna permite a reflexão sobre um público do jornal, ou para quem os editores pretendiam direcioná-lo, seja a coluna produzida a partir da interatividade dos leitores da sociedade com os editores d'*A Coisa* ou produzida de forma ficcional pelos seus editores.

A coluna *Telegrammas* trouxe neste terceiro número cinco mensagens enviadas de lugares diferentes. A primeira mensagem foi assinada por Dondona com o intertítulo Rua Lacerda, 5. O número cinco corresponde ao dia do mês em que o telegrama teria sido enviado à redação. Algumas mensagens em edições posteriores a esta recebiam uma observação entre parênteses na qual a palavra *retardado* era o destaque. Entende-se com isso que havia o atraso na entrega dos telegramas, e que esses não deixavam de ser publicados, ainda que a mensagem correspondesse a um evento já ocorrido nos dias iminentes à próxima edição. Na mensagem, Dondona agradeceu aos editores pelo periódico, e informou aos redatores sobre as inspeções de higienização em uma enfermaria-mirim da cidade. Na ocasião os médicos teriam constatado as más condições de higiene no local e, por essa razão, queimado colchões inadequados para o uso. Segundo a mensagem, a enfermaria era um “depósito de micróbios”, e mesmo diante da situação de descaso e da ação médica, o leitor/ra Dondona, denunciou o encaminhamento de uma enferma “variolosa” para a enfermaria de propriedade de uma “enfermeira que dizia ter licença” para manter as atividades, e, portanto, se manifestava contrária às ações da inspeção.⁷⁹

A segunda mensagem foi enviada da Cidade Sanhaços, lugar de Salvador, no dia sete do mês corrente, não contém assinatura e se resume a noticiar sobre a breve fundação da sociedade beneficente “Club da Coruja”, sob o patronato de S. José da Tenda. No telegrama o leitor anuncia ser provável que “maioria dos sócios tome *A Coisa* para jornal da casa”.⁸⁰ A terceira mensagem da coluna *Telegrammas* foi assinada por Barusca, e enviada à redação no

⁷⁹ *A Coisa*, 12 de set. 1897, ano I, n. 3, capa

⁸⁰ *A Coisa*, 12 de set. 1897, ano I, n. 3, capa

dia nove do mesmo mês, da Rua do Collegio, a mesma rua onde se encontrava localizada a oficina de impressão do periódico. A mensagem anuncia o falecimento de uma personalidade entre as mulheres da sociedade baiana, Benigna, conhecida como a vovó das mulheres, vítima de varíola, conforme consta na mensagem. A quarta e quinta mensagens da coluna teriam sido enviadas de Paris, no dia 11, e Londres, no dia 10, respectivamente. Ambas as mensagens são voltadas para o elogio às qualidades do jornal, mas também enfatizam o seu pequeno formato como algo a ser superado, como no caso da mensagem parisiense assinada por Nana, em que diz: “J’ai beaucoup aimé votre Chose. Elle n’a qu’un seul défaut: c’est d’être trop petite”,⁸¹ ou até o desprezando, como no caso londrino em que o assinante John, ao tentar escrever o português diz: “Mi recebeu *Coisa*. Mi mulher diz não serve, mui pequena”.⁸²

O jornal *A Coisa* é totalmente redigido em língua portuguesa. Reais ou ficcionais as mensagens da coluna *Telegrammas* produzidas por seus leitores revelam que estes deveriam ter certo conhecimento da língua falada no Brasil para fazerem a leitura do periódico, ou se tratarem de amigos dos redatores a residirem noutros territórios cuja amizade se manteria pelo hábito da correspondência de cartas, livros, jornais e postais. O seu alcance para além dos territórios das fronteiras intermunicipal, interestadual e intercontinental, poderia sim, ser uma tentativa dos próprios editores em intuir aos leitores da capital baiana, a pensarem no sucesso de sua publicação para além de suas fronteiras, mas, ainda que essas mensagens sejam criações da equipe de redação d’*A Coisa*, elas revelam o objetivo de seus editores na idealização de um perfil do leitor almejado: mulheres informadas e homens viajados?

As imagens a compor a vinheta *Prosas Amenas* também é veiculada na capa do quinto número d’*A Coisa* do dia 26 de setembro de 1897. O editorial não é assinado e tem como objetivo denunciar o abuso da força policial da capital baiana. De acordo com o informe denominado *Abuso*, a polícia seria responsável pelo constrangimento público de homens que transitavam pela cidade no intervalo de seus afazeres, quando eram surpreendidos pelos agentes de polícia para auxiliar na condução de “enfermos e cadáveres para o hospital”.⁸³ O editor questiona o fato de a polícia não contratar um efetivo para o desempenho exclusivo daquele serviço e segue seu texto a discorrer sobre a “ridícula” exposição “que pega arbitrariamente” os transeuntes, de modo a despertar o riso dos espectadores.⁸⁴ No mesmo número há novamente a veiculação da coluna *Telegrammas* com outras cinco mensagens,

⁸¹ Gostei muito da sua Coisa, ela só tem um defeito: ser demasiada pequena.

⁸² *A Coisa*, 12 de set. 1897, ano I, n. 3, capa

⁸³ *A Coisa*, 26 de set. 1897, ano I, n. 5, capa

⁸⁴ *A Coisa*, 26 de set. 1897, ano I, n. 5, capa

sendo uma delas sinalizada com a palavra *retardado*, ou seja, em atraso, do lugar de Taboão, Salvador, assinada por Barro-fóra na qual o leitor faz a denúncia da instalação de uma “enfermaria-mirim” no terceiro andar do prédio de número 50. O leitor pede providências e chama atenção da “Inspeção Higiene”, que segundo relato do leitor, o proprietário da enfermaria a teria notificado.⁸⁵

A gravura que representa o ato do diálogo (fig. 5) reaparece neste quinto número do jornal, e também é veiculada no sétimo número do dia 10 de outubro de 1897. A vinheta é responsável por anedotas acerca do cotidiano ordinário dos baianos da capital, atualizadas e marcadas pelo uso do travessão a representar a fala jocosa dos dois personagens da composição (fig. 5). Na data do dia 10 de outubro, em seu sétimo número, a manchete de capa anuncia o falecimento do poeta baiano Manoel Rosentino de Sousa, com um texto de condolência louvando méritos e proclamando o reconhecimento de sua qualidade enquanto autor de textos poéticos. A coluna disposta à direita é dedicada aos *Telegrammas*, seis mensagens que seguem a mesma regularidade dos números anteriores, preservando intertítulos com a possível origem de seus autores, seja bairro, cidade, estado e país, a data do envio para a redação e a identificação do autor/leitor.

Das seis mensagens trazidas na capa do sétimo número (fig. 5), desperta atenção a quarta mensagem - considerando a contagem crescente, partindo do cabeçalho até o rodapé da página -, intitulada *Moçambique*, 6. A atribuição do título *Moçambique* dada à micromensagem da subcoluna *Telegrammas*, denota o conhecimento do seu autor acerca dos grupos étnico-africanos existentes na Bahia da época.

Na coluna *Moçambique* do jornal *A Coisa* aparece o seguinte texto: “Ah! ah!... Eu gostou munto di *Coisa*, mai achou munto piqueno. – Ojou”.⁸⁶ Ao final da frase, aparece a assinatura Ojou. Percebe-se num primeiro momento que há a tentativa de creditar a mensagem a um leitor africano que teria participação interativa com o jornal a partir do envio de um telegrama, e a ideia inicial oferecida pelo título faz remeter a uma região da África, Moçambique, região essa conhecida na época de produção e circulação d’*A Coisa*, por Colônia de Moçambique, antiga África Oriental Portuguesa (atual Moçambique), localizada na costa sudeste da África.

Acontece, porém, que ao intitular o primeiro telegrama de Ojou com a referência da região que compreendia uma grande concentração de povos do grupo étnico-linguístico *banto*, *suailis* e *árabe*, o autor da mensagem ou o redator final responsável pela inserção do título

⁸⁵ *A Coisa*, 26 de set.1897, ano I, n. 5, capa

⁸⁶ *A Coisa*, 10 de out.1897, ano I, n. 7. Telegramas.

Moçambique, comete o equívoco de assiná-la com um nome que remete a um grupo étnico-linguístico *iorubá*, podendo inclusive ter incorrido ao equívoco linguístico da grafia de origem africana da palavra *Ojú*. Ao pesquisar nos dicionários Árabe, Iorubá e Guarani, encontrou-se a palavra *Ojou* apenas no dialeto indígena Guarani. A definição e significações encontradas foram as seguintes: *-jou*: verbo transitivo direto: 1. Achar; 2. Obter, sendo *Ojou*⁸⁷ – ele achou/ela acha.⁸⁸ Assim, *Ojou* seria o equivalente na língua portuguesa de um pronome, e desse modo é de se estranhar a denominação de *Ojou* para designação de um nome próprio, principalmente considerando a temporalidade em questão, período em que as delimitações culturais de língua demarcavam hierarquias, saberes, lugares e não-lugares para negros, índios, brancos, pardos e crioulos,⁸⁹ e estrangeiros.

Ao se pretender um deslocamento para o período em questão, pode-se pensar que o sistema ortográfico se configurava de outra maneira, por isso, se levanta a hipótese de *Ojou* se referir a uma variação da palavra de origem africana *Ojú*, embora escrita por um brasileiro, a seu modo, como ele entendia ser, ou até mesmo se tratar de uma coincidência que a aproxime com a palavra Guarani, o que não era impossível para a época, pois a língua geral (que era de base Tupi) era muito falada naquele período, especialmente em Salvador.⁹⁰ O dicionário Iorubá traz a palavra *Ojú*, que poderia ser atribuída a um nome próprio por se tratar do equivalente a um substantivo na língua portuguesa, que em sua tradução para o português seria *Olho*.

Na edição do dia primeiro de janeiro de 1898, em seu nono número, a coluna *Telegrammas* é veiculada na quarta página do periódico com quatro mensagens, sendo uma de Dondona, do lugar de Mocotó Sem Sal, 26; uma da cidade de Sanhaços, 27, assinada por K. J., de Papa-siris, 28, com a assinatura de K. Mondongo, e a última com o intertítulo *Africa* (sic), 29, novamente assinada por *Ojou*. As quatro mensagens têm a mesma temática narrativa

⁸⁷ *Ojou xekuã régua: ele achou meu anel; o-jou xe -kuã régua*, 3ª p. sing. Achar meu anel. Na língua Guarani não há tempo verbal que se conjugue. Todas as ações se manifestam no equivalente ao verbo do português no infinitivo

⁸⁸ Colaboração da pesquisadora Ivana Pereira Ivo, linguista especializada em fonética e fonologia do Guarani-Mbyá.

⁸⁹ A definição de *crioulo* se deve ao filho do africano negro que nascia no Brasil.

⁹⁰ João José Reis já escreveu sobre a grande barreira que era registrar através da escrita alguma ação que remontasse a um indício da história da África. O autor, ao falar da Revolta dos Malês em 1835, narra a tentativa da polícia e de seus escrivães, de interrogar os prisioneiros da resistência escrava. Para Reis os interrogatórios eram por si só um registro problemático duma memória sobre a África e seus povos, seja por serem documentos produzidos sob violência policial e tortura, seja pela barreira da língua, pois os africanos revoltosos não eram fluentes no português, nem mesmo os interrogadores tinham fluência dos diversos idiomas africanos. Desse modo, ele acredita que, o trabalho de transcrição das falas de africanos pelos escrivães de polícia se dava pela aproximação do que era dito, ou do que o escrivão entendia do que se dizia, e até mesmo do que o próprio escrivão gostaria de ter ouvido/interpretado. Disponível em: < <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/dossie-imigracao-italiana/o-sonho-da-bahia-muculmana>>. Acesso em 7 jun. 2014.

sobre a recepção d'A *Coisa*.⁹¹ Interessa o reaparecimento de Ojou com mais uma referência ao continente da África. No pequeno texto, as referências africanas são evidentes desde o seu intertítulo e seguem até o corpo da mensagem com a utilização de uma ortografia coloquial ou certo estrangeirismo: “«AFRICA, 29. - Redacção di «*Coisa*». – Nosso tudo fico alegre quando recebeu «*Coisa*» mai grande. – Ojou.»”.⁹²

A mensagem diz respeito ao fato de um grupo de pessoas “nosso tudo” ou todos nós “fico alegre” ficamos alegres “quando recebeu” quando recebemos A *Coisa* “mai grande” maior. O texto também faz remeter ao terceiro número do jornal, de 12 de setembro de 1897, no qual são veiculadas as mensagens de Nana de Paris, e John de Londres. A grafia da mensagem de Ojou quase se aproxima do estrangeirismo visualizado especialmente na frase de John, embora reservem pequenas diferenças semânticas.

Se considerado o objetivo do periódico de intuir o leitor a pensar que a mensagem se tratava de um telegrama remetido à redação, pode-se assim levantar a hipótese de creditar a escrita da mensagem a um estrangeiro de língua não lusófona, assim como se evidencia na mensagem de John (Londres), e do francês de Nana. O Brasil de 1897 estava povoado de estrangeiros falantes de línguas diversas que utilizavam outras ortografias, diferentes do português. E, apesar de toda essa especulação hipotética em torno da origem da mensagem e de sua autoria, faz-se necessário debruçar atenção ao conteúdo dela, a sua sintaxe ou sua forma ortográfica. Caso se tratasse da mensagem de um telegrama, poder-se-ia pensar que este tenha sido manipulado por um funcionário da empresa do telégrafo, por que este funcionário manteria o estrangeirismo, no caso de John e Nana (embora a mensagem de John se aproxime mais de uma sintaxe coloquial) ou a sintaxe acrioulada, coloquial, característica tipificada das representações literárias e discursivas feitas sobre os descendentes de africanos?

De acordo com Frantz Fanon a literatura oficial criou muitas histórias sobre pretos, histórias que dificilmente conseguem ser ignoradas, e essas histórias evocam sentidos tais como a biologização (sexualização) do negro em detrimento de uma possível intelectualidade (saber formal). Para Fanon, nos países negros ou naqueles em que houve colonização europeia fora do continente africano, há a demarcação do lugar inferior do negro de modo institucional e inconsciente em relação ao branco, um lugar que determina a visibilidade da sua pele preta,

⁹¹ A *Coisa*, 1 de janeiro de 1898, ano I, n. 19., p. 4, Telegrammas. “«MOCOTÓ SEM SAL, 26 – Redacção d’«A *Coisa*». – Povo aqui muito satisfeito por ter tido «*Coisa*» grande. Saudações. – Dondana». «CIDADE SANHAÇOS, 27. - Redacção d’«A *Coisa*». – Saudações. População alegre tamanho d’«A *Coisa*». Moças e velhas satisfeitas. – K. J.» «PAPA-SIRIS, 28. - Redacção d’«A *Coisa*». – Reina muita alegria por estar «A *Coisa*» mais bonita, maior. Saudações. – K. Mondongo.»”.

⁹² A *Coisa*, 1 de jan.1898, ano I, n. 19., p. 4

do seu corpo preto, da sua educação preta, do seu riso e dentes de preto, da sua língua de preto e do seu sexo de preto. Sendo assim, para a literatura oficial “qualquer aquisição intelectual exige uma perda do potencial sexual” (FANON, 2008, p. 143), e nessa perda o preto se torna castrado e conseqüentemente perderia sua importância no meio social branco. Por isso a necessidade de uma literatura oficial para sempre trazer o português/francês/inglês mal escrito ou mal falado, porque esse mal/erro é inerente ao preto. É tão inerente que não se faz mais necessário mencionar a cor de uma personagem senão representá-la na forma escrita da sua língua falada, sua sintaxe, ou até mesmo representá-la num desenho com traço monocromático, no qual suas características de preto sejam assimiladas. Seria essa a sua substancialidade e referência, de modo que sua sexualização esteja sempre caracterizada em primeiro plano, para que não haja fuga/dúvida da sua selvageria animalasca, representativa do perigo e fetichização. A fala acrioulada ou *petit-nègre*, exemplificada pela personagem Ojou se aproxima, a meu ver, de mais uma das inúmeras representações cômicas que poderiam se relacionar com a personagem francesa *y’a bon banania*. Criada anos mais tarde da circulação d’A *Coisa*, em 1915 pelo pintor De Andreis, para ilustrar a embalagem de uma farinha de banana açucarada e instantânea a ser usada por pessoas com “estômagos delicados”. A imagem gravada é de

“um (soldado de infantaria senegalês usando armas de fogo), com filá vermelho e pompom marrom, característicos do batalhão colonial. O “riso banania” foi denunciado pelo senegalês Léopold Sedar Senghor em 1940, no prefácio ao poema *Hóstias negras*, por ser um sorriso estereotipado e um tanto quanto abestalhado” (FANON, 2008, p. 47).

Y’a bon banania e Ojou parecem ter algo em comum, embora pertencentes a temporalidades e territórios distintos: a demarcação de uma ideia equivocada de sua negritude, clivada pela sintaxe e/ou linguagem de preto e pelo traço/desenho a evidenciar suas características de boçal, sorridente e desprovido de qualquer intelectualidade. Embora, a sintaxe da frase de John também reserve a ideia de uma tipificação da fala do negro, nesta mensagem não há a referência de uma origem africana, o que não caracteriza serem John e Ojou negros ou brancos, moçambicanos, brasileiros ou ingleses.

No Carnaval das vozes: corpos e intelectualidades negras na Bahia

Em 27 de fevereiro de 1898, o editor-chefe d'*A Coisa*, Jayme Borreaux publicou editorial sobre o Carnaval de Salvador, criticando a presença ou a tomada das ruas pelos grupos de etnias africanas no período festivo da capital. O autor parece sugerir certo repúdio ao protagonismo do povo negro que toma frente nos desfiles de rua. O editorial segue citado abaixo com o grifo das palavras que remetem à etnia ou a cor dos negros e aos qualitativos designados a eles, citados no texto do redator:

Esteve assim, assim o carnaval de 98; os “Africanos” é que deram bem alto a sua nota, transformando esta cidade durante os três dias de folia numa verdadeira colônia africana.

Tomaram parte este anno nas festas carnavalescas, além de outros, os seguintes clubs:

PANDEGOS DA AFRICA

Que se póde dizer dos Pandegos!

Saíram na pura ponta, na pontíssima!

Castigando a cara sedaria coberta de ouro, arrastando as creoulas apaixonadas, que muito lhes ajudaram a entoar o canto de Emanjá (Mãe d’agua); “Aoderecê é qui émanjá, potábelêbê aôuai torotim blá choreuê”.

Conquistaram o lugar de honra.

EMBAIXADA AFRICANA

Desde a sua criação, que data tres ou quatro annos, que tem dado grande realce ao carnaval, colhendo sempre innumeras ovações.

Apresentou-se ao publico no domingo e terça-feira passado esplendidamente, com sua cavalaria de caçadores de Quioco, com o seu rei d’Abomey (sic) e suas Bacamas, com seu rochunchudo Muzumbo-Tembo e seus todos exquissitos personagens, cheios de miçangas e burundangas.

Mas, o que realmente nos embasbacou diante de toda, aquela miscelania de vestimentas, foi haver a Colônia Africana residente aqui preparado uniforme especial para receber a Embaixada.

Si nol-o não dissesse a própria Embaixada, não acreditaríamos, sériamente.

Esta colônia vil, sumitica, avarenta?

Esta colônia cujos representantes preferem morrer devorados pelas chammass incandescentes do incêndio a não deixarem o sacco do dinheiro accumulado durante muitos dias de fome?

Esta colônia de usurarios que comem caruru de cincoenta dias e sempre queixando-se de- “disgeston”?

Os trajes de gala que conhecemos destes filhos do chamico continente é o que elles envergam quando vão á missa ou ao enterro do “quarente”: o casaco sebento que o doutor despresou, a cartola enferrujada com que o filho do freguez d’agua varria a casa, a roupa velha inutilisada que o dono encostou.

E’ de admirar! Só sob pena de perder a cabeça ou por decreto de Ogun, é que achamol-a com coragem de reformar a brochura escangalhada; mas por “patriotismo, por vontade espontanea, por amor ao seu soberano, não! .

Foi um verdadeiro milagre que operou neste ponto a Embaixada.

Ou foi a Embaixada a offertante? [...]

FILHOS D’AFRICA

Apresentaram-se engraçados, com seu estandarte bordado de busios.

Entre outras cantigas ouvimos-lhes:

“O’gungê arêre ouim parará quejou” “Abeou abébê qui mi sôquêô” .

CHEGADA AFRICANA

Guarda de honra assim charanga immensa.⁹³

Jayme Borreaux em sua observação do desfile ou festividade cita quatro grupos identificados e/ou compostos com descendentes de africanos no carnaval de Salvador de 1898. Os grupos citados foram: Pandegos da África (alegres, engraçados da África), Embaixada Africana, Filhos d'África e Chegada Africana. Conforme grifo nosso, foram destacadas as palavras que remeteram à etnia ou a cor dos negros e aos qualitativos designados a eles. Ao grupo Pandegos da África, o autor trouxe os termos: *Creoulas* em referência às mulheres negras e mulatas que apesar de descenderem de alguma etnia africana seriam nascidas no território do Brasil, com genealogia miscigenada ou não; *Africanos* enquanto uma possível tentativa de unificar a pluralidade étnica de descendência negro-africana transplantada ao Brasil e presente na Bahia em multiplicidade, na década de 1898; *Colônia Africana* enquanto uma tentativa de agrupar essas descendências num único segmento estrangeiro e distante do reconhecimento da nacionalidade brasileira oferecido a todos os estrangeiros viventes no Brasil, promulgada pela Constituição Federal de 1891;⁹⁴ *Tomaram* para aludir ao ato de os negros dominarem a festa carnavalesca daquele ano; *Saíram na ponta*, uma expressão que também remete ao altruísmo dos negros e seu protagonismo na festividade popular ao sair na frente e, finalmente, *Conquistaram o seu lugar de honra* (sic). Acontece, porém, que o Carnaval não era visto naquele tempo como uma festividade honrosa para a sociedade.

⁹³ **A Coisa**, 27 de fev. 1898, ano I, n.27. Carnaval.

⁹⁴ No livro *Pele e sensibilidades*, proveniente da minha dissertação de mestrado, discorro sobre o não atendimento ao direito de nacionalidade aos descendentes de países africanos. Embora o governo tenha oferecido facilidades para que africanos transplantados voltassem aos seus países de origens, muitos permaneceram no território do Brasil, e se esbarraram com a dificuldade de integração social ao se observarem sem instrução formal (impossibilitados do voto, sem força política), sem o trabalho fora da lavoura (os comerciantes nos espaços urbanos não absorveram mão de obra negra, e no café em São Paulo os italianos foram empregados em detrimento dos africanos transplantados), e sem o ressarcimento do estado que poderia contribuir com a divisão ou financiamento de terras para a agronomia familiar ou a produção agrária independente. Desse modo, entende-se que os africanos remanescentes no território brasileiro se refugiaram para terras afastadas, hoje identificadas como *remanescentes de quilombos*, enquanto muitos mestiços se mantiveram prestando serviços aos seus ex-senhores, enquanto outros se entregaram à marginalidade, e poucos conquistaram uma ascensão. “O *status* de membro da sociedade era exclusivo dos portugueses ou estrangeiros europeus. E mesmo depois da abolição, a população negra e mestiça, fruto da miscibilidade portuguesa com as etnias africanas e ameríndias, continuaram sendo tratadas como coisa. A nacionalidade oficial foi estendida a todos os nascidos no Brasil e aos que, por muitos anos, decidiram se manter nas terras conquistadas” (PEREIRA, 2014, p. 36). De acordo com a Constituição Federal de 1891 Art 69 - São cidadãos brasileiros: 4º. Os estrangeiros que, achando-se no Brasil aos 15 de Novembro de 1889, não declararem, dentro em seis meses depois de entrar em vigor a Constituição, o ânimo de conservar a nacionalidade de origem; 5º. Os estrangeiros que possuírem bens imóveis no Brasil e forem casados com brasileiras ou tiverem filhos brasileiros, contanto que residam no Brasil, salvo se manifestarem a intenção de não mudar de nacionalidade (NEGRÃO, 1961, p. 1021).

Segundo o médico, poeta e historiador do período imperial, o baiano Alexandre José de Melo Morais Filho (1844-1919), o Carnaval é um costume popular recebido como herança da metrópole portuguesa, e teria sua origem mais antiga oriunda do povo judeu (MORAIS FILHO, 2002, p. 115). Para Melo Morais o Entrudo, como era conhecido o Carnaval durante o Império e a Primeira República, tomava características muito particulares ao ser apropriado por “selvagens mestiçados”. Como homem do seu tempo, Melo Morais tratou o elemento negro, em seu livro, ora como selvagem, criado, vassalo e serviçal. Sua obra nos é importante por trazer sinais que auxiliam na montagem de dada realidade de um tempo, quando se uniam no cortejo das ruas moças, senhoras, senhorios, rapazes estudantes de medicina, mulatas, crioulas na brincadeira do Entrudo. Contudo, a narrativa do seu estudo oferece-nos pistas de que, embora, mulatas e senhoras dançassem o Entrudo no cortejo, as hierarquias eram muito bem definidas, dirimindo qualquer interpretação extemporânea de que pudesse existir uma democratização ou ideia de igualdade nos dias do evento, que começava na Bahia, três dias antes do período da quaresma e seguia até a quarta-feira de cinzas. O Entrudo na Bahia foi, segundo as considerações de Melo Morais, a manifestação menos brutal quando comparada àquelas realizadas nos países estrangeiros, e a esse fato ele considera o “amestiçamento brasileiro” (MORAIS FILHO, 2002, p. 116). Desse modo, nos é possível interpretar que desde as primeiras manifestações do Entrudo no período da Colônia e do Império no Brasil, o elemento negro sempre esteve presente. E chegando mais tarde, quando da Abolição da escravatura em 1888 e do advento da República, a protagonizar o Carnaval de Rua da Bahia, conforme considerações de Nina Rodrigues e de documentos, tais como os impressos baianos: *A Coisa* do dia 27 de fevereiro de 1898, 6 de março de 1898, *Jornal de Notícias* do dia 11 de fevereiro de 1899 e *Diário da Bahia* do dia 16 de fevereiro de 1899.

Ao grupo Embaixada Africana as palavras e frases em destaque são as seguintes: *Ovação* para aclamação pública; *Exquissitos personagens* (sic) em alusão ao reconhecimento positivo de suas caracterizações e fantasias; *Cheios de Miçangas e Burundangas* reconhecimento da riqueza de seus trajes; *Colônia vil* alusão ao pouco valor ou ao fato de a “colônia africana” ser composta de membros ordinários sem valor social para a sociedade baiana da época; *Sumitica* e *Avarenta* relacionando seus membros a pessoas ordinárias apegadas ao dinheiro, avarentos de natureza; *Que comem caruru de cinquenta dias*, modo de enfatizar suas avarezas e suas faltas de consciência ou pouca criatividade alimentar, ou pobres financeiramente a ponto de passar fome; *Chamico continente*, dando a entender que se trata a África de um continente queimado, trigueiro, moreno; *Casaco sebento*, *Cartola enferrujada* e

Roupa velha inutilisada (sic) para dizer que as roupas que esses homens e mulheres vestiam eram lixo desprezado pelos brancos “doutores”; *Brochura escangalhada* para dizer que não tinha funcionalidade, fracos.

Ao grupo Filhos d’África, Jayme reservou apenas o qualitativo *engraçado*, e ao grupo Chegada Africana, denominou de banda imensa, possível alusão ao cansaço que rendeu na plateia pela falta de atratividade ou mesmo pela grandiosidade numérica e imponente da banda. Destaca-se também a utilização da língua africana Iorubá, na ilustração dos cânticos carnavalescos entoados pelos grupos. E novamente demonstra o reconhecimento do autor para a distinção das culturas múltiplas advindas de África, ainda que neste editorial não fosse sua intenção demarcá-las, mas sim unificá-los como sendo um único povo constituído por um continente que aos olhos de seu autor parecia mais uma colônia trigueira.

Se, por um lado, o tom jocoso do redator-chefe revelou um forte conteúdo discriminatório em relação aos africanos e seus costumes, por outro, revelou aspectos do cotidiano desses indivíduos, pelo visto bastante difícil e regrado. Pode-se perceber de forma clara, que o carnaval não era apenas divertimento. Constituíam-se para a população negra, neste caso, os africanos, um espaço de afirmação cultural-político-racial-religiosa, traduzida na forte presença nas ruas, na riqueza das indumentárias dos que desfilavam como também dos que iam recebê-los, nos cânticos de louvor aos orixás; era o candomblé ganhando as ruas. É interessante frisar a surpresa do redator em relação ao uso de trajes pomposos pelos africanos, ao que parece incompatível com o estado de penúria. Aos olhos do redator, era uma demonstração da somiticaria (sic) dos africanos (CUNHA, 2004, p. 233).

O Carnaval era originalmente uma comemoração da elite portuguesa no Brasil, herdeira dos costumes da metrópole. Mas, todavia, o elemento negro parecia fazer parte integrante das manifestações do Entrudo. Na passagem do Império para a República, a elite baiana incomodada e representada pela força institucional da polícia e do Governo, solicitou em vários momentos o fim das comemorações do Entrudo devido ao ascendente protagonismo negro. E na década de 1853 se deu a primeira proibição da festa.⁹⁵ Segundo Nina Rodrigues o elemento negro no Brasil tornou o Carnaval uma prática africana, momento no qual os negros podiam exaltar suas crenças, louvar os seus santos e recordar sentimentos

⁹⁵ Para mais, pesquisar: ICKES, Scott. Era das batucadas: o carnaval baiano das décadas 1930 e 1940. **Afro-Ásia** [online]. 2013, n.47, pp. 199-238. Acesso em: 12 dezembro de 2014; VIANNA, Hildegardes. Do entrudo ao Carnaval na Bahia, **Revista Brasileira de Folclore**, n. 13 (1965), p. 285; BUTLER, Kim. *Freedoms Given, Freedoms Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition*, São Paulo and Salvador, New Brunswick, N.J.: **Rutgers University Press**, 1998; BUTLER, Kim. Afterword: Ginga Baiana, the politics of Race, Class, Culture, and Power in Salvador, Bahia, in KRAAY, Hendrick (org.), **Afro-Brazilian Culture and Politics: Bahia, 1790s to 1990s**. Londres: ME Sharpe, 1998, pp.158-75

íntimos (RODRIGUES, 2008, p. 169). Esse protagonismo ascendente dos grupos negros e o incômodo da elite para com eles podem ser observados numa passagem do livro de Melo Moraes, ao descrever sua interpretação pejorativa de um grupo africano chamado Cacumbis. Segundo suas observações, “ao anoitecer, os *Cacumbis*, espécie de mascarada africana, dançavam e cantavam em bárbara passeata, agitando chocalhos, tocando marimbas, batendo com os punhos em rudes zabumbas” (MORAIS FILHO, p. 121 *sublinhado nosso*).

Foi somente em 1878 que a prática do Entrudo recebeu proibição severa. No período do Carnaval tipógrafos confeccionavam impressos específicos voltados para a festividade, mas também havia a imprensa conservadora que era contrária à manifestação, e as reclamações dessa imprensa baiana seguiam a denunciar as comemorações nas ruas até 1901, “atacando-o como ‘bárbaro’ e ‘incivilizado’, associando-o à cultura festiva afro-baiana” (ICKES, 2013, p. 204).

É curioso o fato de Nina Rodrigues considerar o Carnaval do final da segunda metade do século XIX na Bahia como sendo uma manifestação intermediária das identidades africanas incorporadas. Nina Rodrigues ainda se refere aos negros deste período como “usança africana” remetendo-os genericamente à condição servil praticada por muitos africanos transplantados. O protagonismo negro nas comemorações carnavalescas da Bahia também é indicado por Nina Rodrigues que escreveu: “as festas carnavalescas da Bahia reduzem-se ultimamente quase que a clubes africanos organizados por alguns africanos, negros crioulos e mestiços”, e segue sua narrativa ao reconhecer a existência de clubes importantes, “os clubes mais ricos e importantes têm sido *A Embaixada Africana* e os *Pândegos da África*” (RODRIGUES, 2008, p. 169).

Para falar sobre os clubes carnavalescos africanos no Carnaval de Rua de Salvador, Nina Rodrigues utilizou-se de fontes da imprensa local que davam detalhes sobre o cortejo, e também, parece ter usado da sua observação pessoal da festividade, assim como fez em seu ensaio *O animismo fetichista*, estudo antropológico com metodologia empírica e analítica sobre as manifestações religiosas dos africanos, negros crioulos e mestiços na Bahia.⁹⁶ Apesar de reconhecer e citar os dois clubes importantes e ricos do Carnaval da Bahia no ano de 1989, Nina Rodrigues citou também aqueles que ele considerou menores, tais como *A Chegada Africana* e os *Filhos da África*. Segundo seu ensaio havia muitos clubes anônimos, além dos “máscaras negras isolados” (RODRIGUES, 2008, p. 169).

⁹⁶ Para mais, ver: RODRIGUES, Nina Raimundo. **Animismo fetichista dos negros bahianos**. Salvador: P 555, 2005. (Col A/C/ Brasil, Teatro XVIII).

O ensaio de Nina Rodrigues auxilia na interpretação sobre os ornamentos utilizados por esses clubes e que foram citados no editorial crítico d'A *Coisa* pelo seu editor Jayme Borreaux. No ano de 1899, o clube *Embaixada Africana*, formado por um grupo de negros que Nina Rodrigues chamou de “melhor adaptados”, na tentativa de exaltar certo grau de inteligência, celebrou em seus motivos e fantasias o mundo do Egito e da Etiópia, considerados pelo autor como “os povos cultos da África” (RODRIGUES, 2008, p. 170). Aos outros clubes, cujas escolhas foram celebrar outros países e regiões do continente africano, Nina Rodrigues os considerou menos inteligentes e “totêmicos”, uma maneira de generalizar uma experiência humana dando a elas concepção mais pragmática desprovida de raciocínio elaborado. O autor citou a descrição de um jornal sobre o desfile do clube *Pândegos da África*:

“representa a margem do Zambeze, em cuja riba, reclinado em imensa concha, descansa o rei Labossi, cercado dos seus ministros Auá, Oman, Abato, empunhando o último estandarte do clube. Após vinha um carro com dois sócios representando poderosos influentes da corte do rei, Barborim e Rodá. Três cavaleiros precediam a charanga africana que vinha a pé, com os seus instrumentos estridentes e impossíveis. Depois, um carro representando a cabana do pai Ajou e sua mulher com o caboré de feitiço, a dar a boa sorte a tudo e a todos”.⁹⁷ O sucesso desse clube foi enorme. Vimos compacta multidão de negros e mestiços que a ele, podemos dizer, haviam se incorporado e que o acompanhavam cantando as cantigas africanas, sapateando as suas danças e vitoriando os seus ídolos ou santos que lhes eram mostrados do carro do feitiço. Dir-se-ia um candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade. E, de fato, os negros fetichistas vingavam-se assim das impertinências intermitentes da polícia, exibindo em público a sua festa (RODRIGUES, 2008, p. 170).

Percebe-se a partir da citação de Nina Rodrigues que a população negra da década de 1899 parecia ser consciente da sua identidade e raiz africana. E sua memória afetiva do continente africano se materializava a partir das homenagens e dos motivos escolhidos para representar a sua casa, a África, nos desfiles dos seus clubes carnavalescos. A consciência da sua identidade e dos seus limites cerceados fica evidenciada quando o autor se refere a opressão policial sempre pronta para controlar as manifestações culturais e religiosas características dos africanos. Nesse caso, essas medidas opressoras pareciam não ter validade durante os desfiles do Carnaval, e, por essa razão, Nina Rodrigues acreditou que os foliões

⁹⁷ Diário da Bahia, 16 de fevereiro de 1899. Nina Rodrigues cita a fonte de onde havia saído a crítica sobre o desfile, mas utiliza-se da citação dando a entender que apenas o seu depoimento poderia não bastar para os cétricos.

africanos, negros crioulos, mulatos e mestiços se sentissem vingados ao longo da festa. Não obstante, ao voltarmos às considerações do editorial de Jayme Borreaux, suas críticas e narrativa interessa-nos não somente para a percepção dos costumes e do cotidiano dos povos de descendência africanas no Brasil de 1898, mas, também, para tentar entender a ordem de pensamento dos redatores d' *A Coisa* na produção de sentidos.

Os clubes africanos parecem ter sido importantes para o seu período. Manuel Querino deu nota dos desfiles desses mesmos clubes citados em seu ensaio. O autor fez um comparativo da prática carnavalesca da Bahia com algumas regiões de África. Usou como fonte complementar da sua observação as críticas do *Jornal de Notícias* do dia 15 de fevereiro de 1899. No entanto, as observações pessoais de Manuel Querino parecem agradá-lo mais. Em sua narrativa do Carnaval em Salvador, Manuel Querino nos auxiliou com um dado da nossa hipótese ao considerar o termo Ojou ligado ao universo africano, “o prestígio dos *Pandegos* fechava com um carro representando a tenda de Pae-Ojôu; o da *Embaixada*, com uma critica” (QUERINO, 1938, p. 104). Manuel Raymundo Querino oferece uma parte do seu ensaio para narrar os dias do Carnaval, onde os clubes africanos protagonizavam a cena. Devido a riqueza dos detalhes de sua escrita, achamos importante constar a íntegra de suas considerações, privilegiando o olhar de um autor negro sobre um Carnaval protagonizado por negros:

Em 1897, fôra aqui realizado o carnaval africano com exhibição do *Club Pandegos d'África*, que levou a effeito a reproducção exata do que se observa em Lagos. O prestito fora assim organizado: na frente iam dois príncipes bem trajados; após estes, a guarda de honra, uniformizada em estylo mouro. Seguia-se o carro conduzindo o *rei*, ladeado por duas raparigas virgens e duas estatuêtas allegoricas. Logo depois via-se o advinhador á frente da charanga, composta de todos os instrumentos usados pelo feiticismo; sendo que os tocadores, uniformizados á moda indigna, usavam grande avental sobre calção curto. O acompanhamento era enorme; as africanas, principalmente, tomadas de verdadeiro enthusiasmo, cantavam, dansavam e tocavam durante todo o trajecto, numa alegria indescriptivel. Acerca dessa festa o *Jornal de Notícias*, de 15 de Fevereiro de 1899, assim se externou: “Os clubs vistosamente se apresentaram recolhendo applausos e saudações dos seus adeptos numerosos. Foram elles: *A Embaixada Africana* e os *Pandegos de Africa*, já apreciados do nosso publico, por quanto desde uns três annos disputaram-se a palma nessas festas, cuja animação é de justiça dizer, muito lhes deve, pelo capricho com que as sustentam, ambos, hontem, percorreram luzidos e bem dispostos um longo itinerário em que receberam, por vezes, ruidosas ovações, sendo grande o acompanhamento de povo que lhes dava guarda de honra. “O Estandarte da *Embaixada* era empunhado pelo rei *Ptolomeu – Pharaó* sobre um grande elephante; e o dos *Pandegos de Africa*, pelo rei – *Lobossi* á sombra de uma enorme concha, cada um delles tendo pagem aos lados e acompanhados de guarda de honra”. Foram dois carros bonitos, bem preparados. O prestito dos

Pandegos fechava com um carro representando a tenda de Pae-Ojô; o da *Embaixada*, com uma crítica (*aspas do autor* QUERINO, 1938, p. 103-104).

Esses mesmos clubes formados por negros são citados em um capítulo de livro organizado por João José Reis, em 1988, no qual os clubes africanos são vistos pelo antropólogo inglês Peter Fry como clubes secundários que foram incorporando-se ao Carnaval da elite baiana que mantinha os clubes *Fantoches da Euterpe*, *Cruz Vermelha* e *Inocentes em Progresso*. Segundo as considerações de Peter Fry os clubes *Pândegos d'África* e *Chegada Africana* estiveram em atividade de 1895 até 1897, e o clube *Guerreiro d'África* teria surgido em 1892 e durado até 1895, e se tratavam de “grandes clubes negros, que, como nos dias do entrudo, também entraram na brincadeira, porém não mais como escravos, mas como homens livres ou que experimentaram limites de uma liberdade concedida pelos senhores”. E, segue ele, esse “apogeu” dos clubes carnavalescos negros se deveu em razão de os clubes carnavalescos formados pela elite tida como branca, se manter nos desfiles sem regularidade (FRY, 1988, p. 250).⁹⁸

A personagem Ojou reaparece na edição d'A *Coisa* de 6 de março de 1898, reavivada enquanto uma resistência negra à jocosidade explicitada no editorial assinado por Jayme Borreaux. Ojou reaparece trazendo uma carta de ortografia regular e formal, bem distante de suas frases tipificadas com características acriouladas/*petit-nègre* publicadas na sessão *Telegrammas* da edição de 10 de outubro de 1897 e da edição de primeiro de janeiro de 1898.

Vejamos na íntegra a carta, supostamente assinada por Ojou em resposta ao editorial atribuído a Borreaux. Também na carta serão grifadas as palavras que se relacionem às etnias negro-africanas, às qualidades atribuídas a esses povos e as referências às cores da pele.

Ilm. Sr. J. Borreaux - Muito me penhorareis com a publicação das seguintes linhas:

Li na vossa Coisa do numero passado uns tópicos referentes aos africanos residentes aqui, onde taxados de vis, sumíticos, usurários, e ocorreu-me perguntar ao seu autor em que escola foram elles educados?

Na escola dos brancos. Foram os seus ex-senhores que assim os preparam.

Na senzala recebiam periodicamente parca ração de carne podre e farinha mofada.

Sahiam ao ganho com taboleiros prenhes de verdura e se vendiam pelo mínimo preço estipulado pelo senhorio, ou se regressavam trazendo restos da mercadoria eram aferrolhados no tronco ou cantavam a gloria na “casca da vacca”.

⁹⁸ FRY, Peter. Negros e brancos no Carnaval da Velha República, in. REIS, João José (org.). **Escravidão e invenção da liberdade**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 232-263

Foi entoxicando o estomago com os alimentos anti-hygienicos que o senhor lhes infligia que elles aprenderam a comer “carurús de cincoenta dias”.

Foi pela aritmética do senhor que lhes não perdoava um réis, que elles aprenderam a ser avarentos.

Conquistada a sua liberdade a custa da economia que iam fazendo de vinténs que ganhavam particularmente, às escondidas do senhor, elles que já estavam acostumados ás mas comidas, não procuraram melhorar á sua alimentação.

O africano na febre da liberdade, delirava com o dinheiro.

Baldo de intelligencia, sem outro conselheiro que não fosse sua própria ignorância, accumular dinheiro e mais dinheiro foi sempre a sua maior aspiração.

E é o que se tem visto.

Não se os crimine, pois. Criminem aos seus senhores que eram brancos e se diziam civilisados e não souberam educa-los para a vida social.

Dizem que João de Mattinhos deitava o toucinho no fumeiro para que sua panella aspirasse-lhe somente o cheiro.

Este não era africano.

Bahia, 24 de fevereiro de 1898.

De vosso criado e obrigado – Ojou.⁹⁹

Nota-se que o Ojou da edição de fevereiro de 1898 parece não ser mais o mesmo da edição de outubro de 1897 e muito menos o da edição de primeiro de janeiro de 1898, exceto pelo nome com o qual são identificadas suas mensagens, que continua o mesmo, pois nesta edição Ojou, ao contrário do antigo Ojou de cinco meses atrás, parece ter adotado de modo qualitativo uma linguagem diferente daquela coletividade acrioulada com que foi identificado, representando a efetividade do seu deslocamento, uma clivagem a demarcar sua nova identidade de colonizado evoluído, que passa a “assumir um mundo, uma cultura [...] assumindo o instrumento cultural que é a linguagem” (FANON, 2008, p. 50), como poderia dele ter dito Fanon.

Ojou de fevereiro de 1897 poderia ser o mesmo de 1898 se pensássemos na possibilidade de o autor do telegrama ter usado da ironia e do chiste para a representação de um africano infantilizado, analfabeto, incapaz de assimilar uma cultura que não seja a sua, um crioulo ou *petit-nègre*. Mas, ao se comparar a carta-resposta de Ojou ao editor-chefe Jayme Borreaux com a mensagem dos telegramas parece-nos que a distância entre esses dois/três Ojous apenas aumenta, principalmente se considerar a tentativa do segundo de não permitir que o leitor d’*A Coisa* seja convencido por Jayme Borreaux de que todos os africanos sejam boçais, vis, somáticos, avarentos, anti-higiênicos, trigueiros, sujos, inúteis e engraçados. Na hipótese de que seja, o Ojou da carta-resposta, um negro de descendência africana consciente do seu lugar étnico, da sua cultura, inteligência, consciência histórica da escravização e resistência de povos africanos; caso se trate da mesma pessoa, por que Ojou permitiria a

⁹⁹ **A Coisa**, 6 mar. 1898, ano I, n. 28.

publicação de mensagens que traduziriam um pensamento comum degradante e chistoso sobre os negros?

O domínio da sintaxe e/ou ortografia, a consciência política e o discurso racial narrados na carta-resposta de Ojou, não podem ser tomados como uma representação meramente ficcional, mas especialmente como uma representação clivada do cotidiano da época que resguardava personagens negros intelectuais como Manuel Raymundo Querino, um negro alfabetizado e etnógrafo das artes e da tipografia que viveu na época de produção e circulação d'*A Coisa*. Entendemos a partir de Roger Chartier, que todo documento é representação do real que se apreende e não se pode desligar de sua realidade construída, pautada em suas próprias regras e códigos. Esses códigos e regras estabelecem um universo de historicidade de sua produção e intencionalidade da sua escrita. Assim, todo tipo de texto/imagem possui uma linguagem específica, na qual foi produzido, instituindo uma ideia de dada realidade (CHARTIER, 1990, p. 62-63).

Na carta-resposta de Ojou estão explicitadas tensões raciais em curso opondo Africanos a Europeus ou Negros a Brancos. Percebe-se que em sua tentativa de justificar as qualidades negativas atribuídas aos africanos pelo artigo de Jayme Borreaux, o autor Ojou, o faz retribuindo essas negativas aos brancos, os ex-senhores de escravos responsáveis por “não educá-los adequadamente”. A avareza atribuída aos africanos é para a personagem Ojou, o resultado do comportamento explorador dos brancos, gerando nos negros o desejo pelo acúmulo financeiro para a compra de suas próprias liberdades.

A historiadora Wlamyra Albuquerque destacou a queda do número de africanos na Bahia na segunda metade do século XIX, e nos faz compreender que mesmo aqueles trazidos bem jovens para o Brasil enfrentavam entraves que cerceavam o seu reconhecimento enquanto cidadão brasileiro, mesmo no período da República, cuja sociedade estava hierarquicamente sistematizada (ALBUQUERQUE, 2009, p. 196). Todavia existia a presença africana no Brasil, especialmente na Bahia, assim como o trânsito comercial de alguns africanos que tentavam explorar a atividade comercial no Brasil republicano. Entendemos a partir de Wlamyra Albuquerque que a prática do Carnaval para muitos negros era uma maneira de eles manterem alguns signos e vínculos com a terra mãe, a África (ALBUQUERQUE, 2009, p. 195). E é a partir dessas possibilidades de relatos de vivências, e suas representações que acessamos fragmentos de experiências que nos oferecem interpretações sobre sujeitos plurais nessa Bahia que, embora pudessem ser fruto da dissimulação dos editores d'*A Coisa*, existiram de algum modo, como os Ojous, por exemplo.

Em 27 de fevereiro de 1898 os editores publicam na capa da edição especial de Carnaval, telegrama que sugere postagem de Moçambique, é um novo leitor que faz alusão ao continente africano. O telegrama é assim escrito: “Moçambique, 23. – Redacção di Cossa. – Bahia – Corre aqui. Sahiu Cranabá ahi Crub «Pandigo di Africa», mai porém qui roupa di elle é ai Asia. – Ajahi”.¹⁰⁰ Ajahi é uma personagem mais uma vez caracterizada enquanto um africano boçal através do seu modo de escrever, muito demarcado pela oralidade e a coloquialidade da sua época. Ahaji é a representação de uma possível experiência negra, de um sujeito inserido na cultura que, alheia a sua fragmentou o seu modo de pensar e existir, mas que, a partir da possibilidade de expressar alegria e o saudosismo a sua terra, se colocou ativo nas páginas de um impresso. Albuquerque nos diz que os desfiles do Carnaval são “textos inteligíveis e legitimados por aqueles que estavam nas margens” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 197).

Ajahi reaparece pouco depois com novo telegrama publicado n’*A Coisa* do dia 4 de setembro de 1898. O título faz entender que o telegrama havia sido emitido da África no dia 30, e se inicia da seguinte maneira: “Sió M. Leite. – N’A Coisa. Bahia. Nosso tudo tá munto contente cum A Cossa, qui fai um ano hoje. Parabem, in nome di anani tudo. – Ajahi”.¹⁰¹ Esses Ajahis e Ojous são representações que acreditamos capazes de constituir uma ideia de sujeito, aquele que atua, pressiona, confere sentido ao mundo que vive a partir de práticas. Desse modo, tanto o discurso acerca desses sujeitos quanto a possibilidade real de uma experiência vivida por esses sujeitos africanos na Bahia, constituem representações, construções de um grupo em determinado contexto histórico, atravessado por múltiplas práticas, impossíveis de terem seus códigos integralmente ou totalmente decifrados, como nos orienta Roger Chartier (CHARTIER, 1990).¹⁰²

As representações que denunciavam a participação dos negros no Carnaval não se limitavam apenas aos textos, elas também ocupavam as páginas com elaboradas caricaturas. Wlamyra Albuquerque nos faz entender que a capital baiana se via em festa, ainda que, ao mesmo tempo “perturbava o sono e os planos das elites políticas” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 197), em decorrência do que os negros propunham ao transportar os universos africanos para aquele Brasil cheio de tensões. No dia 15 de março de 1898, os editores do impresso baiano *A Malagueta* publicou uma imagem ocupando página dupla naquele periódico.

¹⁰⁰ *A Coisa*, 27 fev. 1898, ano 1, n. 27, p. capa

¹⁰¹ *A Coisa*, 4 set. 1898, ano 2, n. 54, p. 2

¹⁰² Para mais, ver: CHARTIER, Roger. Por uma sociologia das práticas culturais, in: **A História Cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: Difel, 1990.

Tratava-se de uma crítica contumaz ao Carnaval daqueles dias, segundo o texto, nada comparável aos tempos de apogeu em que grupos não africanos protagonizavam a festa, como os *Fantoches* e a *Cruz Vermelha*.

A imagem traz um homem negro retinto fantasiado de arlequim. Ele está caído nos degraus de uma longa escadaria. Representa a alegoria do Carnaval e seus protagonistas em plena decadência. Todavia a imagem nos soa ambígua quando propomos sua leitura em diálogo com o texto de fundo que a antecede, na mesma publicação. Ao mesmo tempo em que os redatores criticam a decadência do Carnaval baiano daqueles últimos anos, eles louvam o sucesso e o protagonismo do grupo *Embaixada Africana*, porém, nos parecem incomodados com o fato de tudo cheirar a África.

O Carnaval

Um Carnaval medíocre o deste anno.

A própria *Embaixada Africana*, a afamada, não esteve lá para que digamos...

Deu-nos um presentito muito resumido e um tanto pobre...

Não julguem, porém, que tendencioso desmerecer dos que se esforçaram pelo brilhantismo de grande festa civilisadora. Não, nunca! Sou o primeiro a reconhecer o gosto e entusiasmo dos caprichosos membros da *Embaixada Africana*. Mas é que os tempos estão bicudos, e esta história de cambio a 6... não faz graça para ninguém rir...

Não obstante, o apreciável club manteve uma coherencia rigorosíssima com o seu titulo africano, e offereceu-nos alguma cousa digna de ver-se.

Assim é que o seu carro-estandarte representava uma allegoria á África, na qual seria difficil notar-se um senão. A figura da África demonstrava concepção e gosto admiráveis.

Vi typos diversos, marroquinos, algerianos, etc., todos irreprehensivelmente trajados. A nota humorística foi dadapelo *embaixador* Muzumbo–Tembo, repimpado no seu carro de *madrepérola*, e pela *charanga*, que envergava engraçado fato, muito parecido com o que usavam os carregadores das antigas cadeiras de arruar: uma criação espirituosa e adequada. A caracterisação dos sócios foi um verdadeiro triumpho alcançado numa terra onde os clubs carnavalescos, muito preoccupados com os sapatinhos de velludo e os calções de setim, nenhum caso fazem da mascara.

Fosse mais numeroso o prestito, e a *Embaixada* teria brilhado mais.

Outro club que conquistou as minhas sympathias foi o dos *Filhos da Turquia*. Souberam manter-se accordes com o seu titulo, e assim como na *Embaixada* tudo cheirava a África, nada se notava nelles que não tivesse o cunho ottomano.

Mas resentiam-sem da falta de pessoal (sempre a falta de pessoal!) ainda mais notável do que nos embaixadores africanos.

Foram estes os clubs que, apesar de não me «encherem as medidas», melhor me satisfizeram.

Appareceram outros, alguns em tanto luxuosos, mas nada tendo de notável além deste luxo-já levado ao apogeu pelos *Fantoches* e *Cruz Vermelha* nos grandes Carnavaes passados.

***¹⁰³

A imagem e o texto que a antecede nos revela um jogo ambíguo de intenções, principalmente quando consideramos a legenda que a acompanha: “Depois que surgiu a original Embaixada Africana, que trambalhão levaste, ó Carnaval das grandes eras!”.¹⁰⁴ Entendemos que a imagem do negro caído na escada sugere se tratar dos membros e/ou sócios componentes do grupo *Embaixada Africana*, reconhecido pela quantidade de negros adeptos. Somado a essa compreensão, é sabido do protagonismo branco no Entrudo, cuja tradição estava ligada a festa que acontecia na metrópole portuguesa e no Brasil colonial. E também o fato de nas primeiras linhas da crítica, o autor dar ênfase de que a “afamada” *Embaixada Africana* “não esteve lá para que digamos...” ser tão reconhecida como o tamanho da sua fama.¹⁰⁵ E embora o redator faça um percurso descritivo das qualidades do clube, suas primeiras linhas deixam a evidente ideia da pobreza do Carnaval daquele ano, salvo, talvez, apenas pelo protagonismo da *Embaixada Africana* que, mesmo assim, não cumpriu o que muitos outros Carnavais já teriam testemunhado com outros grandes clubes.

Consideramos a partir de Wlamyra Albuquerque, que este Carnaval incomodava às elites e aos jornalistas porque ele se constituía de elementos que o diferenciavam do Entrudo português. A inserção dos instrumentos de percussão como tambores e pandeiros fazia assimilação direta com os ritos africanos praticados no Brasil, “almejava-se uma nova estética de festejo público, sem as marcas da presença africana” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 199). Todavia era cada vez maior o número de clubes e fantasias que faziam menção à África, “muito maior do que os de arlequins e pierrôs. [...] Fantasiar-se de africano para muitos parecia ser o jeito mais divertido de participar do carnaval” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 198). Albuquerque também nos remete às aquarelas em que Debret documentou negros fantasiados de europeus no Rio de Janeiro,

É possível que à época de Debret predominassem os africanos nesses grupos dispostos a ridicularizar os brancos, mas eles certamente eram muito poucos entre os carnavalescos das décadas de 1880 e 1890 (ALBUQUERQUE, 2009, p. 285 *nota*).

¹⁰³ A *Malagueta*, 15 mar. 1898, ano 2, n. 5, p. 34-35

¹⁰⁴ A *Malagueta*, 15 mar. 1898, ano 2, n. 5, p. 36

¹⁰⁵ A *Malagueta*, 15 mar. 1898, ano 2, n. 5, p. 34-35



Fig. 40. A Malagueta 15 mar. (1898)
BPEB, Salvador

A caricatura do negro desenhado para o jornal *A Malagueta* (fig. 40) tem um semblante abobalhado, como se estivesse assustado ao mesmo tempo que ouve os dizeres da senhora Malagueta. Ao fundo da escadaria com estilo greco-romano, enfeitada com vasos, galhos de oliveiras e folhas de carnaúba, temos a remissão ao ano de 1888, a data está localizada dentro de uma coroa de oliveiras, e recebe contornos de traçados retos a formarem um círculo solar. O Ano de 1888 foi o ano da Abolição oficial da escravatura no Brasil, e dentro desta coroa ao estilo romano, também ficam evidentes os nomes dos clubes considerados os melhores de todos os tempos, gravados em uma pequena mureta hachurada e com pilastras. Para o gravurista e o redator d'*A Malagueta*, os clubes *Cruz Vermelha* e *Fantoches* seriam os únicos laureados como os melhores de todos os tempos, responsáveis por marcarem o auge do Carnaval baiano.

Notamos que os nomes dos clubes *Cruz Vermelha* e *Fantoches* aparecem debaixo de uma linha que nos remete a uma mesa, uma pedra de mármore a separá-los da data da Abolição. Desse modo os percebemos como se propusessem uma ruptura, um ponto de transição demarcado pela posição desses clubes, apresentados por seus nomes, abaixo da data icônica da liberdade para a democracia dos negros. O ano nos parece ser a linha de tensão que separa aqueles clubes de outrora da alegoria daquele negro despencado na escadaria, e responsável por protagonizar o Carnaval de 1898.

Entendemos que a Abolição neste caso, teria sido percebida como a derrocada de um processo civilizatório, fazendo-se avançar o protagonismo negro no Carnaval ao mesmo passo que relegou o Entrudo ao passado, quando a elite portuguesa no Brasil parecia ter o domínio de suas práticas. Entretanto, ao compor a representação do negro boçal em queda, no ato da sua decadência física, desequilibrado, *A Malagueta* parece decretar o lugar dos negros, o chão, pois estes, em sua opinião, representam apenas a decadência daquela festa que deveria ser uma cerimônia de proposição aos festejos de uma elite que a entendia como o elo que a colocava nostálgica ao seu passado europeu.

Para Wlamyra Albuquerque, no entanto, o Carnaval era uma forma de exprimir o sentimento de pertencimento para muitos negros, “os carnavalescos enfatizavam e subvertiam o lugar de marginalidade que lhes cabia na sociedade do período, ao mesmo tempo que atualizavam vínculos comunitários” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 198).¹⁰⁶

¹⁰⁶ Para Wlamyra Albuquerque, “os negros que se ‘africanizavam’ poderiam não estar negando, talvez até reafirmassem, uma identidade brasileira e baiana” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 198).

Segunda parte
Corpo, cor e sentidos: nas entrelinhas das imagens

CAPÍTULO 3

A Coisa: musa e prostituta refinada: sentidos do feminino e estética da empatia

N’*A Coisa* as imagens impressas em seus números iniciais não ultrapassam a dimensão de dois centímetros quadrados cada uma. Mas, ao acompanhar o conjunto das edições, notaram-se modificações na dimensão e disposição dessas pequenas imagens, o uso de novas técnicas de produção e, principalmente, a importância gradativa que as imagens receberam ao longo da circulação do jornal. As primeiras imagens veiculadas n’*A Coisa* são composição de vinhetas a anunciar intertítulos das colunas fixas, e não servem apenas para o adorno do periódico. São imagens visuais representando corpos humanos e animais, não substituem o texto que ainda se mantém em destaque na capa, mas parecem ter sido inseridas para o diálogo/interação com ele. É possível notar a importância do texto e os usos das imagens na composição das capas desse jornal ao se verificar os exemplos nas capas de três momentos e com formatos diferentes.

A partir dessas imagens d’*A Coisa* publicadas em tamanhos maiores, e dos diálogos que propomos entre elas e pinturas canônicas, cujas representações corpóreas evocam sentidos, apresentam contornos e expressam encanto ou desencanto, mergulhamos em uma proposta analítica cunhada por Warburg acerca das normas pictóricas e o seu papel imaginativo e reflexivo (WARBURG, 2012, p. 18) naquele que observa uma imagem. A partir de uma metodologia descritiva e atenta aos detalhes acessórios que propõe organicidade e a contemplação no modo de olhar, destacamos uma a uma dessas imagens com o objetivo de desvendar suas fantasias e sentidos por detrás de suas alegorias, metáforas e intenções.

É por meio da leitura de Warburg que nos tornamos atentos para o fato de que um poema, uma crônica e uma imagem podem sim estarem conectados pela emoção de quem os produziu, pelo senso estético, o contexto e as semelhanças com que foram tratados os seus motivos alegóricos (WARBURG, 2012, p. 62-63). As semelhanças transpõem os aspectos visuais da forma plástica, e a partir da memória inconsciente dos produtores, a criarem esculturas, textos ou imagens, nos revelam formas e gestos que denunciam “certa montagem do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 193).

Segundo Georges Didi-Huberman, “Warburg teve que dialetizar constantemente o seu ponto de vista, fazer seu discurso envolver para a estrutura fatalmente ambígua dos anacronismos com que ele se confrontava em cada nível de análise” (DIDI-HUBERMAN,

2013, p. 193), e desse modo, entendemos que ao nos cercarmos dessas considerações para a compreensão analítica de corpos representados, também propomos a transposição dos limites do método comparativo da antropologia. Atemos-nos não ao tempo, mas aos motivos, o conteúdo, o corpo e o seu contexto de produção, a pulsão, a forma, sua organicidade e a sua cultura (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 198-199).

Desse modo, iniciamos esse percurso apresentando e discutindo as capas de três exemplares do periódico: a edição de número dois do dia 5 de setembro de 1897, a edição de número 54, comemorativa de aniversário do segundo ano d'*A Coisa* no dia 4 de setembro de 1898; e a edição do dia 3 de setembro de 1904, correspondente ao primeiro número do retorno do jornal, em comemoração ao que seria o oitavo ano d'*A Coisa*, depois de um intervalo de três anos e quatro meses sem qualquer publicação.



Fig. 41. *A Coisa* 5 set. (1897).
IGHB, Salvador



Fig. 42. *A Coisa* 4 set. (1898).
BPEB, Salvador



Fig. 43. *A Coisa* 3 set. (1904).
BPEB, Salvador

Ao se observar as imagens das capas se nota que a vinheta com o nome do jornal *A Coisa* em seu primeiro ano é composta por tipo gravado sem serifa, limpo e angular, desprovido de figuras. O tipo selecionado para o título parece ser tratado de modo que se passasse certa seriedade ao novo periódico que surgia, e embora sejam encontrados registros bibliográficos como os *Apontamentos para a história da imprensa na Bahia* e os *Anais da imprensa da Bahia* que, apontam ser o objetivo dos produtores d'*A Coisa* o diferencial em

comparação aos jornais já em circulação na época; a disposição dos textos divididos em duas colunas principais, com mancha sóbria nas laterais direita e esquerda, e sem a apresentação de qualquer imagem, nos diz o contrário, pois essas características n' *A Coisa* parecem o aproximar mais de seus antecessores de décadas passadas como no caso do *Diario da Bahia* (1833-1856), e d' *O Artista* (1874-1879), do que do seu contemporâneo *Diario de Noticias* (1875-1911), que já rompia com o modelo padrão e sóbrio de apresentação textual em apenas duas colunas, trazendo na capa polítipagem, textos quadriculados e colunas mais estreitas e irregulares.



Fig. 44. *Diario da Bahia* (1833-1856)
HDB, 20 mar. 1833, n. 39, p. 1



Fig. 45. *O Artista* (1874-1879)
HDB, 13 dez. 1877



Fig. 46. *Diario de Noticias* (1875-1911)
HDB, s/d

O padrão com o título sem serifa, limpo e angular, e sem figuras, é mantido no exemplo da capa da edição do dia 4 de setembro de 1898 (fig. 42), com o diferencial da separação em margens verticais nas laterais direita e esquerda dentro do cabeçalho. O nome do jornal permanece centralizado e cercado por margens mais definidas. Na edição do dia 3 de setembro de 1904 (fig. 43) a vinheta do cabeçalho perde suas características formais rígidas, compostas com linhas e ângulos retos, o tipo gravado recebe traços manuais e

arredondados, e vem acompanhado da figura de uma musa compondo a vinheta d' *A Coisa* ao entrecortar/separar o artigo *A* do restante do corpo do seu título *Coisa*.

Ao observar as imagens dos três exemplares perfilados é possível verificar como são apresentados e organizados os textos e as gravuras nas capas do periódico. Se no primeiro exemplar (fig. 41) o texto é mantido como manchete e elemento principal da composição da imagem do jornal, esse uso se modifica no exemplar do dia 4 de setembro de 1898 (fig. 42) com a inserção, pela primeira vez, da imagem de uma mulher a ocupar grande parte da capa do impresso.



Fig. 41. *A Coisa* 5 set. (1897).
Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador



Fig. 42. *A Coisa* 4 set. (1898).
BPEB, Salvador



Fig. 43. A Coisa 3 set. (1904).
BPEB, Salvador

Nas duas capas com imagens aqui apresentadas (fig. 42, fig. 43) há três representações de mulheres com características diferentes, sendo a primeira (fig. 42) a representação de uma dama, semelhante ao modelo daquelas encontradas nas pinturas do artista plástico espanhol do final do século XVIII, Francisco de Goya y Lucientes. A segunda (fig. 43) aparece sentada como uma dançarina ou prostituta de cabaré, representada ao modelo das pinturas de impressionistas do século XIX, como do pintor impressionista francês Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901); e a terceira, na vinheta entrecortando o título no detalhe do cabeçalho (fig. 14), como uma musa/maja/prostituta, na qual se percebe a pose numa dada intimidade, retratando a nudez com a exposição do dorso feminino, as nádegas e os quadris, braços e pernas longilíneos, a delicada apresentação das mãos e a posição da cabeça em perfil. Esta última encontra representações semelhantes muito presentes nas pinturas de artistas de diferentes épocas, como o já citado Francisco de Goya (1746-1828), o acadêmico francês Jules Joseph Lefebvre (1836-1911), Diego de Silva Velázquez (1599-1660), Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Édouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917), Tiziano Vecellio (1473/1490-1576), Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), e Sandro Botticelli (1445-1510).

As imagens presentes nas capas d'*A Coisa* são atribuídas ao tipógrafo, editor, redator e gravurista baiano, Arthur Arezio da Fonseca (1873-1940). De acordo com Luis Guilherme Pontes Tavares (1994), Arthur Arezio foi um dos precursores dos estudos das artes gráficas no Brasil, especialmente na Bahia, mesmo embora não tenha recebido o reconhecimento em vida ou na posteridade, conforme os dizeres de Luis Guilherme em seu estudo biográfico acerca do tipógrafo e gravurista. Essa evidência pode ser observada quando se constata que foram encontrados apenas dois estudos sobre o legado do artista, sendo um do professor Luis Guilherme Pontes e o outro uma pesquisa da professora Angeluccia Habert, a tratarem sobre a obra e a biografia de Arezio, disponíveis como fontes bibliográficas.

Segundo Luis Guilherme Pontes teria sido Arthur Arezio, conforme as assinaturas presentes em alguns textos ilustrados nas páginas d'*A Coisa*, o principal responsável pela autoria das gravuras reproduzidas no periódico. Em entrevista, o professor Luis Guilherme afirmou ainda que, apesar de Arthur Arezio não assinar nenhuma das gravuras publicadas no periódico *A Malagueta*, as imagens presentes nesse jornal também seriam de sua autoria, assim como do periódico voltado para o cinema, intitulado *Artes & Artistas* (1920-1924). O gravurista Arthur Arezio foi responsável também pelo estudo dos termos gráficos e editou o

livro *Diccionario de termos graphics* (1936) e *Serões typographicos* (1905).¹⁰⁷ *Serões typographicos* é um livro pequeno com trinta páginas, no qual as influências europeias do gravurista e tipógrafo são indicadas. A percepção da influência recebida por Arthur Arezio dos estudos sobre a tipografia e a gravura pode ser evidenciada na passagem que o autor faz em um de seus livros, uma espécie de advertência aos leitores de que “a pessoa que pretender aprender a arte typographica deve saber ler e escrever bem, ter noções de frances, de desenho e de mathematicas” (FONSECA, 1909, p. 38).

É a partir dos indícios da percepção da influência francesa recebida por Arthur Arezio da Fonseca que incorremos aos dizeres de Aby Warburg acerca do modo de fazer dos artistas de uma determinada época, que receberam influências de artistas de diferentes épocas na feitura de suas obras, sejam essas pinturas ou poemas, esculturas ou gravuras (WARBURG, 2012). Conforme veremos nos exemplos a seguir, Arthur Arezio da Fonseca parece ter sido muito influenciado pelos estudos de Francisco de Goya y Lucientes em seus exercícios com gravuras. A partir da análise comparativa que faremos acerca dos motivos acessórios das imagens de Arthur Arezio (fig. 42) e do detalhe da pintura de Goya (fig. 47), nos é possível fazer algumas aproximações. Ainda que se trate de obras com datas distintas, com períodos e técnicas diferentes, elas nos dão indícios que podem nos auxiliar na percepção de mundo constituído pelo gravurista Arthur Arezio da Fonseca para a produção de suas imagens, incorrendo no que Warburg nos orienta ao citar R. Vischer sobre uma estética psicológica “nos círculos dos artistas criadores, que se pode observar o devir da sensibilidade para o acto estético da «empatia» como formador de estilo” (apud WARBURG, 2012, p. 7).

O exemplar da edição do dia 4 de setembro de 1898 (fig. 42) demarca o segundo ano do jornal *A Coisa*, em seu número 54. Neste número se percebe que o jornal foi ampliado de tamanho, deixando de ser impresso em 12 x 16,5 cm para ser impresso em 13 x 20,5 cm. As

¹⁰⁷ Segundo Luis Guilherme Pontes Tavares, o tipógrafo e gravurista baiano Arthur Arezio da Fonseca pode ter escrito nove livros, embora tenha publicado apenas cinco deles. Esses livros técnicos são resultado da longa experiência de Arthur Arezio enquanto tipógrafo da Imprensa Oficial do Estado da Bahia e também da sua dedicação enquanto artista gráfico, jornalista e editor dos impressos *Diario de Noticias*, *O Imparcial*, *Diario da Bahia*, *Imprensa Oficial do Estado* e *Artes & Artistas*. Sua obra se destacava como referência para produção de trabalhos tipográficos, e o seu livro *Diccionario de termos graphics* recebeu o Prêmio Caminhoá, da Escola de Belas Artes de Salvador. Dos títulos que Guilherme Tavares associa a autoria de Arthur Arezio temos os originais de *O formato dos livros*, *Prodromos da Imprensa da Bahia*, *Branco+Negro* e *Calculos typographicos*, os dois últimos perdidos (TAVARES, 1995, p. 111). Dos títulos publicados seguem suas referências: FONSECA, Arthur Arezio da. **Serões typographicos**. Salvador: Officina Typographica de João Batista de O. Costa, 1905; _____. **Esboço typographico**. Salvador: Typographia da Gazeta do Povo, 1909; _____. **Machinas de compor**. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1916; _____. **Revisão de provas typographicas**. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1925; _____. **Diccionario de termos graphics**. Salvador, Imprensa Oficial do Estado, 1936. Para mais ver: TAVARES, Luis Guilherme Pontes. **Nome para compor em caixa alta: Arthur Arezio da Fonseca**, São Paulo, 2000. Tese. (Doutorado em História Econômica). Universidade Estadual de São Paulo – USP. 217f

páginas internas mantém a estrutura textual e visual do primeiro ano, embora a capa receba, exclusivamente, na edição de aniversário, critérios mais plásticos trazendo a figura de uma dama branca, em xilogravura, a representar *A Coisa*, trajando vestido longo, sentada sobre um tipo, a letra A do título *A Coisa*, repetido no centro da capa. Sua vestimenta remete a um traje sóbrio e comportado, conforme parece anunciar o desejo do editor do periódico explicitado na citação da segunda edição de estreia: “Aos seus distintos Assignantes e Leitores colaboradores e colegas de imprensa *A Coisa* cumprimenta agradecida”.¹⁰⁸

A dama calça longas luvas pretas e um corpete/corselete também preto a demarcar suntuosamente a sua cintura. O porte senhoril, a demarcação do gênero em sua delicadeza e o tratamento curvilíneo dado ao corpo da mulher, além do significado que se pode atribuir à pena presente nas mãos da figura, são evidências do poder intuitivo da demarcação e distinção das diferenças dadas às representações do corpo feminino como aquelas presentes nas pinturas de Goya. O trabalho com as fontes tipográficas também recebe atenção e estilos diferentes, e, se no cabeçalho as mudanças são pequenas, no todo da capa se percebe o intuito de se quebrar com a regularidade formatada e textual trazida pelos números veiculados ao longo do primeiro ano d’*A Coisa*. Para que a percepção dessa regularidade de textos e *layout* sejam observadas, organizamos um agrupamento de imagens contendo as capas de 32 números regulares e aleatórios que compõem juntas, o primeiro ano do semanário. Desse modo é possível notar o valor que os editores davam aos textos e as imagens ao longo do seu primeiro ano de circulação, e também, comparar a ruptura estabelecida com o número 54, de 4 de setembro de 1898 (fig. 42), na edição de estreia do seu segundo ano.

Fruto de um universo monárquico Goya reproduzia em suas pinturas, sob a técnica do retrato, representações do cotidiano das personagens da aristocracia espanhola. A dama gravada na capa d’*A Coisa* do dia 4 de setembro de 1898 (fig. 42) nos traz elementos que nos faz remeter, por exemplo, a representação da duquesa de Osuna, da pintura *A família dos duques de Osuna* (1788).¹⁰⁹

¹⁰⁸ *A Coisa*, 4 de setembro de 1898, ano I, n. 2, p. capa

¹⁰⁹ A pintura *A família dos duques de Osuna* (1788) 225 cm x 174 cm pertencia ao Palácio dos duques de Osuna, em Madri. A pintura em óleo sobre tela pertenceu ao acervo da loja da coleção Osuna, de 1896. A pintura foi doada ao Ministério de Fomento Espanhol para figurar entre as obras do Museu do Prado. A doação foi feita em 1897 pelo duque de Tamames e os demais herdeiros do XII duque de Osuna, falecido em 1882 sem deixar herdeiros.



A Coisa, 5 set. 1897



A Coisa, 12 set. 1897



A Coisa, 18 set. 1897



A Coisa, 26 set. 1897



A Coisa, 3 out. 1897



A Coisa, 10 out. 1897



A Coisa, 17 out. 1897



A Coisa, 24 out. 1897



A Coisa, 31 out. 1897



A Coisa, 7 nov. 1897



A Coisa, 14 nov. 1897



A Coisa, 21 nov. 1897



A Coisa, 28 nov. 1897



A Coisa, 5 dez. 1897



A Coisa, 12 dez. 1897



A Coisa, 19 dez. 1897



A Coisa, 26 dez. 1897



A Coisa, 1 jan. 1898



A Coisa, 9 jan. 1898



A Coisa, 16 jan. 1898



A Coisa, 23 jan. 1898



A Coisa, 30 jan. 1898



A Coisa, 7 fev. 1898



A Coisa, 13 fev. 1898



A Coisa, 20 fev. 1898



A Coisa, 27 fev. 1898



A Coisa, 3 abr. 1898



A Coisa, 2 jul. 1898



A Coisa, 6 mar. 1898



A Coisa, 13 mar. 1898



A Coisa, 20 mar. 1898



A Coisa, 27 mar. 1898

A vestimenta luxuosa decorada com miçangas e/ou rendas discretas nas mangas dos braços do vestido, ombros acolchoados e espartilho/corpete definido; a inclinação da cabeça voltada para o lado direito do retrato, a postura suntuosa ao estilo da corte, e a posição do braço direito da pintura apontando na direção do braço do lado esquerdo a segurar uma pena, nos remete a mesma composição da duquesa de Osuna pintada por Francisco de Goya em 1788. Pintado em homenagem ao casal de duques Don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, e dona Josefa Alonso Pimentel, condessa duquesa de Benavente, retrata também seus quatro filhos Francisco de Borja (X duque de Osuna), sentado por sobre a almofada verde no chão aos pés de sua mãe, Pedro de Alcántara, o menino de pé a segurar um cavalinho de pau; Joaquina, Marquesa de Santa Cruz, localizada na frente das pernas de seu pai, entre o casal, cuja cabeça é envolvida pelo braço esquerdo da mãe. E de mãos dadas com o pai, de pé, do lado esquerdo da pintura, a primogênita Josefa Manuela, futura duquesa de Abrantos.

Assim como a duquesa, a dama segura em suas mãos um objeto que a distingue. Trata-se de uma longa pena que reforça sua classe e distinção e sua relação com o mundo da escrita, seu olhar se volta para o seu lado direito, assim como também se pode observar no retrato da duquesa Josefa Alonso Pimentel. Nota-se também, no detalhe da imagem d'*A Coisa*, no canto inferior esquerdo, uma referência à assinatura de Arezio, localizada na tintagem preta da letra A que também serve de assento para o conforto da dama. Com um olhar atento é possível notar que o nome *Arez* é gravado de forma invertida,

como uma marca, uma assinatura que demarca sua autoria por meio de um código, um sinal, uma pista que nos leva a afirmação de que Arthur Arezio da Fonseca foi o xilógrafo responsável pela gravura deste periódico.

O bilhete ou pequeno livro presente na mão direita da duquesa e a grande pena que a dama da capa d'*A Coisa* segura em sua mão direita e apoia em sua mão esquerda são motivos acessórios que aproximam essas duas imagens daquilo que Arthur Arezio podia entender como universo do saber, da escrita e da leitura. Se na imagem da pintura que o inspirou a criar sua musa em xilogravura, o objeto de leitura fora representado, coube a ele uma releitura deste objeto oferecendo aos seus leitores a pena, que escreve. Nota-se que a xilogravura da dama d'*A Coisa* é composta pela técnica do fio (xilografia a fio), ou seja, a matriz utilizada e a técnica dos instrumentos de corte, a casca da cajazeira deixa em evidência as nervuras da madeira expostas nas partes escuras em relevo, e seus instrumentos de corte para a produção dos sulcos são as goivas em forma de V e U, assim como canivetes que dão aspectos curvos,



Fig. 47. Francisco de Goya - *A família dos duques de Osuna*, óleo sobre tela, 225 x 171 cm, 1788. Museu do Prado, Madri, Espanha.

embora não muito retorcidos. Observa-se que o caimento do cabelo, o tratamento dado as feições do rosto em formato arredondado e a proporção desequilibrada dos ombros, gravados com a intenção de imprimir movimento e profundidade à composição, são aspectos que evidenciam os limites da produção de imagens com a técnica da xilogravura e das goivas.



Fig. 48. Francisco de Goya - A duquesa de Osuna, (detalhe) (1788)
Museu do Prado, Madri, Espanha.



Fig. 49. Arthur Arezio da Fonseca – A Musa (detalhe), xilogravura a fio (1898)
A Coisa – BPEB, Salvador

Apesar de trazermos o detalhe de uma pintura a óleo de autoria de Goya (fig. 48), é sabido que o artista não se ocupou apenas do uso da tinta a óleo, da tela e do pincel. São conhecidas as gravuras de Goya compostas por quatro grandes séries de desenhos: *Los Caprichos*, *Desastres de La guerra*, *Los disparates* e *Tauromaquia*, e, também, outras séries menores. Robert Hughes classificou Goya como sendo um dos mais influentes desenhistas que a Europa criou, ao considerar que “nos anos precedentes e subsequentes aos *Caprichos*, Goya se tornou um dos maiores desenhistas da história européia (sic)” (HUGHES, 2007, p. 207). E o fato de ser um bom desenhista contribuiu para que Goya também se destacasse

como bom gravador. É a partir desta constatação que, embora não haja informações em detalhes sobre os programas de todos os anos das aulas ministradas no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia que, em seu princípio, em 1872, funcionava como uma escola de Belas Artes, é sabido que as aulas de desenho, escultura e pintura eram ministradas pelo pintor italiano Miguel Navarro y Cãnizares, e a partir de 1887 pelo pintor brasileiro, negro nascido em Niterói, Antonio Rafael Pinto Bandeira, responsável pelas aulas de desenho e paisagem.

O Liceu de Artes e Ofícios é o nome popular para a Fundação da Sociedade de Artes e Ofícios da Bahia. Foi fundado em 20 de outubro de 1872 sob a luz de ideias liberais e cientificistas defendidas, segundo Maria das Graças de Andrade Leal, por uma elite letrada, de visão mais progressista, responsável por influenciar à busca de alternativas que indicassem a participação da Bahia no projeto modernizador que estava sendo implantado nas regiões Sul e Sudeste do Brasil. A implantação do Liceu de Artes e Ofícios estava inserida no contexto das ideias positivistas do final do Império com visões da Primeira República, cujo objetivo era equiparar-se aos padrões europeus e norte-americanos de modernidade e civilidade.

Os Liceus de Artes e Ofícios foram criados nas principais capitais do Brasil, segundo Alba Carneiro Bielinski, no Rio de Janeiro (1856), Bahia (1872), São Paulo (1873), Uberaba (1880), Pernambuco (1881), Juiz de Fora (1882), Santa Catarina (1883), Amazonas (1884), Alagoas (1884), Petrópolis (1892), Fortaleza (1894), seguidos em datas desconhecidas por Pará, Paraná e Mato Grosso (BIELINSKI, 2009). Na Bahia, assim como no Rio de Janeiro, o objetivo dos Liceus era de profissionalizar artistas e operários das camadas populares,

o Liceu da Bahia, o segundo do Brasil, foi criado como instituição beneficente e educacional, destinada a atender necessidades profissionais e de sobrevivência de artistas e operários, que experimentavam dificuldades num período em que as relações escravistas de produção se deterioravam e a maioria produtiva da cidade era constituída de trabalhadores livres” (LEAL, 1995, p. 107).

Todavia o Liceu na Bahia, ainda segundo Maria das Graças Leal, “constituiu-se num instrumento político-ideológico, [...] espaço de expansão dos ideais burgueses de sociedade e interferiu, ativamente, nas atividades educativas e culturais da cidade de Salvador” (LEAL, 1995, p. 108). Para Maria das Graças Leal essas são influências diretas da missão francesa no Brasil de 1816, quando os conhecimentos artísticos praticados no Brasil ainda estavam ligados às intenções abstratas de culto ao belo enquanto algo útil, “as idéias liberais no Brasil [...] iam-se infiltrando na sociedade como explicações e justificativas do seu atraso em relação às principais nações européias [Inglaterra, França, Alemanha] e os Estados Unidos” (LEAL,

1995, p. 111). No Liceu de Artes e Ofícios da Bahia predominou até o princípio da Primeira República o ensino teórico e humanístico. Havia oficinas de escultura e pintura, encadernação e marcenaria.

O Liceu traduziu, pelo menos durante o Império, o modelo de uma Academia de Belas Artes. Não obstante tal aproximação, uma vez que em ambos ensinava-se desenho, escultura, pintura, estatuária, a Academia fora criada para atender a uma clientela de elite, o que sinalizava a tendência de tornar-se uma escola superior, enquanto o Liceu era destinado a atender as classes populares, enquanto ‘escola do povo’. O Objetivo do Liceu era formar artífices destinados à manufatura ou mesmo ao artesanato [mas] apenas ao longo da Primeira República foi que o Liceu se voltou de fato para o ensino prático e manual (LEAL, 1995, p. 168-170).

Devido ao incêndio ocorrido em 23 de fevereiro de 1968 perdeu-se o acervo da biblioteca do Liceu, pinturas, retratos, esculturas, azulejos, mobiliário, todo seu arquivo e a memória histórica de sua constituição (LEAL, 1995). Mas, contudo, a partir dos estudos de seus ex-alunos, como Manuel Raymundo Querino, nos informamos daqueles que foram alunos de Cãnizares, o pintor italiano nascido em Valencia, responsável pelo ensino no curso superior de desenho, gravura, entalhe e pintura.¹¹⁰ Arthur Arezio da Fonseca e o próprio Manuel Querino frequentaram suas aulas, tanto no Liceu de Artes e Ofícios quanto na Academia de Belas Artes, fundada no ateliê de Miguel y Cãnizares, em 17 de dezembro de 1877, depois que ele teria se demitido do Liceu por questões pouco esclarecidas.¹¹¹ Acreditamos, portanto, que, sendo um pintor de formação clássica, Cãnizares teria influenciado seus alunos com os cânones artísticos de sua terra, a Itália, e introduzido estudos acerca da obra de Goya em suas aulas, e quem sabe apresentando a eles as séries de desenhos e pinturas daquele pintor que já se apresentava enquanto uma referência.

O período de transição do século XVIII para o XIX, no qual as produções de Goya tiveram o seu auge em reconhecimento, sofreu profundas transformações no pensamento, na economia, na arte e na política europeias, e das Américas, incluindo o Brasil. O homem, o cotidiano e a sua liberdade de pensamento pareciam ser o centro das representações artísticas

¹¹⁰ Em *Artistas Bhaianos*, Manuel Raymundo Querino nos revela detalhes sobre o alunado do Liceu, algumas ideias sobre o programa de aulas e de algumas oficinas. Segundo ele Cãnizares teria começado a trabalhar no Liceu no princípio de 1876, ensinando no curso superior de desenho. Em dezembro de 1877 Cãnizares deixou o Liceu, e no dia 17 do mesmo mês e ano fundou a Academia de Belas Artes. Para mais, ver: QUERINO, Manuel Raymundo. **Artistas Bahianos**. Salvador: Officina da Empresa A Bahia, 1911.

¹¹¹ Walmir Ayala também traz uma lista dos alunos de Cãnizares e fala sobre o primor de sua técnica, razão pela qual especula a possibilidade de ter sido invejado no Liceu de Artes e Ofícios, e por isso ter preferido se demitir da instituição e recolher-se às atividades do seu ateliê. Para mais, ver: AYALA, Walmir. **Dicionário de pintores brasileiros**, vol. 2, Rio de Janeiro: Spala, 1986.

e dos movimentos que insurgiam pela França, Espanha, Itália, Alemanha e Américas.¹¹² Os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade cunhados pela Revolução Francesa de 1789 pareciam florescer com vivacidade no cotidiano do Brasil, da sua cultura, economia e política.¹¹³

O Brasil da primeira metade do século XIX era bastante influenciado pelo saber e os costumes europeus. A arte e a pintura dos clássicos greco-romanos, e dos artistas influenciados por esses clássicos eram ensinadas na Escola de Belas Artes da Bahia até a segunda metade do século XIX, onde Arthur Arezio da Fonseca cursou desenho e gravura. Segundo Luis Guilherme Pontes Tavares, “Arezio não chegou a se formar”, mas sua habilidade artística o auxiliou a “esculpir matrizes em casca de cajazeira e com elas ilustrar as páginas de jornais, revistas e livros” (TAVARES, 1994, s/p).¹¹⁴

Assim como Goya se dedicou na produção de gravuras do cotidiano de pessoas comuns na pequena coleção do *Álbum de Madri* (1796/1797), Arthur Arezio parecia ter fascínio pelos temas do cotidiano representados nas gravuras e textos publicados na capa d'*A Coisa*. E, embora, os primeiros exemplares do periódico retratem a influência que Arezio

¹¹² “Acelerou-se o processo de laicização do conhecimento artístico, cujos fundamentos contribuíram para a criação de várias academias de Belas Artes no Brasil. A influência francesa foi marcante nas diversas áreas do conhecimento artístico [...] A ‘modernidade’ ou o ‘progresso’ que então se pretendia alcançar, estava atrelada ao modelo europeu de tal forma que, ao lado da importação de maquinário, acompanhava-se o consumo de novas idéias. Para elevar-se o Brasil ao nível do século, as crenças baseadas no liberalismo e no cientificismo constituíram os pilares para a atualização histórica de um Brasil que convivia com instituições obsoletas como a escravidão, e com a ignorância da maioria do povo” (LEAL, 1995, p. 110 e 112).

¹¹³ Nesse período de transição eram constantes as revoltas contra a colônia portuguesa no Brasil. A Conjuração Baiana ou Revolta dos Alfaiates de 1798 é um exemplo de movimento popular impulsionado pelos ideais da Revolução Francesa. O desejo pela emancipação do Brasil do domínio português chegou a unir mulatos, escravizados, negros libertos, comerciantes, artesãos, donos de terra, intelectuais da elite baiana, artesãos, religiosos, soldados e alfaiates. Na economia o Brasil sofreu grandes transformações da primeira até a segunda metade do século XIX, saindo da crise da mineração marcada pelo período colonial, efetivando o desejo de exportação dos produtos agrícolas. O território ainda representava vulnerabilidade monetária. O desenvolvimento cafeeiro foi o grande protagonista dessa nova fase. A economia agrícola caracterizou o cotidiano e as relações econômicas no País. Segundo Nelson Werneck Sodré “a produção cafeeira aproveitava a estrutura que a decadência mineradora deixara disponível e ociosa, atrofiada numa agricultura de subsistência que não tinha perspectiva” (SODRÉ, 1987, p. 46-47).

¹¹⁴ Segundo ensaio de Manuel Querino a prática da gravura e da litografia na Bahia, em seus primórdios, não era ensinada em instituições oficiais, mas sim em oficinas particulares como a do precursor Rufino Capinan. “A afluência de aprendizes não se fez esperar, e os curiosos se entregaram à fatura de figurinhas e emblemas moldados em casca de cajazeira, destinados aos frontespícios de pequenos jornais” (QUERINO, 1946, p. 302). Em nota da edição comentada da obra de Manuel Raymundo Querino (1946, p. 301) Frederico Edelweiss discorreu sobre o fato de, à época, não existir outras fontes sobre a prática dos estudos da gravura e da litografia na Bahia senão as considerações feitas por Manuel Querino. Em seu ensaio, Manuel Querino credits ao primeiro registro da prática da litografia na Bahia pelas mãos de José Rufino Capinan, em 1835. É somente no século XIX que houve a institucionalização de centros de estudos. Até então as oficinas particulares se ocupavam pela livre formação de artesãos e tipógrafos. O Liceu de Artes e Ofícios na Bahia, onde Arthur Arezio da Fonseca também estudou, tinha a responsabilidade de formar a mão de obra para o mercado que atendesse às aspirações das influências europeias. Os alunos com destaque no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola de Belas Artes da Bahia eram premiados em concursos, e como prêmio, eles recebiam bolsas de estudos para Coimbra, França e Itália para aperfeiçoarem sua arte.

sofreu dos clássicos, é o cotidiano comum das negras de ganho e dos moleques descalços pelas ruas de Salvador (o Zé Povinho) que ganham espaço de destaque tanto nas imagens quanto nos textos a compor a capa do jornal *A Coisa* a partir do seu ingresso como colaborador do periódico.

Embora a pintura de Francisco de Goya tenha chamado atenção de historiadores da arte ao longo de gerações, devido a riqueza de detalhes na representação do olhar melancólico das crianças, o jogo de luzes, seus brinquedos e o cãozinho de estimação, detalhe que se oculta na penumbra em forma de triângulo invertido formado por entre as representações do pai e das filhas Joaquina e Josefa Manuela, nos desperta atenção a possibilidade de que o gravurista d'*A Coisa* tenha sido influenciado por Goya para compor a personagem da primeira mulher a ilustrar a capa do jornal soteropolitano. A possível influência sofrida pelo gravurista na confecção da sua dama também pode ser observada em detalhes fragmentados de outros retratos femininos do artista espanhol, Francisco Goya, como no caso das pinturas *O guarda-sol* (1777) na qual é possível observar a influência do corpete, a posição senhoril e a cabeça levemente inclinada com olhar profundo em pose de retrato; *A duquesa de Alba* (1795) na qual é possível fazer aproximações da vestimenta do período monárquico espanhol, a posição dos pés, a inclinação do dorso e da cabeça, e a posição dos braços e mãos; *A duquesa de Alba* (1797) nos detalhes da vestimenta, dos cabelos encrespados/ondulados, a inclinação da cabeça e o posicionamento do olhar para o retrato; e *Isabel Cobos de Porcel* (1804-1805) em que podemos observar as aproximações com a pose para o retrato levemente inclinada para a direita, a vestimenta, o olhar e o posicionamento dos braços e mãos, assim como o porte senhoril.



Fig. 50. Francisco de Goya – *Isabel Cobos de Porcel*, óleo sobre tela, 82 x 55 cm, 1804-1805.
The National Gallery, Londres, Grã-Bretanha.



Fig. 51. Francisco de Goya - *A duquesa de Alba*, óleo sobre tela, 194 x 130 cm, 1795.
Coleção Casa de Alba, Palácio de Liria, Madri, Espanha.



Fig. 52. Francisco de Goya - *A duquesa de Alba*, óleo sobre tela, 210 x 149 cm, 1797.
Spanic Society of America, Nova York, Estados Unidos.



Fig. 53. Francisco de Goya – *O guarda-sol*, óleo sobre tela, 104 x 152 cm, 1777.
Museu do Prado, Madri, Espanha.

O olhar da mulher que figura na capa do jornal parece observar o passado e anunciar uma nova era para o periódico e seus leitores. A figura tem em sua volta frases com tipos trabalhados e com margem de politipagens com motivos vegetais. O cabelo da dama é volumoso e o traço nos faz pensar numa textura encrespada. E, embora se perceba que se trate de uma dama de tom de pele branco, devido ao não preenchimento da cor preta na face da personagem, e ao tratamento refinado dado aos fenótipos do nariz e da boca, as linhas do cabelo, embora comprido, poderiam nos remeter ao que identificaríamos comumente à representação de um cabelo encrespado ou encaracolado, tal qual nos é evidenciado na representação das pinturas das duquesas Josefa e Alba, ambas de autoria de Francisco de Goya.

Em seu quarto ano, a partir da edição do dia 3 de setembro de 1904 *A Coisa* ressurgiu depois de um hiato de três anos e quatro meses, e tem seu formato mais uma vez ampliado, dessa vez para a dimensão 22,5 x 32 cm e assim se mantém até sua última edição. O jornal já mantém uma identidade caricatural, desde a vinheta até a capa dominada pelas imagens visuais e por politipagens com diversos motivos. Neste número comemorativo, o jornal recebe na capa duas imagens de mulheres, uma delas é a imagem de uma mulher mais despojada a ocupar grande parte da página do periódico. Trata-se do segundo modelo de representação feminino feito pelo gravurista. A mulher sentada despudoradamente, no lado inverso do encosto de uma cadeira de madeira, com o vestido levantado deixando as pernas a mostra, vestidas apenas por meias pretas. Esta personagem parece trazer um novo conceito para *A Coisa*. Apesar de a xilogravura ser impressa em preto e branco, é curioso o tratamento dado à imagem para a diferenciação dos meios-tons na cadeira de madeira, no vestido, nas meias e nos cabelos da mulher, ambos os itens matizados de preto. Trata-se de uma xilogravura a fio entalhada com goivas e canivetes.

A personagem é representada com uma pose pouco formal. Usa um vestido com pregas laterais que parece ser fabricado com linhas mais grossas, devido a sensação de textura representada pela imagem, e também pela sensação de peso em seu caimento. O vestido tem decote generoso nas costas e também no colo. A alça do vestido com caimento do ombro para o braço direito da personagem oferece certa ideia de sensualidade. E mais uma vez a xilogravura produzida por Arezio da Fonseca nos faz remeter às obras de pintores europeus. Sua gravura parece ter sido influenciada pelas representações das dançarinas ou prostitutas de cabaré desenhadas e pintadas pelo impressionista do século XIX, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). É possível que, como se tratava de um homem antenado, empregado pela

Imprensa Oficial da Bahia, com trânsito na cidade do Rio de Janeiro em busca de aperfeiçoamento, a influência que sofria dos artistas plásticos europeus não se limitavam aos estudos no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola de Belas Artes, mas também das novidades observadas nessas viagens e, talvez, noutros países.¹¹⁵ Arthur Arezio da Fonseca parecia estar sempre atento as novidades do universo da pintura artística, que muito o influenciava na produção de suas gravuras.

Vejamos a seguir detalhes que evidenciam as influências da gravura da dançarina de cabaré publicada na capa d'*A Coisa* com as prostitutas parisienses do Moulin Rouge representadas por Toulouse-Lautrec:



Fig. 54. Toulouse-Lautrec – Salão na Rue des Moulins, óleo sobre tela, 112 x 133 cm, 1894. Musée Toulouse-Lautrec, Albi



Fig. 55. Arthur Arezio da Fonseca - A Dama (detalhe), xilogravura a fio (1904) A Coisa – BPEB, Salvador

¹¹⁵ Estas possibilidades foram aventadas em entrevista com Luis Guilherme Pontes Tavares, Salvador, 06 de maio de 2014. Também a partir da leitura de diversos textos já citados ao longo de nossa escrita, como o ensaio de A. L. Machado Neto ao falar sobre a necessidade de constantes viagens dos baianos à Europa.

A pintura em óleo sobre tela de Toulouse-Lautrec *Salão na Rue des Moulins* (1894) representa o universo boêmio da *Belle Époque* francesa e dos prostíbulos parisienses dos *quartiers* de Pigalle, no Boulevard de Clichy, ao pé da ladeira de Montmartre, região onde se localiza o salão do Moulin Rouge e toda a sorte de prostitutas e casas de prostituição da Paris do final do século XIX. Na pintura se nota que há a representação de seis mulheres, dançarinas ou prostitutas, em pose de descontração e trajas informais e festivos dentro de um salão localizado na Rua do Moulin, como sugere o seu título. Atentemos-nos ao detalhe da mulher em destaque no plano central, sentada despojadamente sobre o estofado vermelho a exhibir as pernas revestidas por meias pretas. Há também detalhe de sua coxa desnuda. Braços a mostra, cabelos ruivos presos no topo da cabeça com o auxílio de diadema, a mulher parece entediada ao passo que dialoga descontraída com outra mulher vestida de rosa, enquanto observa o movimento do salão. A flexão do corpo dessa personagem, especialmente das pernas e pés, ao segurar com o braço direito a perna direita elevando o pé na direção do glúteo faz pensar na xilogravura de Arthur Arezio, que também faz uso da flexão das pernas, mas numa recriação, na qual a dançarina ou prostituta está sentada em uma cadeira.

Nessa xilogravura a fio o gravurista parece ter feito uso da goiva cuja lâmina tem o formato em U, usada para efeitos de tratamento gráficos escamados, como no exemplo dos detalhes do vestido que parece ter recebido linhas mais sinuosas e corte mais elaborado. Os detalhes das meias, dos sapatos, da pose informal, do estilo de se vestir e o tratamento dado ao cabelo em destaque na personagem d'*A Coisa* a aproxima não apenas da personagem descrita na pintura *Salão na Rue des Moulins* (1894), mas também da pintura *Jardin du Paris: Jane Avril*, cartaz (1893), também de autoria de Toulouse-Lautrec. *Avril* é um desenho em litografia reproduzido em forma de cartaz, no qual há a representação explícita de uma dançarina de cabaré com motivos e vestimentas comuns à época. E que parece ter influenciado Arthur Arezio para a elaboração da sua musa de capa.

Fig. 56. Toulouse-Lautrec – *Jardin du Paris: Jane Avril*,
litografia em quatro cores (cartaz), 130 x 94 cm, 1893.
Coleção particular



Veios, marcas e identidades: cor e forma nos corpos femininos

São os anos iniciais da década de 1900, *A Coisa* parece provocar os sentidos dos seus leitores. Os entalhes que determinam os traços a representar os fenótipos faciais da personagem em perfil parecem mais elaborados e sofisticados. O nariz caucasiano e os olhos apontam para a direita, para o futuro. A pele da face, dos dedos da mão, dos braços, das costas, dos joelhos e o sapato não recebem pigmentação nem tratamento chanfrado nem hachuras, o corpo deve ser branco, os joelhos e as costas à mostra. E é este corpo branco e feminino, de uma musa, dançarina de cabaré ou prostituta, que anuncia aos leitores com um poema com título em latim a *Resurrexit*, que *A Coisa* parece exaltar. Leiamos o poema abaixo:

RESURREXIT
Morreu – disseram – *A Coisa*,
O jornalsinho galante,
Que tinha *verve* chibante
Nas azas de poisa-loisa.

Foram choral-a, na loisa
 Muita gente... agonisante...
 Disse até velho tonante:
 Ficamos sem nossa *Coisa*!

Depois de muitas prantinas,
 De resas, hymnos e flores,
 Eis que *A Coisa* resuscita...

E a todos, pasmos, já grita:
 «Salve! queridas meninas!
 «Salve! queridos leitores!»¹¹⁶

A Coisa não morreu, ela é uma musa ressurreta que contradiz o falatório daqueles que disseram sobre sua possível morte. *A Coisa* se quer galante, sedutora, nua, curvilínea entrecortando a vinheta disposta no cabeçalho do número que anuncia a sua ressurreição. *A Coisa* se quer uma dama, “um esmerado luxo”,¹¹⁷ uma mulher desposada com a língua e o discurso aguerrido. São esses os sentidos que o poema citado faz evocar; e ao lê-lo observando a imagem da dama sentada sobre a cadeira, ou a musa nua deitada de costas entrecortando a vinheta no cabeçalho do jornal temos a sensação do apelo que seus redatores, gravuristas e editores parecem desejar para manter a circulação do jornal.

Na sua terceira representação de um corpo feminino, detalhe do cabeçalho (fig. 57) na capa do periódico *A Coisa*, Arthur Arezio da Fonseca elege uma pose tradicional no repertório da arte ocidental, assim como entre pintores acadêmicos como o francês Jules Joseph Lefebvre (1836-1911). E, apesar de optarmos pela escolha da pintura de Joseph Lefebvre para analisarmos as influências e aproximações com a xilogravura de Arezio, não se desconsidera que, por se tratar de uma pose muito recorrente entre pintores europeus de grande projeção do século XVIII ao XX, Arthur Arezio possa ter sido influenciado por mais de um pintor a retratar a morfologia do corpo nu feminino.

Vejamos os detalhes na pintura em óleo sobre tela *Odalisque* (1874) de Joseph Lefebvre, em comparação a xilogravura a fio do detalhe do cabeçalho da (fig. 57), de autoria de Arthur Arezio da Fonseca:

¹¹⁶ *A Coisa*, 3 de set. 1904, ano 8, n. 1.

¹¹⁷ *A Coisa*, 5 de set. 1897, ano I, n. 2.



Fig. 58. Jules Joseph-Lefebvre – *Odalisque*, óleo sobre tela, 102,4 x 200,7 cm, 1874
Art Institute of Chicago



Fig. 57. Arthur Arezio da Fonseca - *A Maja* (detalhe), xilogravura a fio (1904)
A Coisa – BPEB, Salvador

Percebe-se que há semelhança na pose com a exibição das costas e o pescoço marcado e retorcido na direção do braço direito, como se ambas figuras olhassem na direção do futuro. Há pontinhos brancos e alguns traços no detalhe em preto da vinheta da xilogravura que definem texturas à gravura, esses pontinhos e traços se devem aos veios da matriz. Os cabelos presos em coque no alto das cabeças também respeitam um padrão nas duas imagens, e ambos os cabelos parecem ser ondulados e escuros. Tanto na pintura a óleo quanto na xilogravura, são evidenciados os detalhes da cabeça das duas musas em perfil. Há na face das

mulheres a representação dos traços comuns em europeus brancos, como nos detalhes do nariz proeminente e os lábios finos. Os detalhes do entalhe nas costas da musa da xilogravura acompanham o arranjo dos braços que demarcam no dorso a posição de apoio do braço esquerdo e repouso do braço direito.

Arthur Arezio é atento aos detalhes e parece buscar o primor na confecção de suas gravuras. A atenção dada às nádegas da mulher realça nuances geralmente exploradas por pintores acadêmicos ocupados com a morfologia do corpo humano. Arthur Arezio acompanha em sua composição os detalhes físicos mais significativos de sua musa, que de costas deixa a mostra o cóccix, evidenciando o considerado volume dos glúteos e quadris, dando nota dos dois orifícios a demarcar a faceta sacral da coluna vertebral que é desenhada até o ponto de demarcação no topo do centro das costas na altura dos ombros.

A pintura *Odalisque* (1874) produzida na segunda metade do século XIX, trinta anos antes da produção de Arthur Arezio, parecia acompanhar uma tendência que ia ao encontro dos ideais de beleza contemporâneos daquele período, eleitos por pintores europeus como o espanhol Diego Rodrigues da Silva Velázquez (1599-1660) com a sua polêmica representação *A Vênus do espelho* (1648-1650), que provocou rupturas com o cânone, como no caso do pintor canônico, o germânico renascentista Lucas Cranach der Ältere (1472-1553), que estabeleceu representações da mitologia greco-romana com modelos de padrões curvilíneos, esbeltos e acentuadamente magros, tais como *Adão e Eva* (1513-1515), *As Três Graças* (1530) e em suas diversas representações de *Vênus* e *Afrodite*.

Odalisque (1874), assim como a musa d'*A Coisa* (detalhe fig. 57) e a representação da Vênus de Velázquez não são esqueléticas, mas, não são rechonchudas ao exemplo do ideal da *Vênus do espelho* (1614-1615) do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640). Arthur Arezio parece-nos querer dar identidade regional para a sua musa ao evidenciar o quadril e demarcar a cintura. Ele não trata de um mito como Vênus, mas de um modelo qualquer que possa inspirá-lo. Um modelo facilmente encontrado nos poemas e prosas publicados no periódico *A Coisa*, a exemplo do caso da coluna *Linhas Alegres* do dia 17 de outubro de 1897, na qual a personagem principal da crônica, um homem qualquer, narrada em primeira pessoa, arquiteta um pequeno plano para ter um encontro noturno na casa de um seu amigo. Encantado pelas formas esculturais da “senhorinha” filha do seu amigo, cheia de volúpias, a personagem fica aguçada com a possibilidade de dormir na casa sob o mesmo teto da moça “de carne alva e macia”, a dormir na sala de jantar, uma presa aparentemente fácil.¹¹⁸ Noutro

¹¹⁸ *A Coisa*, 17 out 1897, ano 1, n. 8, p. 2-3

exemplo apresentado na coluna *Album de Caliban* com o subtítulo *Somnambula* o narrador exalta um padrão de beleza baseado no objeto do seu desejo, uma mulher jovem, que veste “leve vestido de linho, de mangas curtas, deixando quasi nus os seus roliços braços, os cabellos soltos” e com “mãozinhas brancas”.¹¹⁹

Ao acompanhar os detalhes das pernas longas na xilogravura de Arthur Arezio, percebe-se que ao contrário da pintura *Odalisque* (1874), sua musa tem a perna esticada, muito pouco flexionada. A gravura deixa a mostra apenas a perna e o pé direito. Desse modo nos faz pensar que a gravura de Arhtur Arezio possa ter sido inspirada, talvez, no modelo d’A *Vênus do espelho* (1648-1650) de Diego Velázquez. Vejamos a razão porque levantamos essa hipótese:



Fig. 59. Diego Velázquez – *A Vênus do espelho*, óleo sobre tela, 122,5 x 177 cm, 1648-1650
The National Gallery, Londres (Grã-Bretanha)

Em *A Vênus do espelho* (1648-1650) os detalhes das costas são mais marcantes que na representação *Odalisque* (1874). E, embora, a posição do tronco e cabeça da modelo seja oposta, o detalhe a ressaltar a sua perna esquerda por sobre a direita, a ocultá-la, nos faz pensar que Arthur Arezio tenha se baseado, principalmente, neste cânone para a produção de

¹¹⁹ **A Coisa**, 24 out 1897, ano 1, n. 9, p. 2

sua gravura. Na gravura de Arezio, no entanto, não há o efeito que apresenta o pé esquerdo de sua musa nua.

Pode-se intuir que Arthur Arezio da Fonseca buscou dar feições regionais de sua preferência na produção de suas xilogravuras. Muito embora o gravurista tenha se inspirado nos cânones da pintura europeia, estes o possibilitaram a fazer uma leitura particular dos motivos acessórios e dos traços a compor os fenótipos dessas representações (fig. 55, fig. 57). Entende-se que ele não representou modelos magros e curvilíneos e tampouco mulheres potencialmente robustas. As mulheres brancas em suas representações possuem cinturas acentuadas, quadris, nádegas e seios levemente volumosos. Porém, a este corpo repleto de curvas e nuances não era comum, antes d'*A Coisa*, a referência de uma tez clara, com a exceção das representações de mulheres rechonchudas do pintor barroco Peter Paul Rubens (1577-1640).

A partir de nossas observações, análises e leituras das críticas e das obras de Peter Paul Rubens foi possível entendermos que sua influência da cultura latina e clássica dos pintores italianos dos seiscentos - acostumados com os trânsitos atlânticos estabelecidos pelo comércio com o mundo árabe, egípcio e persa -, possibilitou que Rubens trouxesse inúmeras pistas de sua consciência do mundo e dos modelos africanos. Observamos esses indícios não apenas no retrato de suas musas rechonchudas, ao exemplo de *Andromeda* (1638) e *Bathsheba at the Fountain* (1635), assim como notamos as representações do corpo feminino negro presentes nas pinturas *As quatro partes do mundo* (1612-1614), na qual há a presença de um busto negro feminino de perfil em representação a beleza da África, a ocupar o centro da pintura. Nesta mesma obra Rubens faz alusão ao rio Nilo e sua potencialidade; *Vênus no espelho* (1615), na qual observamos a representação da cabeça de uma mulher negra de perfil no canto superior esquerdo da pintura, e também *Quatro estudos da cabeça de um negro* (1615-1620), pintura na qual a cabeça masculina de um negro é representada em vários perfis. Há, porém, estudos que apontam a autoria desta última ao pintor flamenco Antoon van Dyck (1599-1641).



Fig. 60. Peter Paul Rubens – *Andromeda*, 1635, óleo sobre painel, 189 x 94 cm
Staatliche Museen, Berlin



Fig. 61. Peter Paul Rubens – *Bathsheba at the Fountain* (1635), óleo sobre painel, 175 x 126 cm
Gemäldegalerie, Dresden



Fig. 62. Peter Paul Rubens – *As quatro partes do mundo*. 1612-1614, óleo sobre tela
Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria.



Fig. 63. Peter Paul Rubens – *Venus ao espelho* (1615), óleo sobre painel, 124 x 98 cm
Liechtenstein Museum, Vienna



Fig. 64. Peter Paul Rubens – *Quatro estudos da cabeça de um negro* (1615-1620), óleo sobre painel de maneira, 51 x 66 cm
Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels

Manuel Raymundo Querino atribuiu essas características volumosas, no final dos oitocentos, às mulheres africanas da etnia “Gêges, de correção escultural, sem marcações na face, elas possuíam nádegas salientes” (QUERINO, 1938, p. 98-99). A afirmativa de Manuel Querino acerca da fisionomia observada no corpo das africanas que ele denomina da etnia *gêge/jeje* é uma concepção que vai ao encontro das considerações sobre as origens étnicas dos povos africanos, já suscitadas por Johann Moritz Rugendas (1949 [1827]), Nina Rodrigues (2008 [1932]), Gilberto Freyre (2004 [1933]) e Arthur Ramos (1943). Essas perspectivas se constituem questões complexas por atravessarem designações modernas, identidades étnicas que teriam sido forjadas pelo tráfico humano para a escravidão, e essas considerações não esbarram apenas no que se refere a territorialidade desses sujeitos capturados, mas também de suas identificações linguísticas, culturais, fenotípicas e religiosas (SHAW, 2010, p. 562-564).

Gilberto Freyre em diálogo com a obra de Nina Rodrigues discorreu sobre essas classificações antropológicas dando exemplos fenotípicos da multiplicidade de raças, que também podem ser entendidas como diferenças biológicas e culturais. Em seu tempo, Nina Rodrigues observou diversidade de escravos tomados como sendo brancos ou fulas, tidos como raça pura e mestiça proveniente da região da Senegâmbia, Guiné portuguesa e costas

adjacentes. Ainda segundo Rodrigues era comum observar “gente de cor cóbrea avermelhada com cabelos ondedos quase lisos” (RODRIGUES apud FREYRE, 2004, p. 385-386)

Os negros desse estoque, considerados, por alguns, superiores aos demais do ponto de vista antropológico, devido à mistura de sangue hamítico e árabe [...] Poderão alegar tratar-se de um elemento com larga dose de sangue berbere, e talvez até de origem berbere. Predominantemente não-negróide, considera Haddon a esse povo africano de que dá como verdadeiro nome, Pulbe. O mais (Fula, Funani, Felava, Filani, Fube) seriam corruptelas. Descreve-os Haddon como gente alta, a pele amarela ou avermelhada, o cabelo ondedo, o rosto oval, o nariz proeminente. [...] Os Mandingo, de que o Brasil recebeu várias levadas, acusam por sua vez sangue árabe e tuaregue; os Ioruba acusam sangue não negro, ainda por identificar, e os próprios Banto se apresentam, na sua grande variedade de tipos, tocados de vários sangues: de hamita e negrito, principalmente. Nos demais característicos físicos são: na cor, de um pardo-claro, avermelhado, dos fulos, tanto quanto da cor de couro dos hotentotes e dos boximanes ou do preto retinto dos naturais da Guiné; dolicocefalos (havendo entretanto grupos de mesocefalos): menor prognatismo que o dos negros considerados “puros”, o nariz mais proeminente e estreito (RODRIGUES apud FREYRE, 2004, p. 385-386).

É, todavia, necessário ater-se ao que o historiador Robert W. Slenes apontou sobre o fato de as aparências enganarem nas observações dessa multiplicidade étnica encontrada no Brasil e testemunhada por esses antropologistas e historiadores no seu tempo (SLENES, 1992, p. 49). E ter cautela com as temporalidades que influenciam na distinção entre os grupos étnicos transplantados e reconhecidos como puros ou multiétnicos, principalmente entre o período do tráfico atlântico iniciado no século XV, e cuja tentativa de interrupção mais contundente se deu apenas ao final do século XIX, com a implantação da Lei Eusébio de Queiroz (lei n. 581, de 4 de setembro de 1850). Desse modo é necessário considerar que “o Brasil oitocentista já exibía um complexo sistema de classificação racial, pluralista e multirracial” (SKIDMORE, 2012, P. 80), com distinções entre os escravizados transplantados, os portugueses miscibilados, e os negros nascidos em território nacional. Os africanos nascidos no Brasil eram considerados crioulos, e se fruto da miscigenação passavam a ser tomados como mulatos ou mestiços numa ordem de hierarquização social. Essas classificações e denominações, portanto, não eram fixas, embora recebessem significações continuamente ao longo dos seiscentos, setecentos, do oitocentos até o século XX no Brasil, como pode nos orientar Maria Helena Ochi Flexor (FLEXOR, 2006, p. 11).

CAPÍTULO 4

Da negra de ganho à Vênus Negra: referências e opacizações

Na capa d'*A Coisa* da edição 152 publicada no dia 12 de agosto de 1900 figurou o texto *Tudo é Sellado* acompanhado com imagem xilográfica homônima (fig. 65). A imagem trouxe à cena uma negra de ganho retinta com o corpo todo entintado, sentada de perfil por sobre uma elevação hachurada. Pelo entalhe do perfil da negra de ganho é possível observar que ela tem o lábio inferior acentuadamente proeminente. A silhueta da personagem negra feminina representa uma mulher gorda, e é possível notar traços leves matizados de preto separando as divisórias da roupa com o corpo, assim como a manga do vestido separada do braço direito, e os detalhes da mão e dos dedos. Nota-se também a divisória do pescoço, o nariz menor que a protuberância do lábio inferior, entalhes abaixo dos olhos a compor os sulcos das olheiras, os olhos ovais aparentemente arregalados, e o risco da sobrancelha. As hachuras revelam o uso de um turbante na cabeça da mulher. Há na imagem a presença de um moleque também entintado. Não sabemos considerar se ele é a representação de um negro, principalmente quando utilizamos o texto que acompanha a imagem. Na leitura intercalada percebemos no diálogo do rapaz com a negra de ganho, que ele a trata por *você* enquanto a negra o trata por *Yoyo* (senhor). Percebe-se que o rapaz está vestido de modo alinhado, com boné na cabeça, vestindo casaco de mangas longas contendo oito botões frontais e detalhe horizontal abaixo da altura dos ombros, uma costura, renda ou babado. O fenótipo da face é composto por linhas leves, destituído de caracterização negroide.

É possível intuir que a proposta desta imagem possa ser uma tentativa do seu autor de criar uma gravura xilográfica em dois planos. Sendo um plano de fundo, ou seja, o segundo plano em penumbra composto pela cena da negra em diálogo com o rapaz, e um primeiro plano composto com a imagem de um pescador descalço em diálogo com a alegoria de um graveto de pau animado, de pé, com braços, pernas e a caricatura do retrato do então governador do Estado da Bahia, Severino Santos Vieira (1849-1917), no lugar da cabeça. O graveto animado segue de braços abertos na direção do pescador. Creditamos a autoria desta imagem ao gravurista Arthur Arezio da Fonseca devido ao traçado, delineio, entintagem, matização e entalhes que consideramos comuns nas imagens produzidas e assinadas por ele. As gravuras de Arthur Arezio mantêm um estilo que consideramos peculiar, de entalhes e

proporções irregulares, sulcos secos e silhuetas arredondadas; e com os motivos acessórios e a cena do cotidiano de uma Bahia com tensões políticas e representações negras características.

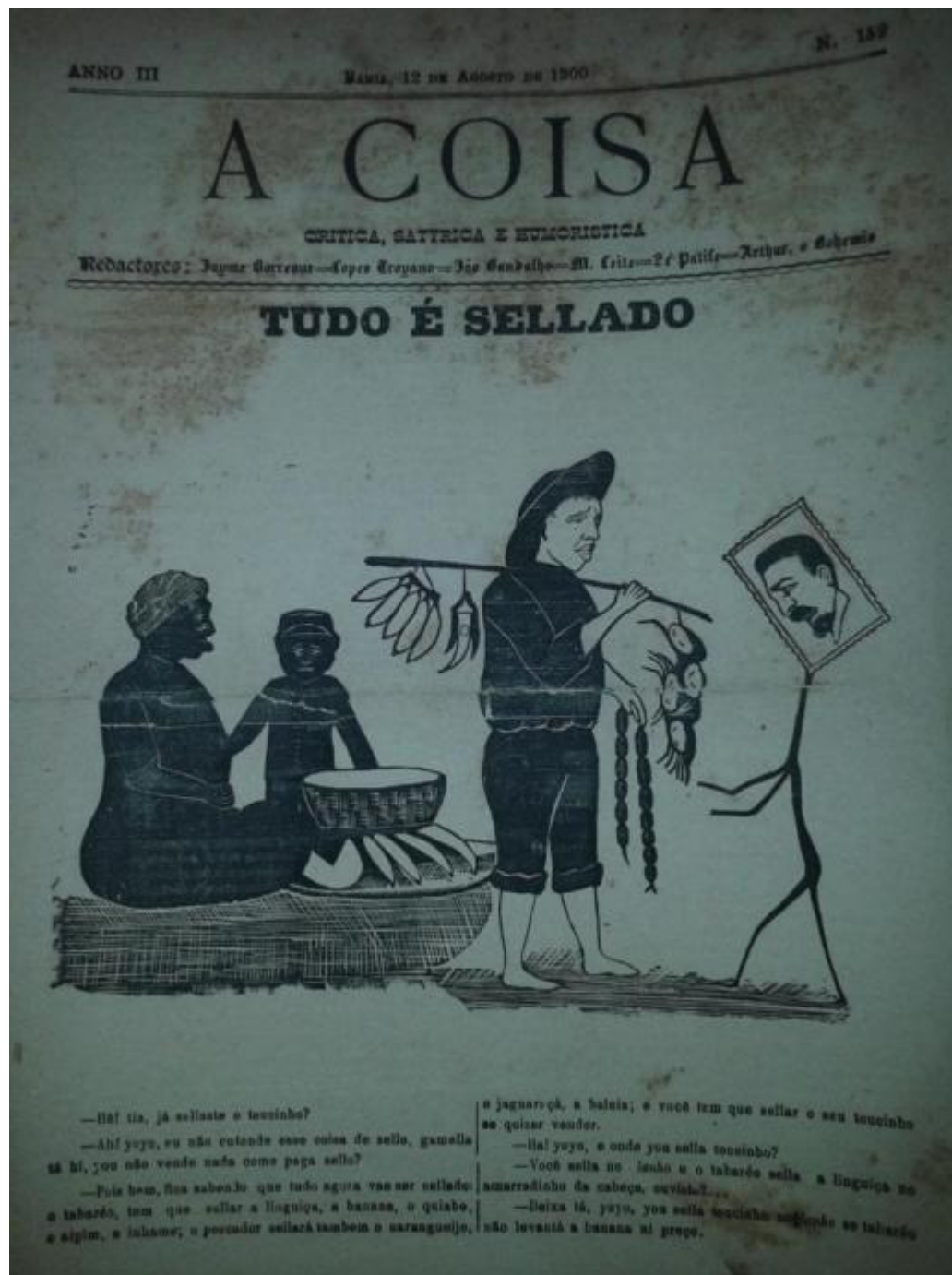


Fig. 65. *A Coisa* 12 ago. *Tudo é sellado*, xilogravura, (1900)
BPEB, Salvador

- Hê! tia, já sellaste o toucinho?
- Ah! yoyo, eu não entendo esse coisa de sello, gamella tá hi, you não vende nada como paga sello?
- Pois bem, fica sabendo que tudo agora vae ser sellado: o tabaréu, tem que sellar a lingüiça, a banana, o quiabo, o aipim, o inhame; o pescador sellará também o caranguejo, o jaguaraçá, a baleia; e você tem que sellar o seu toucinho se quizer vender.
- Há! yoyo, e onde you sella toucinho?
- Você sella no *lanho* e o tabaréu sella a lingüiça no amarradinho da cabeça, ouviste?...
- Deixa tá, yoyo, you sella toucinho no *lanho* se tabaréu não levantá a banana ni preço.¹²⁰

Acompanhado da imagem que o ilustra, o texto é marcado pelo contexto de tensões políticas e econômicas da administração austera do nono governador da Bahia, Severino Vieira, empossado no dia 28 de maio de 1900, três meses antes da publicação desta edição do dia 12 de agosto. Em uma de suas poucas, porém famosa fotografia, Severino Vieira aparece com acentuado bigode de pontas retorcidas e cavanhaque recobrimdo o queixo; o nariz denota um grau de miscigenação negroide muito próximo das caricaturas que *A Coisa* faz deste governador ao longo de outras publicações. É, portanto, ao comparar a caricatura do retrato inserido no lugar da cabeça do graveto animado com a fotografia de Severino Vieira que consideramos se tratar de uma caricatura crítica da sua imagem, e em reprovação aos primeiros sinais do seu governo pautado pela fiscalização, higienização e drásticas cisões com o comércio e a crise financeira com poucos investimentos públicos.

Ao tomarmos as considerações de Antonio Ferrão Moniz Sodré de Aragão e de Alzira Alves de Abreu, entendemos que o governo de Severino Vieira (Partido Republicano da Bahia) sucedeu a crise econômica deixada por Luiz Vianna (Partido Conservador do Império), seu antecessor, o que o impossibilitou de realizar obras públicas, destacando-se apenas a conclusão do Porto fluvial de Salvador.¹²¹ A partir desses apontamentos consideramos que a sua oposição ao governo de Luiz Vianna, de quem era parceiro político, e a cisão com o Partido Conservador, e adesão ao Partido Republicano da Bahia também foram atitudes que o levaram a estampar constantemente as capas de impressos críticos como *A Coisa*. Na edição do dia 12 de agosto de 1900 a imagem com a cena do mercado (fig. 65) nos chama atenção

¹²⁰ *A Coisa*, 12 ago 1900, ano 3, n. 152, capa.

¹²¹ Para mais, ver: ABREU, Alzira Alves de (org.). **Dicionário histórico da Primeira República (1889-1930)**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2015; ARAGÃO, Antonio Ferrão Moniz Sodré de. **A Bahia e os seus governadores na República**. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1923; **CARTILHA HISTÓRICA DA BAHIA – A república e seus governadores**. Municípios – Prefeitos- Câmaras Municipais – Vereadores – Riqueza – Economia – Desenvolvimento Industrial. 2ed., revista e aum. Salvador: Ed. Central Ltda. s/d. (1978).

por se tratar de uma alusão à política do governo de cobrar selos de vendedores de cachaça no comércio baiano.¹²² Temia-se que, diante da crise financeira, o novo governador passasse a cobrar selos contendo informações e almejando novos tributos não apenas do comércio formal, mas também das negras de ganho, dos pescadores e qualquer comerciante autônomo. Todavia, como uma de suas preocupações também era a prevenção e o combate da cólera e da peste bubônica na Bahia, doenças que assolavam o Rio de Janeiro desse período, Severino Vieira tomou medidas higienistas com mais austeridade, cobrando dos vendedores autônomos cuidados com o manuseio de seus produtos alimentícios, tendo esses que se preocuparem com embalagens, armazenamentos e etiquetas com data de validade e procedência, ou seja, deveriam ser “selados” conforme o enunciado.

Observamos na imagem intercalada ao texto que o rapaz dialoga com a negra, ele a informa sobre a iminente cobrança a ser feita pelos órgãos de inspetoria para que as vendedoras passem a *sellar*/empacotar/emballar/etiquetar o seu produto. A negra responde ao menino que, também a trata por *tia*, fazendo-o entender que ela nada sabe dessa nova postura. Ela é alheia ao fato; o que nos faz considerar se tratar de um boato recente. Ela continua a resposta dando pistas de que só entende mesmo dos assuntos práticos do seu ofício diário: “gamella tá hí, you não vende nada como paga sello?”.¹²³ E nos faz entender que, se há crise e consequentemente queda nas vendas do seu toucinho, como ela haveria de pagar por um novo tributo? A fala da negra recebe demarcações do seu português acrioulado; trata-se de uma mulher negra não escolarizada, com uma linguagem coloquial que se contrasta até mesmo com a fala do menino, apresentada de modo mais coesa. O rapaz continua seu aviso como se sinalizasse não se importar com a ignorância da negra vendedora, pois, segundo ele todos deverão se adequar, inclusive quem for tabaréu, ou seja, preguiçoso, caipira, ignorante; e esses tabaréus passarão a selar quaisquer de seus itens alimentícios que estejam à venda, inclusive o toucinho dela. A vendedora o questiona sobre onde e/ou como selar o toucinho, e ele a orienta, dizendo que ela deverá selá-lo no *lanho*, ou seja, quando fatiá-lo para o comprador. O rapaz, que também poderia se tratar de um representante dos órgãos de fiscalização, explana sobre como o tabaréu deverá selar a linguiça. A vendedora insatisfeita compraz-se pela informação, embora com um porém a encerrar o diálogo na forma de uma ironia chistosa que utiliza o verbo *levantar*, o *preço* e a *banana* do tabaréu.

¹²² As questões que tumultuaram o governo de Severino Vieira se deram, segundo Antonio Aragão e Alzira Abreu, no interior do Estado da Bahia, por questões que implicavam a luta com o Judiciário e com o comércio. O principal vilão do seu governo se deve ao decreto de imposto de consumo sobre o álcool por meio de selo adesivo.

¹²³ **A Coisa**, 12 ago 1900, ano 3, n. 152, capa.

O tabaréu também é representado pela figura do pescador descalço com um graveto por sobre o ombro direito cujas duas extremidades de suas hastes apoiam bananas, caranguejos, um quiabo e duas raízes para comercialização. Com a mão esquerda o pescador segura duas tiras/cordas contendo sete e seis gomos de linguiça, cada uma. O pescador descalço não calça sapatos, suas pernas, pés, braços, mãos e face não recebem hachuras e pigmentação. Na cabeça o chapéu de abas largas nos impossibilita observar o desenho que evidencie a textura dos cabelos do pescador, porém, consideramos que possa se tratar de um mulato, devido o contorno delineado dos lábios com acentuada protuberância, a ausência da barba ou bigode, e os pés descalços, que também podiam evidenciar, nesse período, a posição social, a cor e a raça, principalmente se tratando de uma caricatura do cotidiano da rua.

A partir das considerações de Silvia Capanema Almeida e Rogério Sousa Silva, entendemos que os caricaturistas do final do século XIX e do início do XX traduziam a tensão racial vigente no país, e desse modo produziam imagens de negros que preservavam a memória da escravidão, e assim reiteravam a manutenção de velhos estereótipos europeus responsáveis pela criação de formas de representar o negro. Esses caricaturistas, ao exemplo de Arthur Arezio da Fonseca, também foram responsáveis por um modo de fazer polifônico, criando novos estereótipos e novas formas de ver esses corpos representados, inserindo na cena as particularidades culturais de uma Bahia, uma negra obesa destituída da tipologia morfológica da representação do corpo ideal grego romano que servia de modelo para representações de negro, por exemplo, e ironias às elites a partir de um possível olhar do negro ou da negra. Mas, muitas vezes, essas imagens acabam por reproduzir o preconceito racial dominante (ALMEIDA; SILVA, 2013, p. 320).

A negra e o pescador descalço, uma preta e um pardo, representam personagens em ação de trabalho. Não são sujeitos desocupados nem descentrados do laboro, suas representações, embora inerentes ao espaço da rua, estão a tratar do eito, da força do trabalho físico/manual, dos homens e das mulheres que dependem dos braços, pernas, mãos e pés para o sustento próprio. Por terem sido impedidos de desenvolverem suas habilidades intelectuais esses homens e mulheres passaram a se sustentar do esforço de sua mão de obra que independe de uma intelectualidade rebuscada e/ou formalização ou burocracia. Eles apenas se adequam as regras, sejam elas novos tributos ou quaisquer outras. A negra de ganho depende do seu tabuleiro, da sua gamela, do toucinho e das vendas, e talvez seja gorda por uma característica atribuída à raça, ou porque passa o dia sentada a espera dos clientes. Gislene Aparecida dos Santos nos ajuda a pensar que, o lugar representado pela negra de ganho é o

lugar ideal para o negro após o abolicionismo e a conquista da política republicana. É o período de 1900, negros e brancos deveriam ser tomados enquanto cidadãos iguais, porém, se no período anterior à abolição

poucos intelectuais buscaram defender a imagem do negro como bom e útil e condenar o racismo, já que não existia o cidadão brasileiro de sangue branco puro, esse quadro se modifica após a emancipação como se, vencido o perigo da revolta, coubesse colocar o negro no seu devido lugar (SANTOS, 2002, p. 129).

A representação da negra de ganho com seu tabuleiro e a sua gamela, apesar de estar localizada no ano de 1900 nos faz remeter à memória das escravas e das mulheres africanas e crioulas que viviam do ganho nas ruas do Salvador de parte da Colônia ao Império do Brasil. De acordo com Richard Graham, entre 1780 e 1860, as ruas da capital baiana eram abarrotadas de ganhadoras autônomas ou escravas em exercício para seus senhores. Muitas escravas conseguiam comprar suas alforrias com o dinheiro do ganho enquanto outras até alcançavam algum privilégio econômico com direito a propriedade territorial e escravos próprios, como no exemplo que Graham nos oferece da ex-escrava Ana de São José da Trindade, que segundo investigação do autor nos papeis do testamento deixado por ela, esta possuía terreno sem dívidas ou pendências, uma casa construída de pedras, cal e paredes com gesso e janelas de vidro “cujo andar térreo estava alugado para uma loja” (GRAHAM, 2013, p. 63). No testamento de Ana de São José da Trindade também consta, segundo o autor, que esta era proprietária de nove escravos.¹²⁴

De acordo com Cecilia Moreira Soares, ainda sobre o período imperial, havia grande diferença entre as negras de ganho livres e aquelas que eram escravas, pois as últimas dependiam do julgo e das vontades de seus senhores, enquanto as libertas negociavam seus próprios produtos disponibilizando variedade de itens para a venda, e trabalhavam de acordo com suas conveniências para o sustento dos seus filhos e suas casas (SOARES, 1996, p. 58-59). A origem das ganhadoras também foi item levantado por Cecilia Soares, que nos ofereceu a possibilidade de explanar sobre a multiplicidade das etnias transplantadas, a organização e hierarquização dessas etnias, a matização da cor de suas peles e a valorização dessas enquanto mão de obra destinada ao ganho financeiro. Ao selecionar o território da Freguesia de Santana, em 1849 na Bahia, Cecilia Soares apresenta números de um

¹²⁴ Para mais ver: GRAHAM, Richard. **Alimentar a cidade: das vendedoras de rua à reforma liberal (Salvador, 1780-1860)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

recenseamento realizado para controlar a entrada e permanência de africanos no Brasil, e nos revela que apenas as escravas foram contabilizadas. Das negras de ganho escravizadas que foram recenseadas, as de etnias

nagôs representavam (33%), os *jejes* (20%), formando ambas a maioria das ganhadeiras. Outras etnias como *angola*, *borme* e *minas* foram representadas por números insignificantes (6%) [...] as declaradas como simplesmente “africanas” somavam (41%), aí incluindo-se provavelmente muitas *nagôs* e *jejes* (*aspas da autora* SOARES, 1996, p. 60 *italicos nossos*)

Nos desperta a atenção, o fato de o principal gravurista do jornal *A Coisa*, Arthur Arezio da Fonseca ser apontado enquanto um homem negro, que, no entanto, não elaborou representações múltiplas em imagens visuais de homens e mulheres negros tal como o fez com as imagens múltiplas de homens e mulheres brancos representados em figurações xilográficas n’*A Coisa*. De todas as edições analisadas, somamos apenas seis representações visuais concretas de mulheres negras (fig. 65, fig. 66, fig. 67, fig. 68, e fig. 69), incluindo uma imagem que não atribuímos à autoria de Arthur Arezio (fig. 1).

As considerações acerca da sua negritude vieram a lume pelo seu principal estudioso, o professor Luis Guilherme Pontes Tavares. Em entrevista, publicada e analisada em sua tese de doutoramento, realizada com o neto de Arezio, Oldemar Victor dos Santos, Tavares aponta que o neto Oldemar dizia que o seu avô Arezio “se referia aos negros em geral como ‘a corporação’, da qual ele não era membro” (TAVARES, 1995, p. 17). Guilherme Tavares dedica uma página da sua pesquisa para justificar o fato de não ter se debruçado sobre o tema da negritude de Arthur Arezio, e sinaliza sua justificativa com o subitem “nem tanto pardo, nem tampouco seabrista” (TAVARES, 1995, p. 17). O autor temia desenvolver um relato caricatural do gravurista, enfatizando que o próprio Arezio tratou em vida de “afastar de si a identidade com a sua descendência africana” (TAVARES, 1995, p. 17). Desse modo entendemos que a não representação da multiplicidade desses corpos negros n’*A Coisa* se deu porque, enquanto um homem negro do seu tempo, e inserido no lugar de prestígio da sociedade baiana, Arthur Arezio se via enquanto uma imagem sem referências positivas, e desse modo, se apresentava impelido a reproduzir o discurso do racismo introjetado que o fazia opacizar as representações positivas dos negros do seu cotidiano, eclipsadas pela cegueira que o impedia de enxergar a sua própria identidade e valor enquanto negro.¹²⁵

¹²⁵ Para mais informações acerca do processo de introjeção do racismo, negação do negro pelo próprio negro, e do condicionamento psicológico a impedir o reconhecimento do negro da sua própria identidade enquanto cidadão negro, ver as seguintes obras: GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos**

Conforme observamos em Nilma Lino Gomes esse processo de rejeição ou de não identificação de si que acomete o negro que se opõe ao próprio negro, aquele que deveria ser o seu espelho, se deve porque há um “processo conflitivo [...] construído socialmente, vivido e aprendido no grupo, na família” (GOMES, 2006, p. 140). E, ainda que o negro pertença a uma família consciente de sua identidade e que essa seja conhecedora dos seus valores, o negro ou a negra encontram nas suas referências externas, em uma sociedade que foi colonizada por europeus, imagens e textos que não refletem os valores assimilados por suas famílias, provocando cisões e confrontos de afirmação e pertencimento social, “esse movimento revela que, tanto a aceitação do ser negro quanto a sua rejeição não se dão apenas na esfera da racionalidade [...], tal como as relações raciais aqui se realizam, a expressão desse conflito passa, necessariamente, pelo corpo” (GOMES, 2006, p. 140).

Ignorar a cor, rejeitá-la ou ser indiferente a ela, é conforme nos fala Frantz Fanon, um modo de aceitar ou dar suporte a uma cor específica tomada enquanto cor legítima: o branco. Consideramos com o auxílio de Fanon que o racismo arquitetou-se nas sociedades colonizadas de forma que há uma construção sistematizada para se perceber o negro, e esses são doutrinados a verem o mundo a partir da linguagem, da memória coletiva, do consciente e do inconsciente coletivo, e das imagens produzidas pelos colonizadores brancos, que determinaram o que deveria ser desprezado ou superestimado. Lewis R. Gordon no prefácio do livro de Fanon faz com que saltemos os olhos para algumas questões bastante contundentes sobre a condição do aprisionamento do corpo e da mente negros num mundo pós-colonial: primeiro elucida a questão da liberdade em duas vertentes, “a liberdade requer visibilidade, mas, para que isto aconteça, faz-se necessário um mundo de outros [...] a liberdade requer um mundo de outros. Mas o que acontece quando os outros não nos oferecem reconhecimento?”, e em seguida, fala sobre a opacização e o forjamento de um devir sobre o negro: “espera-se que os negros não tenham sido negros a fim de legitimarem-se como negros, o que é uma tarefa impossível”, e continua, “os negros [...] enfrentam o problema da sua relação com a razão e com o Eu *enquanto indígenas do mundo moderno*” (*itálico do autor* GORDON, 2008, p. 16 e 17), todavia o Eu não pode ser o que ou quem são, e concluímos que, o Eu também não encontra suporte para ser o que quiser; ao menos no contexto de instabilidade experienciado por Arthur Arezio e por tantos homens e mulheres negros de um Brasil desconstruído, embora em processo de construção da sua ideia de nação e valores. Desse modo concluímos que Gordon e Fanon exercitam sua alteridade ao tomarem a

concepção de mundo enquanto representação cunhada por Arthur Schopenhauer, invertendo suas concepções de Eu e do Outro. Na formulação fanoneana do pós-colonialismo, o Outro são os europeus/brancos, e o Eu os povos da diáspora/negros.

Em 2013 foi lançado no Reino Unido o filme dramático *Belle*, com gênero histórico sobre a mestiça Dido Elizabeth Belle, filha da negra liberta Maria Belle com o herdeiro e influente navegador inglês, Sir. John Lindsay, oficial da Marinha britânica. O filme foi realizado a partir de pesquisa historiográfica do interesse da cineasta Amma Asante, baseado na história por trás da pintura *Dido Elizabeth Belle* (1779) atribuída ao pintor Johann Zoffany. Do filme nos desperta atenção as cenas em que é explicitado o comportamento de Belle, criada e subjugada no seio de uma família de alta classe inglesa, na qual ela era a única pessoa negra. Embora o filme trate sobre as questões políticas mais tensas relacionadas às lutas em prol do final do escravismo inglês, da miscigenação e do amor fraternal e romântico inter-racial, nos chama atenção às cenas em que a personagem Belle teme pousar para um retrato, considerando que todas as suas referências de pessoas com a cor da sua pele são representações tipificadas de negros subservientes. Nas pinturas dos quadros da casa, os negros aparecem em segundo plano compondo a criadagem. A partir disso consideramos um exemplo de confronto e de opacização e/ou não reconhecimento ou valorização de *si*, a negra que não deseja se ver externamente, porque se reconhece enquanto criada por simplesmente ser negra. Belle preferia nunca ter sido retratada em uma pintura a ser subjugada pela companhia sobrepujada/superestimada de um branco, o que não aconteceu, embora a sua imagem se apresente em segundo plano, atrás da sua prima Elizabeth Murray.

Angeluccia Bernardes Habert ao escrever sobre a influência do autor Arthur Arezio da Fonseca a partir da sua última revista sobre cinema *Artes & Artistas* ponderou sobre o fato de o homem Arezio sob o uso do pseudônimo Jim Artfons confundir-se com o texto que escrevia. Para Angeluccia Habert, Arezio era uma espécie de intérprete de códigos, com forte preocupação em educar e/ou civilizar o público que lia sua revista, com as palavras da autora, “esforçando-se em prol do ‘desenvolvimento do espírito humano’” (HABERT, 2002, p. 22). Habert destaca ainda as filiações de Arezio enquanto “livre pensador”, maçom e adepto da ideologia positivista de Auguste Comte, e segue a nos falar que o texto de Arthur Arezio da Fonseca publicado na revista *Artes & Artistas* contém

a presença manifesta da filosofia positivista, a preocupação com a integração da consciência dos membros da sociedade local, particularizados nos seus leitores. Elas aparecem na atitude progressista, que acolhe os resultados da evolução do “artifício humano”, as novas conquistas tecnológicas e,

principalmente, um esforço para chamar seus contemporâneos para construir uma cidade moderna, no melhor dos estilos e da correção civilizada. Sua concepção de arte, assim como o prazer de desfrutar de divertimentos civilizados, está liberada das restrições morais retrógradas, tradicionais à província. Da mesma maneira, defende a separação da arte do compromisso com a política e advoga a liberdade da fantasia, pondo em prática a doutrina de Comte (*aspas da autora HABERT, 2002, p. 22-23 sublinhados nossos*)

Angeluccia Habert chama atenção para o desprezo que o trabalho manual despertava na população brasileira com formação intelectual ou boa posição socioeconômica, e também para a falta de representatividade das personagens do cotidiano da rua na revista *Artes & Artistas*, carente de representatividade popular dos artesãos, os trabalhadores do cotidiano que detinham apenas a mão de obra para a subsistência. Todavia, em nenhum momento faz menção a cor de Arthur Arezio da Fonseca. A autora chega a cogitar que essa ausência de representatividade da população mais numerosa poderia se dar por uma estratégia comercial, senão uma tentativa de educar civilizatoriamente um comportamento social (HABERT, 2002), o que nos faz entender que essa vontade privilegia o discurso de progresso e modernidade positivista e desenvolvimentista, intimamente ligado às concepções ideológicas e segregacionistas difundidas naquele contexto pelos Estados Unidos da América que se tornava potência.

Ao nos atermos às frases que sublinhamos no excerto de Habert percebemos que a autora nos fala de integração de uma consciência social nos propósitos de Arezio apenas quando este diz respeito ao público com mais poder econômico e intelectual, tal como os funcionários públicos, pequenos comerciantes, militares, viajantes, doutores, estudantes, artistas e boêmios de uma Bahia que queria romper com o seu passado de vergonha e atraso representado pela instituição da escravidão e toda a sua herança arcaica, provinciana, retrógrada e tradicional. Parece-nos que Arthur Arezio almejava o moderno e o civilizado a partir da contemplação da arte quanto abstração ou lazer, sem a interlocução com os problemas herdados da Colônia e do Império. Percebemos que naquele instante parecia ser necessário ignorar as tensões políticas que aglutinavam negras e negros pobres destituídos de moradia, trabalho, renda, saúde e educação e seguir direto para a contemplação de um mundo ideal apregoado pela política norteamericana dos homens brancos e civilizados. Almejava-se o moderno ao melhor estilo da correção civilizada, o prazer, e o desfrute dos divertimentos civilizados. Desejava-se o apagamento de tudo que fosse o oposto disso. Entendemos que, apesar do impresso *Artes & Artistas* ter sido publicado apenas em 12 de outubro de 1920, os

ideais civilizatórios de Arthur Arezio da Fonseca já vinham sendo impressos desde a sua incursão n’*A Coisa*, há 23 anos, em 1897.

Arthur Arezio da Fonseca faleceu no ano de 1940 acometido por hérnia inguinal, com 67 anos, e, embora tenha sido reconhecido por seus pares enquanto polígrafo a sua morte foi noticiada pelo mais influente jornal baiano da época, *A Tarde* de 17 de julho de 1940, como sendo a morte de um operário “membro da velha guarda dos gráficos” (HABERT, 2002, p. 50). Desse modo entendemos que estava posto o seu lugar de trabalhador manual, o seu lugar de negro, ainda que o próprio Arezio não se reconhecesse em vida como tal.

Segundo Guilherme Tavares a morte precoce de Arezio estava relacionada aos anos que se dedicou ao trabalho estafante e ao convívio diário com o chumbo e as tintas de impressão, “ele testemunhou Salvador dobrar o número de habitantes; a abolição da escravatura (1888); a proclamação da República (1889); a I Guerra Mundial (1914); o fim da República Velha (1930); o Estado Novo (1937); o início da II Guerra Mundial (1939)” (AREZIO, 1995, p. 21). Arthur Arezio não deixou testamento e nem bens materiais, morava em casas alugadas, porém, deixou pensão para a viúva no valor de 100\$000 cem mil réis e para as três filhas solteiras a importância de 5\$000 cinco mil réis. Recebeu homenagem na sede da Imprensa Oficial da Bahia dois anos após o seu falecimento, quando da inauguração de um retrato a óleo do seu busto a ser pendurado na parede da sala em que desempenhava seu ofício (de acordo com Tavares o retrato está desaparecido). Participaram da solenidade os familiares, amigos, imprensa e o major e parceiro na produção d’*A Coisa*, Cosme de Farias, responsável por um discurso criticado pelo jornal *O Imparcial* naquela ocasião no dia 11 de junho de 1942. Guilherme Tavares salienta a crítica feita pelo jornal: “o discurso do major Cosme de Farias, segundo *O Imparcial*, foi ‘eloquente improvisado’ ressaltando o significado educacional da solenidade” (TAVARES, 1995, p. 35).

Em entrevista realizada com o professor Luis Guilherme Pontes Tavares, ele nos falou que

No discurso pessoal de Arthur Arezio da Fonseca não se percebe uma identidade étnica, no sentido de que seria um elemento de defesa da causa negra. Não. Não se percebe. Arezio que era negro escuro. Tem na sua trajetória episódios surpreendentes em reação a pessoas de cor, segundo a filha dele que me deu depoimento, ele teve restrição a um candidato a casar-se com a filha dele exatamente porque ele era um homem de cor. Tanto... É... Ele convivia com um padrão de acomodação da época que era a proposição do branqueamento. Mas ele próprio não caminhou nesse sentido, porque a mulher dele também era uma senhora de origem negra e... Era uma mulata muito bonita, mas filha natural, como se dizia, de um português com uma

descendente de africano. Situar essas pessoas eu não saberia, porque quando eu trabalhei Arthur Arezio da Fonseca eu não tive essa preocupação, né. Fui até provocado na qualificação por um professor, por sinal de cor, para verificar esse posicionamento de Arezio, mas é...¹²⁶

Guilherme Tavares ao longo da entrevista que nos concedeu enfatizou o fato de Arezio ser um homem negro escuro,¹²⁷ que mantinha reações às pessoas de cor, inclusive, com restrição a um candidato que queria se casar com uma de suas filhas, a negativa se deu porque este era um homem de cor. Ao longo da entrevista antes mesmo que eu dissesse alguma coisa, Guilherme Tavares justificou o fato sob o argumento de que Arezio vivia a experiência do branqueamento, e quase considerou a ideia do seu biografado não ser racista porque este era casado com uma senhora de origem negra, “uma mulata muito bonita, uma descendente de africano”. É importante nos atermos ao fato de que Tavares optou por não se debruçar sobre as questões relacionadas à cor de Arezio em sua tese, ainda que este tenha sido provocado durante sua qualificação de doutorado por um professor, “por sinal de cor”. É verdade que Arthur Arezio não poderia ser racista, mesmo que este odiasse a ideia de ser identificado como negro, como nos parece ser evidente, e ainda que impedisse uma de suas filhas de se casar com um negro. Isso se dá porque o racismo faz parte do imaginário ideológico dos europeus brancos do século XIX, da sua compreensão eurocêntrica de mundo que tem suas raízes com as conquistas gregas e romanas e toma corpo na modernidade com o mercantilismo e o cientificismo. Thomas Skidmore considera que “os brasileiros viam com alívio esse visível branqueamento da população, que só reforçava seu ideário racial” (SKIDMORE, 2012, p. 89), e Ella Shohat e Robert Stam revelam que numa perspectiva macro a sociedade colonial assumia um discurso hegemônico sistematicamente racista, no qual ninguém estava isento de reproduzi-lo, sequer suas próprias vítimas (SHOHAT; STAM, 2006, p. 47).

A conquista de novos mundos subsidiou os desbravadores europeus (ingleses, franceses, holandeses, espanhóis, portugueses e alemães) a explorarem terras desconhecidas em outros continentes e, em razão dessas explorações, a criarem justificativas científicas e religiosas que pudessem isentá-los de culpa para a objetificação, captura e exploração dos

¹²⁶ Entrevista realizada com o professor Doutor Luis Guilherme Pontes Tavares no dia 6 de maio de 2014.

¹²⁷ Preferimos considerar uma concepção antropológica dos termos acerca dos matizes de cor aplicados aos brasileiros, e assumimos o termo *Negro* enquanto um conceito político que abarca pardos, mulatos, morenos, cafuzos, mamelucos, bazés e todas as variações encontradas na língua falada nas diversas regiões brasileiras. Desse modo não interferimos no léxico do nosso entrevistado que tomou o negro enquanto cor, dando ao termo um sentido biológico característico do fenótipo de um sujeito em detrimento de seu caráter político.

homens e mulheres que não correspondessem aos seus fenótipos e cultura. É por isso que, o negro, o aborígine, o índio, o indígena, o judeu, os asiáticos da China, Japão e Tailândia, não podem ser considerados racistas quando rejeitam seus iguais ou a si próprios, porque estes são objetos do racismo e, portanto, sofreram influência dos seus colonizadores tendo o racismo introjetado no seu inconsciente coletivo.

No contexto de vida de Arthur Arezio da Fonseca, acreditamos que este tenha sofrido além da introjeção, conflitos que vão desde a vontade de assimilação de um ideal elitista de uma camada privilegiada da população tomada como branca no Brasil que desprezava os ofícios manuais; passando pela desconstrução dos valores originários de sua ancestralidade africana, tida como fetichista e meramente intuitiva; e, somando-se às considerações acerca do corpo colonizado utilizado enquanto espaço de representações negativas, herdadas pela literatura e toda a produção de imagens visuais que trataram de fixá-lo em lugar inferior ao corpo branco. Essas representações propuseram um modo de olhar dicotômico para esses corpos, tomando como elementos de desqualificação ou qualificação a cor da pele preta a representar o medo e a maldade em oposição a positividade da bondade e a paz de uma tez branca empalidecida, a textura do cabelo crespo contra o cabelo liso e sedoso, o desenho do nariz negroide considerado grotesco e imperfeito diante do nariz caucasiano afunilado, e as características do crânio, dos sulcos faciais, dos dentes e dos lábios protuberantes.

Arthur Arezio da Fonseca produziu outras quatro imagens, em um total de seis imagens figurativas de mulheres negras presentes no periódico *A Coisa*. A imagem *Pipocas* (fig. 66) publicada na terceira página d' *A Coisa* do dia 22 de julho de 1900 é a representação de uma negra de ganho retinta constituída com detalhes mais visíveis, embora sem a dignidade que melhor represente os fenótipos do seu rosto entintado e desprovido de detalhes. A negra está de perfil, e sentada sozinha no chão virada para o lado direito; a figura *A Mulata velha* (fig. 67) publicada na capa do dia 27 de maio de 1900, traz à cena uma senhora cuja miscigenação é mencionada pelo título e pelo texto da capa, a senhora tem a face acentuada/sisuda e lábios e nariz que dão indícios da sua miscigenação, a *Mulata velha* está na companhia de duas representações masculinas, sendo no primeiro plano a caricatura do governador Severino Vieira, e em segundo plano o ex-governador Luiz Vianna. A terceira imagem *Espectáculos diários* (fig. 68) ilustra a capa do jornal *A Coisa* do dia 24 de junho de 1900 e compõe a crítica do dia novamente voltada ao discurso de campanha do governador Severino Vieira, recém-empossado, e às questões do cotidiano baiano e suas políticas

públicas. E, finalmente a imagem *Tia Tatá* (fig. 69) publicada na capa da edição do dia 8 de abril de 1900, apresentando pela primeira vez a personagem Tia Tatá.

A imagem *Pipocas* (fig. 66) é uma representação tipificada da negra de ganho, tal como observamos na figura *Tudo é sellado* (fig. 65), em que vimos uma mulher retinta, com o corpo entintado e com as feições faciais grosseiras, como o lábio acentuadamente proeminente. Todavia notamos diferenças entre essas duas imagens, a Tia Tatá, ao contrário da primeira negra de ganho, recebe mais detalhes alegóricos que a primeira, em sombra. Nesta xilogravura de fio é possível observarmos os veios da madeira na entintagem preta do guarda-chuva segurado pela mão direita, na face e na saia também pretas. Tia Tatá tem uma gamela cheia de produtos, um turbante e um xale sobre os ombros na cor do suporte do papel.

Tia Tatá é um dos nomes utilizados para demarcar a assinatura de um dos colonistas no periódico *A Coisa*, ela nos fala sobre as cenas do cotidiano dos espaços públicos nas ruas de Salvador, e tem uma filha mulata e muito maliciosa chamada Chica. Chica está sempre a seduzir os homens e a trocar de parceiros; ela seduz e provoca embates entre os colonistas d'*A Coisa*. Observemos o texto que acompanha a imagem:

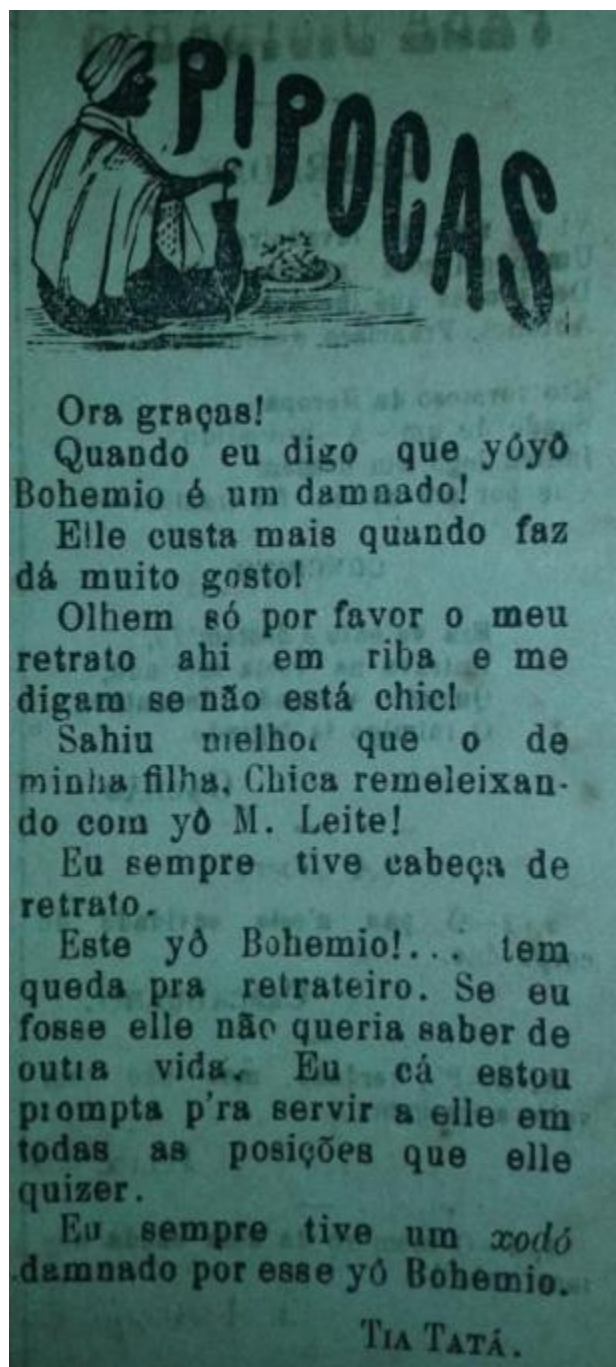


Fig. 66. Arthur Arezio da Fonseca – *Pipocas*,
(detalhe) xilogravura a fio (1900).
BPEB, Salvador

Pipocas
Que graça!

Quando eu digo que yôyô Bohemio é um damnado!
 Elle custa mais quando faz dá muito gosto!
 Olhem só por favor o meu retrato ahi em riba e me digam se não está chic!
 Sahiu melhor que o de minha filha, Chica remeleixando com o yô M. Leite!
 Eu sempre tive cabeça de retrato.
 Este yô Bohemio!... tem queda para retrateiro. Se eu fosse elle não queria
 saber de outra vida. Eu cá estou prompta p'ra servir a elle em todas as
 posições que elle quizer.
 Eu sempre tive um *xodó* damnado por esse yô Bohemio.
 Tia Tatá¹²⁸

Segundo o texto a caricatura é um presente de Arthur para a Tia Tatá, um presente que demorou muito para ser produzido. Tia Tatá está muito agradecida e feliz pelo agrado do seu *Yôyô* Bohemio. Do seu lugar de negra ela não deixa transparecer a sua condição senão pela forma de tratamento, o português que ela utiliza para escrever o agradecimento é coeso e muito bem formalizado para a época. O que não podemos dizer sobre o seu retrato e todo o seu entusiasmo de negra infantilizada, animada por ter conseguido a transgressão de ter posado para o retratista Arthur, o Bohemio, tão habituado a desenhar tantas outras mulheres brancas, mais dignas. Apesar de nos impressionar por ser a única personagem negra destituída da companhia de outras personagens, não podemos desconsiderar o lugar escolhido para veiculação desta imagem, o topo direito da terceira página, e, também, o tamanho da imagem, acentuadamente menor que as imagens publicadas na capa. Tia Tatá engrossa as representações de mulheres negras gordas, no ato da força do trabalho, no espaço público da rua, na ação do comércio e do corpo que movimenta a economia, e mesmo clivada por esse imaginário, ela se mostra pronta para servir ao seu *Yôyô*, pois parece-nos estar eternamente grata, ainda que essa gratidão se deva a um simples retrato.

Por outro lado o texto é ambíguo ao dizer em frase de destaque “eu sempre tive cabeça de retrato” e na frase seguinte, ela se coloca como modelo a ser retratada, modelo que serve ao trabalho do artista e posa para ele. Neste período, negros não eram usados como modelos nas aulas de desenho da figura humana. A historiadora Vanda Arantes do Vale problematizou acerca da ausência de negros enquanto temática de estudos na Academia de Belas Artes e Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro do século XIX, “Percebíamos no atrelamento ao estado da Missão Francesa [...] o desejo de se montar uma iconografia laica, racional e branca do Brasil” (VALE, 2002, p. 19).¹²⁹

¹²⁸ **A Coisa**, 22 jul. 1900, ano. 3, n. 149, p. 3

¹²⁹ Para mais, ver: VALE, Vanda Arantes do. **Pintura Brasileira do século XIX - Museu Mariano Procópio**. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2001.

Um dos aspectos interessantes que Vanda Vale nos apresenta é o fato de que no Império do Brasil, como herança do regime colonial, os pretos, mulatos e brancos pobres conseguiam ingressar como alunos de artes plásticas nessas instituições. Como exemplo na Bahia tem-se Manuel Raymundo Querino, que faz parte dos negros que conseguiram alguma ascensão sociocultural, e segundo Vanda Vale apesar de poderem estudar nesses institutos, esses negros continuavam não servindo como modelos vivos para a pintura de retratos (VALE, 2002, p. 95). Ainda de acordo com Vanda Vale até 1890 a produção artística do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro se limitava a louvar a biografia da elite e as riquezas do Brasil e, embora nos anos posteriores os tipos indígena e negro tomassem a pauta das discussões, esses foram considerados problemas (VALE, 2002, p. 21).

Podemos identificar as idéias dominantes nos estudos da instituição como: a herança do pensamento iluminista de civilização e progresso; o Brasil posto como um desdobramento da Europa nos trópicos; a nação brasileira tratada como branca, ficando excluídos negros e índios por não serem civilizados. Conviveram na instituição soluções diversas para as problemáticas negra e índia. A solução do grupo ligado ao evolucionismo positivista era a da instrução escolar; a vertente religiosa propunha a redenção civilizatória-catequética; os românticos queriam o indígena como símbolo nacional e os ideólogos do branqueamento, como Sílvio Romero, defendiam a mestiçagem. Objetivou-se no IHGB, no Rio, Recife e São Paulo, a montagem da identificação nacional e a elaboração de uma tradição da elite brasileira. [...] João M. Mafra, professor e diretor da AIBA, sugeriu na Congregação que se importassem imigrantes europeus para trabalharem como modelos. O argumento usado por Mafra era que os mulatos e negros que posavam em troca de mísera remuneração não eram modelos adequados à beleza e eugenia pretendidos (VALE, 2002, p. 21 e 32)

Tia Tatá tem uma primeira aparição três meses antes desta sua figura *Pipocas* (fig. 66). Na capa da edição de 8 de abril de 1900, ela recebe retrato e texto de fundo com bastante humor e altruísmo (fig. 69). Tia Tatá continua a ocupar o espaço público da rua, embora o texto sugira que a imagem tenha sido confeccionada no interior do ateliê de Bohêmio. Todavia a representação intencionada é a da negra de ganho em ação do eito. O retrato continua sendo proporcionalmente menor que as representações de mulheres brancas. Tia Tatá está sentada em cima de um estrado e está de frente. Vestida com seus panos da Costa, seu xale, o turbante, as meias e as alpargatas nos pés. Ela segura um guarda-sol e tem a gamela de pipocas do seu lado esquerdo. São os acessórios e a intrepidez da Tia Tatá, a se considerar uma modelo de retratos, os motes para o texto de fundo desta edição d'A *Coisa*.

ANNO III
BAHIA, 8 DE ABRIL DE 1900
N. 134

A COISA

CRITICA, SATIRICA E HUMORISTICA

Redactores: Jammé, Gorceaux—Lopes Trogano—João Bandalho—M. Leite—Zé Patife—Arthur, o Bohemio

EXPEDIENTE

REDACÇÃO
EM QUALQUER LOGAR
Administrador—E. Reis Junior
Assinaturas
Anual na capital 15000
Pelo de capital 25000
Número árculo 100
Alçada 200

«A COISA»

«Se nos seguintes lugares:
Bom, Povo, de Palácio,
Atr, em talas,
Mereço Vinte;
Atr, em talas»

Barbas e...

Ha de suppor o leitor que filamos um jantar, tivemos realmente uma tarde...

«Como te enganamos! os tempos são duros, e quem tem a ira de fazer auses não dá patético da festa...

Com vistas ao Zé Patife, que na segunda-feira colheu no jardim da sua preciosa existência mais um botão de rosa, e não se dignou de arregar nos seus lances, que o facto jactar da praxia...

ambem se querendo: cá de... que lhe offertaram? no menos tiveram a idéa de dar-lhe, em marcha de... a estrada a oleo... é como o ovo, que pede... tempo d'agua...

Comitaram-se a dar-lhe para... que não é pouco enan... não sioperos a doravam da... deiteira amizade, que pro... do lenceno a do nro... manifestar-se.

TIA TATÁ

E pena estarmos muitissimo occupado. E a promessa com que entrou pela porta a dentro do nosso atelier essa boa velha Tia Tatá, recullas ahiatmos para outras sessões certos assumptos de que iamoz tratar; Tia Tatá vinha enfurecida, vociferando phrasas que não comprehendiamos, dizendo ter vindo do atelier do Jayme, onde tinha ido retratar-se, e que elle a tinha horraze tudo, por esse motivo nos havia procurado.

Fizemol-a sentar sobre um estrado, preparamos uma meschina pequena, porque as maiores estavam occupadas, e fomos abrir a objectiva quando Tia Tatá nos interrompeu desse modo:

—O quê! eu tirar o retrato sem minha gamella do Pipoca? Nada, nada, vossa não me embrallam, não.

—Mas tia Tia Tatá, retorquimos, quando vosmincô aqui entrou não trazia gamella do Pipoca...

Trazia, sim; eu até dei um bocadinho dellas quando sabia a vontade, a gamella deve estar por ahi.

—Não duvidamos Tia Tatá; mas aqui não temos nada que se pareça com Pipoca e não poderiamos retratal-a com uma gamella na cabça.

E assim continuavamos o dialogo; Tia Tatá obstinada em querer retratar-se com as Pipocas, ameaçava-nos com o guarda-chuva...

Fazemos dentro d'uma cesta um titula Pipoca e fazemos funcionar o instantâneo — que nos deu a presente copia.

Tia Tatá foi em procura das Pipocas, que certamente ficaram em casa do Jayme, e nós promettemos dar em breve o seu retrato em duas importantes figuras.

Arthur, o Bohemio.

TELEGRAMMAS

Serviço exclusivo d'A Coisa

Rio, 7, ás 3 horas da tarde.
Ministro aos negociantes fazendas:
Pagam ou não pagam stock?

Chuey, 7, ás 7 h. e 40 m. da tarde.
Negociantes fazenda a ministro:
Não pagamos... é desaforo!

Pº JAMONHANGARA, 8, ás 2 h.
Negociantes fazenda a ministro:
Não pagamos... é pouca vergonha!

MARGENS DO CHUEY, 8, ás 9 h.
Negociantes fazendas ministro:
Não pagamos... é um roubo!

GUARATINGUETA, 8, ás 5 h.
Negociantes fazenda a ministro:
Não pagamos que não queremos.

Vã pentear macacoa.

Rio, 8 ás 8 horas da noite.
Ministro, zangado, aos negociantes fazenda:
Então pagam muita coisa mil e cinco!

De Cucuy e Pindamonhangaba, do Chuey e Guaratinguetá vieram quatro telegrammas do mesmo teor).

—Ora bolas!

Rio, 8, ás 3 horas da tarde.
Ministro farião, responde aos quatro:
—Para o xilindrô... Pa-chem!

Fig. 69. A Coisa 8 abr., Arthur Arezio da Fonseca — Pipocas, xilogravura a fio (1900). BPEB, Salvador

É pena estarmos muitíssimo ocupado. E a presteza com que entra pela porta a dentro do nosso *atelier* essa bôa velha Tia Tatá, resultou adiarmos para outras sessões certos assumptos de que íamos tratar; Tia Tatá vinha enfurecida, vociferando phrases que não comprehendíamos, dizendo ter vindo do *atelier* do Jayme, onde tinha ido retratar-se, e que elle a tinha *borrado* toda, por esse motivo nos havia procurado.

Fizemol-a sentar sobre um estrado, preparamos uma machina pequena, porque as maiores estavam occupadas e íamos abrir a objectiva quando Tia Tatá nos interrompeu desse modo:

- O quê! eu tirar o retrato sem minha gamella de *Pipocas*?! Nada, nada, vocês não me embrulham, não.

- Mas tia Tia Tatá, retorquimos, quando vosmicê aqui entrou não trazia gamella de *Pipocas*...

Trazia, sim; eu até dei um bocado dellas quando subia a escada, a gamella deve estar por ahi.

- Não duvidamos Tia Tatá; mas aqui não temos nada que te pareça com *Pipocas* e não poderíamos retratal-a com uma gamella na cabeça.

E assim continuamos o dialogo; Tia Tatá obstinada em querer retratar-se com as *Pipocas*, ameaçava-nos com o guarda-chuva...

Puzemos dentro d'uma cesta um titulo *Pipocas* e fizemos funcionar o instante – que nos deu a presente copia.

Tia Tatá foi em procura das *Pipocas*, que certamente ficaram em casa do Jayme, e nós promettemos dar em breve o seu retrato em dois importantes figurões.

Arthur, o Bohemio.¹³⁰

As imagens da Tia Tatá nos remetem a única imagem litográfica de uma negra desacompanhada de outras personagens, publicada na sexta página do impresso abolicionista *O Faisca* do dia 19 de setembro de 1886. A personagem aparece em outras edições, embora esteja acompanhada, e é apresentada pelas legendas que acompanham a imagem como sendo a opinião pública. *O Faisca* é um periódico quinzenal, ilustrado e satírico conforme já descrevemos. Trata-se de um impresso com dois cadernos e oito laudas na dimensão fechada de 32,5 x 23,2 cm. Chegamos até esse título a partir da entrevista realizada com o jornalista baiano Gutemberg Cruz, entrevista motivada especialmente pela descoberta dos seus estudos publicados acerca dos caricaturistas baianos. Gutemberg Cruz nos fez conhecer o nome do gravurista Fortunato Soares dos Santos, responsável pela produção de litografias publicadas no ilustrado baiano *O Faisca*. De acordo com Gutemberg, Fortunato também teria sido o responsável pelas imagens presentes n'A *Malagueta*. Tanto as informações coletadas com Gutemberg quanto com Guilherme Tavares nos fizeram saber da existência d'A *Malagueta* e d'O *Faisca*, o que nos motivou a pesquisar todo o arquivo desses impressos nos acervos

¹³⁰ A Coisa, 8 abr. 1900, ano 3, n. 134, p. capa

baianos, na busca dos indícios e pistas que pudessem nos revelar as características e os estilos de seus autores e caricaturistas.

O Faisca teve como principais ilustradores os baianos Gavarni, no período de 1885 até 1886, quando assumiu Fortunato Soares dos Santos. No ano de 2005 *O Faisca* e outros jornais baianos, como *O Alambama*, *O Diario do Povo*, *Gazeta da Bahia* entre outros foram utilizados como fontes de pesquisa para o livro *Images of Power: iconography, culture and State in Latin America* de autoria dos pesquisadores da imprensa multiculturalista e latino-americana, Jens Andermann e William Rowe. O periódico, assim como os impressos baianos *O Asteroide* (1888), *O Guarany* (1885), *O Tempo* (1888), com um conjunto de litografias, clichês e xilogravuras avulsas, também foram pesquisados por seus conteúdos abolicionistas ricos em gravuras que narram sobre o cotidiano de resistência no período pré e pós-abolição da escravidão no Brasil, especialmente na Bahia, pela historiadora Dale Torston Graden, em sua pesquisa *From slavery to freedom in Brazil: Bahia, 1835-1900*, publicada em 2006 pela University of New Mexico Press. O jornal *O Faisca* em conjunto com impressos nacionais, tais como a *Revista Illustrada* e *O Mequetrefe* ambos do Rio de Janeiro, dos quais foram analisadas as estampas do gravurista e chargista ítalo-brasileiro Angelo Agostini, e também, impressos estadunidenses como no caso do *New York Ant-Slavery Almanac* (1840) foram tema da pesquisa inglesa *Black Milk: imagining slavery in the visual cultures of Brazil and America* do pesquisador Marcus Wood, para essa pesquisa foram utilizadas quatro litografias d'*O Faisca* assinadas por Gavarni.

As imagens *Dispensando papagaios* (fig. 70) e *Dona Opinião Pública* (fig. 71) são de autoria do gravurista baiano Fortunato Soares dos Santos e trazem a representação de uma negra que, embora seja magra e idosa, faz uso de turbante e aparece vinculada ao espaço privado da casa, mas não como uma dona de casa, e sim como cuidadora, sempre na companhia de objetos do uso doméstico, como vassoura, espanador, e outros objetos que a coloquem na cena em ação dos cuidados domésticos, no trabalho diário da proteção do lar.

A análise dessas imagens nos faz concluir que a crítica d'*O Faisca* era mostrar que a opinião pública era constituída pelo grande contingente de trabalhadores negros, pardos e mestiços que seriam, na opinião do periódico sob nossa interpretação, os únicos capazes de falar sobre as mazelas do país. Em caráter comparativo para melhor observação dos fenótipos étnicos da negra, trouxemos a imagem d'*O Faisca* do dia 24 de outubro de 1886 de comemoração do primeiro ano de aniversário do impresso, em que a negra doméstica aparece

em perfil e simula uma dança com a personagem título do impresso, *O Faisca*, um jovem e branco menestrel da corte, sem o chapéu e a máscara característicos.



Fig. 70. *O Faisca* 19 set. Fortunato – *Dispensando papagaio*, lito. s(1886).

Arquivo de Memória e Documentação Clemente Mariani, UFRB, Cachoeira, Bahia

Legenda: Por falta de milho a província foi obrigada a dispensar os seus papagaios. Só para o anno voltam elles á arca do subsídio



Fig. 71. *O Faisca* 24 out. Fortunato – *Dona Opinião Pública*, lito (1886).

AMEDOC, UFRB, Cachoeira, Bahia

Legenda: O Faisca vem pedir a Exma. Senra. D. Opinião Pública o seu valioso concurso para vencer o 2º anno de luta, na qual entra hoje.
- Deus acompanhe o peregrino audaz!

Na litografia *Dispensando papagaios* (fig. 70), temos a representação de uma mulher negra idosa vestida com vários panos, saia, xale sobre os ombros e turbante; ela está de costas para o leitor, espantando uma grande quantidade de papagaios que entraram em uma casa grande pela sacada de grandes portas de madeira, e parapeito com ornamentos retorcidos em grades de ferro. A mulher calça sapatos leves, alpargatas; tem óculos na cara e segura um pedaço de graveto de pau para espantar os pássaros. Segundo a legenda intuímos se tratar de uma crítica à máquina do governo e do abastecimento aos credores. A Bahia passava por crises, o Rio de Janeiro era o centro das atenções e as dívidas não paravam de crescer.

A litografia *Dona Opinião Pública* (fig. 71) apresenta a mesma personagem negra com as mesmas vestes, embora o xale sobre os ombros adquira detalhes com rendas; a mulher, ou seja, a *Opinião Pública* dança com *O Faisca*, o menestrel; ela recebe gradação de tom para demarcar a sua negritude, a cor escura dos braços e do pescoço é evidente nas duas imagens, porém a protuberância do nariz e os sulcos faciais a denunciar sua idade ficam mais perceptíveis na segunda imagem. Em a *Dona Opinião Pública* (fig. 71) as duas personagens estão a dançar e comemorar juntas a realização do primeiro aniversário do impresso. Nessa imagem é possível observar os detalhes do rosto da mulher matizado pelo esfuminho, numa gradação mais escura em comparação com os detalhes na face do rapaz. A legenda faz menção ao poema de Castro Alves em homenagem à Maciel Pinheiro, publicado no Recife em 1865. O poema de Castro Alves se desenvolve a partir da epígrafe de Bouchard em francês *Dieu soit en aide au pieux pèlerin* traduzida por “Deus acompanhe o peregrino audaz”. Neste poema o poeta discorre sobre as belezas naturais do Brasil e faz alusão a personagem Moema tomada como uma Vênus por sua beleza não descrita.

Nota-se que há diferença na técnica utilizada para matizar o tom de pele em personagens produzidas com a técnica da litografia. A utilização do lápis graxo sobre a pedra granida permite a obtenção de meios tons com mais riqueza e facilidade; nota-se que a mulher não é retinta, ela seria a variação miscigenada de uma mulata idosa. Com o uso do lápis litográfico sobre a pedra é possível “obter linhas brancas em destaque, por meio de arranhaduras com uma agulha afiada de água-fortista, atravessando os lugares mais ou menos cobertos pelo lápis” (DAUMIER apud FERREIRA, 1994, p. 105). E para os casos em que se deseja representar uma personagem negra retinta com a técnica da litografia basta que se cubra toda a face com o lápis e em seguida abrir os brancos mediante raspagem com uma faca fina ou outro instrumento (FERREIRA, 1994, p 105). Quanto mais duro ou mole for o lápis mais escuras ou claras serão as variações tonais, respeitando o granido da pedra, utiliza-se a fuligem que compõem a matéria do lápis, cera de abelha, cera de carnaúba e sabão para a impressão da litografia; o litógrafo faz um esboço no papel e em seguida o aplica na superfície da pedra, com o auxílio da mão ou de uma placa de madeira ele fixa a estampa; é possível produzir desenhos com fortes contrastes, apresentando negros mais intensos e uniformes, assim como também é possível a produção de desenhos com o aspecto dos processos a carvão, com o auxílio do esfuminho. Para os meios tons utiliza-se da técnica dos pontilhados, das hachuras, guilhochês, esfuminhos e a máquina de gravar (FERREIRA, 1994).

Na gravura *A Mulata velha* (fig. 67) publicada na capa do dia 27 de maio de 1900, Arhtur Arezio faz uma crítica ao novo amigo da mulata, o governador empossado Severino Viera que anda de braços dados com ela. A mulata é o modo como os editores d’*A Coisa* apelidaram o Estado da Bahia, por este conter um grande contingente de negros, índios e portugueses. A partir desse enunciado e das referências levantadas, entendemos que a Bahia já era conhecida como o lugar da miscigenação humana, do hibridismo biológico e, também, do entrecruzamento das misturas culturais. A representação dessa personagem feminina e negra, uma mulata, traz uma feição cansada, de uma senhora calejada pelo maltrato dos seus amantes do passado, seus governos anteriores. A escolha da alegoria da mulata nos diz muito sobre a ideologia de seu autor. Ao tomarmos as concepções de Roger Bastide foi possível perceber que a ascensão da mulata muito nos fala a respeito do contexto da República no Brasil, pois é o momento em que a sociedade potencializa o seu desejo de hierarquização, tomando com força o desprezo pelos ofícios manuais e por aqueles que os pratiquem. O trabalho servil e a cordialidade fazem parte agora de uma realidade que se quer suprimida, dividida em “castas”, estigmatizada (BASTIDE, 1983, p. 119-120).

O negro, o índio e o artesão não são tomados como elementos de primeira grandeza e nem de orgulho, para isso seleciona-se aquele que poderia sintetizar uma ocidentalização brasileira do negro, ou seja, a sua variação miscigenada impressa no corpo e na cor da pele da mulata e do mulato. Embora tomados como elementos positivos para a literatura e as artes, o mulato não consegue amenizar o estigma do negro que continua desfavorável, estereotipado e estigmatizado. O contexto da República vai apenas intensificar a negatividade do negro, dos seus fenótipos e da sua cor escura, enquanto cria novos estereótipos para os mestiços. A escolha dos editores d’*A Coisa* pela mulata, talvez se dê porque o negro ou a negra continuam sendo tomados como feios, enquanto “a mulata é bela porque se aproxima da branca” (BASTIDE, 1983, p. 121). É, portanto, que consideramos que apelidar a Bahia de mulata velha parecia, ao menos para aquele contexto, uma ação menos danosa e na mesma medida patriótica do que considerá-la uma negra ou preta velha. A última talvez fosse uma iniciativa exagerada que refletisse o desamor da parte dos cidadãos baianos tão orgulhosos da sua terra maltratada.

A COISA

CRITICA, SATIRICA E HUMORISTICA

Redactores: Jayme Correia—Lopes Tropaes—Jão Bandalho—M. Leite—Zé Patife—Arthur, o Bohemio

A MULATA VELHA



Não foi por falsidade que elle tomara posse do seu coração, porque bem o merecia; havia se esforçado muito para chegar a possuil-o, por amor do seu estado elles passeiam, braços dados, trocando sorrisos e olhares languidos, conversando satisfeitos.

E de que conversavam podemos ouvir estes trechos:

—O mundo é assim mesmo; hontem era o passado o meu predilecto; por minha causa fiz mil sacrificios para perpetuar o meu nome no meu seio; gastou rios de dinheiro como um verdadeiro perdulario, presenteou os amigos e conhecidos... mas eu tenho confiança em ti, meu futuro, pois tu olhas para os dois lados, espia tudo, não aceita conselhos, não se submette...

—Deixe estar, minha adorada mulata, eu saberei levar-me; eu ouvi dizerem elles quando cheguei:—Este, sim, que é o Messias que nós esperavamos; havemos de explorar...

—Tenho me deixado levar pela corrupção dos meus mais estranhos amantes, pelos caprichos individuaes, que or-

gizam odios e finganças mesquinhas, o desrespeito ás leis, o nenhum caso da minha constituição; mas conhecendo que tudo isto tem concorrido para o enfraquecimento do meu povo, e para o esbanjamento das minhas coizas, não peço a Deus que dê juizo ao meu futuro para que, em meu nome, e mostrando muito diletinho com minha gente, faça reaparecerem a Liberdade, o Progresso e a Paz.

—Mas, porque dizia isto, minha mulata?

—Olha, ha alguem que por detrás de nós nos espia, é o passado elle não deixará passar despercebida a nossa amizade.

—Eu lhe prometto que enjareli os amigos meus e saberei dar-lhe uma lição de mestre.

E entraram para o salão nobre.

ARTHUR, o BOHEMIO.

Fig. 67. A Coisa 27 mai., Arthur Arezio da Fonseca – A mulata velha (1900). BPEB, Salvador

A mulata velha

Não foi por falsidade que elle tomara posse do seu coração, porque bem o merecia; havia se esforçado muito para chegar a possuil-o, por amor do seu estado elles passeiam, braços dados, trocando sorrisos e olhares languídos, conversando satisfeitos.

E do que conversavam podemos ouvir trechos:

- O mundo é assim mesmo; hontem era o *passado* o meu predilecto; por minha causa fez mil sacrifícios para perpetuar o seu nome no meu seio; gastou rios de dinheiro como um verdadeiro perdulário, presenteou os amigos e afilhados... mas eu tenho confiança em ti, meu *futuro*, pois tu olhas para os dois lados, espia tudo, não aceita conselhos, não se submete...

- Deixe estar, minha adorada mulata, eu saberei leval-os; eu ouvi dizerem elles quando cheguei: - «Este, sim, que é o Messias que nós esperávamos; havemos de exploral-o...»

- Tenho me deixado levar pela corrupção dos meus mais entristecidos amantes, pelos caprichos individuaes, que originam ódios e vinganças mesquinhas, o desrespeito ás leis, o nenhum caso da minha constituição; mas conhecendo que tudo isto tem concorrido para o enfraquecimento do meu povo, e para o esbanjamento dos meus cofres, só peço a Deus que dê juízo ao meu *futuro* para que, em meu nome, e andando muito direitinho com minha gente, faça reapparecerem a Liberdade, o Progresso e a Paz.

- Mas, porque dizeis isto, minha mulata?

- Olha, há alguém que por detraz de nós nos espia, é o *passado*, elle não deixará passar despercebida a nossa amizade.

- Eu lhe prometo que espiarei os amigos ursos e saberei dar-lhe uma lição de mestre.

Entraram para um salão nobre.

Arthur, o Bohemio¹³¹

Na leitura da imagem intercalada com o texto que a acompanha, o novo governador Severino Vieira toma o braço direito da Bahia e promete que será benevolente com ela. Nota-se que a edição do jornal é publicada um dia antes da posse do novo governador. A crítica utiliza-se do humor e do chiste para representar em segundo plano o acanhamento do ex-governador Luiz Vianna, e também criticar as novas proposições da campanha do novo governo, como a sua proposta de cuidar melhor do dinheiro público e não se pautar pela política do benefício individual de alguns poucos cidadãos baianos. Propõe ainda um possível revanchismo no sentido de mostrar aos antigos governos como é que se deveria governar uma mulata adorada. Na cena, um diálogo político sério e crítico revestido da metáfora do namoro descompromissado entre um homem e uma mulher na via pública, a mulata velha confessa entre um olhar e outro que se deixou levar pela corrupção dos seus antigos amantes/governos, pelos caprichos deles que almejavam vinganças, certamente relacionadas aos partidos e, portanto, desrespeitaram leis e a própria Constituição. A mulata segue a sua fala ao considerar

¹³¹ **A Coisa**, 27 mai. 1900, ano 3, n. 141, p. capa

que todos eles entendem “que tudo isto tem concorrido para o enfraquecimento do meu povo, e para o esbanjamento dos meus cofres”. Parece-nos, que ao menos no seu discurso os editores d’*A Coisa* reconhecem o desvalor com que o contingente humano é tratado e busca um político que saiba colocar o Estado nos rumos de um futuro progressista, e economicamente fortalecido. Quer-se que essa nova política se paute pelos ideais da liberdade, do progresso e da paz.

A mulata não recebe hachuras, sua pele é retratada com a mesma textura das peles dos dois homens brancos, está vestida com um vestido acinturado e rodado; sapatos pretos, e possui cabelos brancos, um colar com um pequeno pingente ou pedra, e carrega na mão esquerda um leque na altura da cintura. A caricatura do ex-governador da Bahia, Luiz Vianna, é apresentada com terno desabotoado, o que nos oferece a ideia de despojamento, contudo, carrega consigo as marcas que o identificam enquanto um homem distinto, os sapatos, a cartola, a barba e o bigode, e a bengala. A classe e altivez da vestimenta na caricatura do governador Severino Vieira, demonstram o respeito e a delicadeza dos editores d’*A Coisa* para com a sua imagem, ao menos neste momento.

A terceira e última imagem com a representação de um corpo negro feminino, *Espectáculos diários* (fig. 68) foi publicada na edição do dia 24 de junho de 1900 e compõe a crítica voltada ao discurso de campanha do governador Severino Vieira, recém-empossado, e às questões do cotidiano baiano e suas políticas públicas. O governador está no primeiro plano e é representado pela caricatura de um homem de barba e bigode debruçado no portal de uma janela a assoprar bolas de sabão. A população está disposta em dois planos, e ao contrário da imagem do político seus corpos estão sombreados, quase todos entintados como se compusessem a cena de uma penumbra de fundo, distantes. Abaixo da janela, em segundo plano, há a figura de dois homens a disputarem uma bolha de sabão, ambos usam sapatos, ternos e chapéus, um deles parece carregar uma espada na cintura. Um dos homens está de costas e o outro em perfil; é possível observar que além do governador, estão evidentes a face e a mão não hachuradas dessas duas personagens, eles são brancos.

Ainda no segundo plano há um sanfoneiro de costas a tocar, um menino de perfil com a boca aberta e um objeto nas mãos, outro menino a brincar com um cão, e uma negra idosa e gorda vestida com panos, saia e turbante, ela calça alpargatas e é apoiada por uma vareta improvisada de bengala. O nariz dela é exageradamente proeminente e a boca está aberta. Ela está em perfil caminhando na direção da janela do governador e é seguida por um homem.

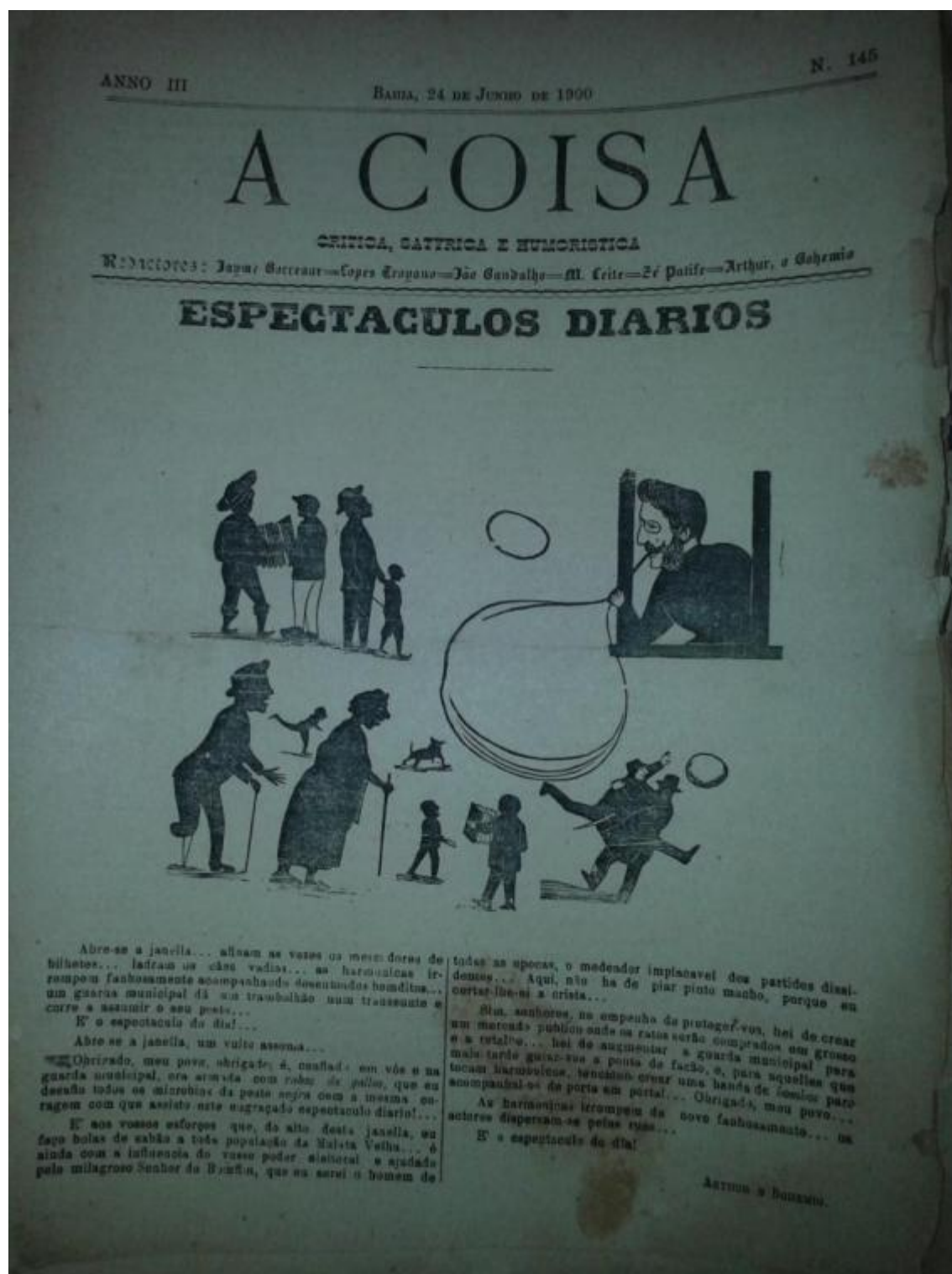


Fig. 68. *A Coisa* 24 jun., Arthur Arezio da Fonseca – *Pipocas*, xilogravura a fio (1900). BPEB, Salvador

Espectáculos diários

Abre-se a janella... afinam as vozes os mercadores de bilhetes... ladram os cães vadios... as hamonicas irrompem fanhosamente acompanhando desentoados bemitos... um guarda municipal dá um trambolhão num transeunte e corre a assumir o seu posto...

É o espectáculo do dia!...

Abre-se a janella, um vulto assoma...

Obrigado, meu povo, obrigado; é, confiado em vós na guarda municipal, ora armada com *rabos de gallos*, que eu desafio todos os micróbios da peste *negra* com a mesma coragem com que assisto este engraçado espectáculo diário...

É aos vossos esforços que, do alto desta janella, eu faço bolas de sabão a toda população da Mulata Velha... é ainda com a influencia do vosso poder eleitoral e ajudado pelo milagroso Senhor do Bonfim, que eu serei o homem de todas as épocas, o medeador implacável dos partidos dissidentes... Aqui, não há de piar pinto macho, porque eu cortar-lhe-ei a crista...

Sim, senhores, no empenho de proteger-vos, hei de crear um mercado publico onde os ratos serão comprados em grosso e a retalho... hei de augmentar a guarda municipal para mais tarde guiar-vos a ponta de facão, e; para aqueles que tocam hamoniosas, tenciono crear uma banda de *bombos* para acompanhá-los de porta em porta... Obrigado, meu povo...

As harmoniosas irrompem de novo fanhosamente... os actores dispersam-se pelas ruas...

É o espectáculo do dia!

Arthur, o Bohemio¹³²

O homem que segue a velha é possivelmente um preto velho sem a perna direita, apoiado por uma bengala; ele veste calça e paletó, tem um chapéu na cabeça e não há elementos que nos ajudem a compreender os fenótipos do seu rosto. No plano de fundo, aparentemente dispersos, há a presença de outro sanfoneiro a tocar a sanfona, de chapéu, calças na altura das panturrilhas e descalço; ele está na companhia de outro homem, que veste calças claras, paletó escuro e boné. De costas para os dois segue outro velho com chapéu, terno e bengala, sendo conduzido por uma criança descalça e de bermudas; parecem atentos à cena das bolhas de sabão a flutuarem pelos ares.

A imagem e o texto apresentam o cotidiano de uma Bahia cuja população desassistida de trabalho, educação e ocupações, se encontra dispersa pelas ruas, como vadios. E essa população parece ser formada, em sua maioria, por pretos jovens e velhos, adoecidos ou desprovidos de recursos e até mesmo de membros dos seus corpos. É o espetáculo diário, os sons extraídos das sanfonas dos sanfoneiros, os gritos dos comerciantes autônomos, o ladro

¹³² A Coisa, 24 jun. 1900, ano 3, n. 145, p. capa

dos cães vadios e a mendicância compõem a harmonia de um coro de vozes afinadas. Os dois homens a se digladiarem não são o povo, é a representação da guarda municipal na manutenção da ordem, o oficial “dá um trambolhão num transeunte e corre a assumir o seu posto...”. Tudo parece rápido, é tudo um espetáculo que poucos conseguem admirar pelas molduras de suas janelas de madeiras de cedro, jacarandá e cerejeira. O governador agradece por esse espetáculo, ele parece feliz, e no lugar de pensar estratégias de inclusão prefere o prazer da brincadeira de produzir bolhas de sabão.

Os editores d’A *Coisa* ainda parecem estar preocupados com a peste bubônica e pelo que sugere o texto cobram alguma atitude do governo para combater os micróbios. O jornal é pontual ao dar ao povo a responsabilidade pela eleição de Silveira Vieira, que parece ter pretendido ser o melhor dentre todos os governos passados. A crítica segue enfatizando as promessas da campanha, como a criação do mercado público, o aumento da guarda municipal que, já representava ameaça aos populares por sua truculência guiando a população pela “ponta do facão”. Nada parecia palpável, o descaso com a cultura, com a economia e a higiene eram preocupações efetivas que já vinham sendo noticiadas pelo A *Coisa* desde o seu lançamento, perpassando o governo de Luiz Vianna.

Todavia nos interessa a questão da representação das imagens de mulheres negras. Sabemos que essas imagens não condizem com uma realidade exclusiva do cenário baiano rico em diversidade, matizes e etnias negro-africanas. A escolha por essas imagens homogêneas respeita um modo de representar o corpo negro, especialmente o corpo da mulher negra, que dificilmente ganha representações exclusivas, ou seja, destituídas da companhia de outras personagens, seja essa mulher uma mulata herdeira de um aristocrata inglês como Dido Elizabeth Belle, ou a representação xilográfica da Rainha Ginga em negociação com o governador português, seja essa uma negra de ganho como a comerciante autônoma, Tia Tatá. Elas estão sempre na companhia de homens, crianças, ou outras mulheres. E estão sempre a servir, ou são apresentadas como alegorias de suporte para a compreensão da cena que protagoniza uma história externa a elas.

Uma após a outra, essas imagens parecem repetir um modo de fazer e de olhar para o corpo negro destituído de outros qualitativos senão a degeneração da doença, a ação da servidão como nos exemplos das pinturas do medievo, dos renascentistas e dos orientalistas. Observemos o detalhe da tela de Paolo Veronese (1528-1588), *As bodas de Caná* (1562-1563), em que uma negra retinta serve aos convidados da festa; a pintura de Jan Boeckhorst (1605-1688), *Alegoria de África* (1640), na qual uma escrava árabe tem as correntes do seu

cativeiro envolvendo suas mãos, a pintura faz parte da série *As quatro partes do mundo* que envolve vários pintores; a pintura de Diego Velázquez, *A mulata* (1617-1617), a imagem da criada apática na limpeza da cozinha; a série de pinturas de Jean-León Gérôme (1880-1885), das quais destacamos *O Banho* (1885), *Banho turco ou banho mouro* (1870) e *Piscina no harém* (1876), nas três pinturas há uma personagem negra servindo ou auxiliando as personagens brancas; os elementos que fixam essas personagens no solo, ou seja, na condição dos pés descalços, da nudez ou da sexualidade gratuita, ao exemplo da pintura a óleo de Christiaan van Couwenbergh (1604-1667), *Três jovens homens brancos e uma mulher negra* (1632), na qual há a representação de uma cena sádica de sexo praticado por dois homens brancos contra uma mulher negra retinta totalmente nua.



Fig. 72. Atribuída à Johann Zoffany – *Dido Elizabeth Belle with her cousin Elizabeth Murray*, s/d, óleo sobre tela, 1779
Scone Palace, Perthshire, Scotland



Fig. 73. Atribuída à Fortunato da Alemandini baseado em aquarela de Giovanni Cavazzi – *Rainha Ginga ou Ngola Nzinga (Ana de Sousa) em negociação com o governador português em Luanda*, xilogravura, 1687
<http://nenunzinga.blogspot.com.br/2012/04/ntinua-kongo-d.html>



Fig. 74. Jan Boeckhorst – *Alegoria de África* (Da série as *Quatro Partes do Mundo*), 134 x 115,6 cm, óleo sobre tela, 1640

Hohenbuchau Collection
 Liechtenstein Museum

<http://medievalpoc.tumblr.com/post/60307489799/medievalpoc-jan-boeckhorst-allegory-of-africa>



Fig. 75. Christiaan van Couwenbergh – *Três jovens homens brancos e uma mulher negra*, 104 x 127 cm, óleo sobre tela, 1632
Musée des Beaux-Arts, Strasburg
Web Gallery of Art



Fig. 76. Diego Velázquez – *A Mulata ou Kitchen Scene with Supper in Emmaus*, 55 x 118 cm, óleo sobre tela, 1618
National Gallery, Dublin, Irlanda
Web Gallery of Art

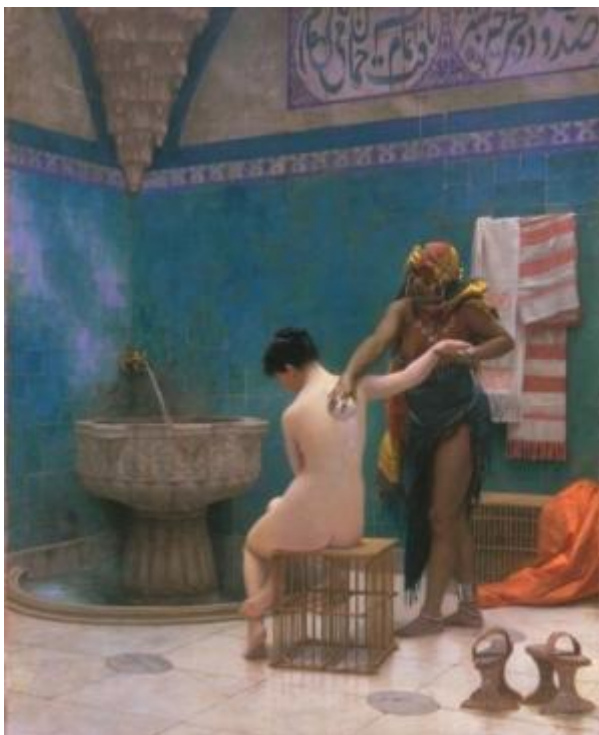


Fig. 77. Jean-Léon Gérôme – *O Banho*, 23 x 29 cm, óleo sobre tela, 1870
Fine Arts Museums of San Francisco
Anna Williams Collection

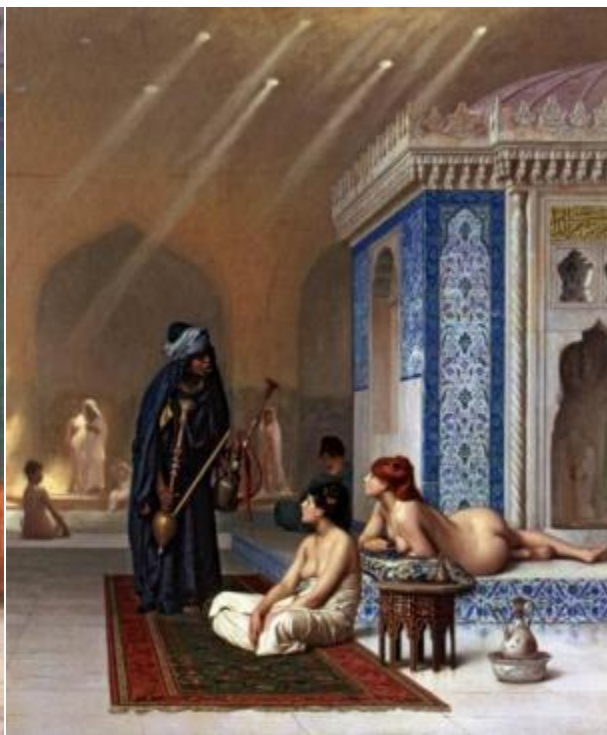


Fig. 78. Jean-León Gérôme – *Piscina no harém*, 74 x 62 cm, óleo sobre tela, 1876
The Hermitage, St. Petersburg
Web Gallery of Art



Fig. 79. Jean-Léon Gérôme – *Banho turco ou banho mouro*, 50,8 x 40,6 cm, óleo sobre tela, 1870
Museum of Fine Arts, Boston
<http://www.mfa.org/collections/object/moorish-bath-32124>



Fig. 80. Paolo Veronese – *As bodas de Caná* (detalhe), óleo sobre tela, 1563
Musée du Louvre, Paris/Fotografia nossa

A Vênus Negra e a referência negada

Embora tenhamos nos reservado olhar mais profundamente para o impresso baiano *A Coisa*, isso não significou que estivéssemos distanciados ou deslocados das realidades macro que nortearam avanços políticos no Brasil, segmentações ideológicas e desenvolvimentos tecnológicos na produção de imagens e impressão de periódicos no Rio de Janeiro, Pernambuco, e outros Estados brasileiros. Eventos que não ocorreram de forma isolada. Cada província parecia ressoar através dos seus impressos de grande ou pequeno porte, os mesmos ecos lampejados na capital da República. Entendemos que a transição do Império para a República no Brasil fez frutificar a multiplicidade de impressos ilustrados críticos e chistosos. Muitos eram os brasileiros empenhados a terem voz diante tantos acontecimentos socioculturais que ocupavam os discursos nos ambientes públicos e privados. A escravidão e o fim dela, a religião, a cidadania, a nova ordem política, a economia.

Luciano Magno acredita que este foi um período que, mesmo cerceado pela censura, experimentou certa liberdade de imprensa, permitindo que “os caricaturistas se posicionassem de forma contumaz” (MAGNO, 2012, p. 462). Concordamos com o pensamento de Magno ao considerar que as décadas de 1870 e 1880 foram movimentadas e ricas pela produção de impressos e caricaturas de costumes com as mais variadas temáticas, inclusive a temática racial (MAGNO, 2012). A virada de regime avultou novas temáticas, como as ideias positivistas de Auguste Comte, e “a instauração da República, apareciam como a solução para os males do Brasil” (MAGNO, 2012, p. 462). Magno atribui a estes fenômenos, incluindo o fim da luta pela Abolição e o final da Guerra da Tríplice Aliança, como uma fase que irá desacelerar a produção de novos impressos e “uma curiosa moderação da caricatura brasileira pela política nacional ” (MAGNO, 2012, p. 466):

É possível que entendamos isso pela energia que a imprensa despendeu no combate, na luta pela abolição da escravatura e na queda da Monarquia; após a vitória, parte do vigor e da verberação dos artistas se esgotou (MAGNO, 2012, p. 466).

Focados na análise do impresso *A Coisa* propondo todas as analogias possíveis com outros periódicos e documentos, sentimos a mesma transformação no impresso, observado por Magno com os impressos fluminenses. Acreditamos que a medida que os anos avançaram e a agenda sobre a liberdade ou a manutenção do escravagismo no Brasil deixava de produzir ecos na sociedade, as representações negras perdiam força, e o corpo negro não tomou um

caráter de publicização que não fosse aquele a reivindicar as suas marcas étnicas e raciais. As observações que fizemos das imagens de negros e negras publicadas nos impressos ilustrados nos fez entender que, o corpo negro no período posterior a Abolição da Escravatura tem menor representatividade que nas páginas dos jornais do período do Império no Brasil.

Contudo, é importante salientar que as representatividades do negro no período imperial e colonial estavam ligadas exclusivamente a sua imagem enquanto cativo, isso no que se refere a produção periódica do Brasil; seja esta imagem a denunciar o negro numa ação de fuga numa atitude de resistência, seja esta a desenhá-lo como um produto da objetificação mercantilista imposto pelas práticas do colonialismo. Conforme nos elucidou Gilberto Freyre, as representatividades dos negros e das negras são muito presentes ao longo do escravismo, mas não enquanto representações visuais concretas, mas sim enquanto discursos textuais descritivos que fossem capazes de denunciar ou anunciar as marcas, os traços, os detalhes fenotípicos que caracterizavam a cor de suas peles com toda a riqueza e nuances dos seus matizes, o desenho dos narizes, dos lábios, dos olhos e bocas, a textura dos fios de cabelo, os adornos, e as marcas produzidas no corpo pelos condicionamentos desses corpos que, pareciam não se adequarem às condições que lhes foram dadas. Segundo Freyre, dos anúncios de negros fugidos, muitos dão conta dos traços identificadores como das surras tomadas por esses negros, as feridas latentes, suas cicatrizes “de ‘anjinho’ de tronco, de corrente no pescoço, de ferro nos pés [...] as tatuagens, os talhos, as marcas de fogo de tribo ou ‘nação’ africanas de sua origem, os sinais de ferro quente dos compradores” (FREYRE, 2010, p. 114 e 116).

Os corpos das mulheres negras eram descritos em sua inteireza, garantindo ideias de suas proporções físicas, que muitas vezes davam conta de sua esteatopigia, ou seja, a sua robustez de nádegas e quadris, assim como nos foi possível observar nos exemplos das imagens das negras de ganho produzidas por Arthur Arezio da Fonseca. Como um padrão de estilo ou talvez pelo olhar educado por um modo tipificado de retratar as mulheres negras, as pretas de Arezio são gordas, são ganhadoras e ocupam o espaço público das ruas da Bahia, com os seus turbantes e a sua gamela, e embora não sejam escravas, suas representações recuperam essa imagem escravocrata do colonialismo. Seus bustos e lábios sobressalentes, os quadris e as nádegas hipertrofiados vão ao encontro com as descrições de muitos dos anúncios de escravas fugidas, recuperados por Gilberto Freyre, como no exemplo da escrava Joaquina de nação Caçante; ela tem entre 30 e 32 anos, cor fula e tem as nádegas um tanto arrebitadas para trás; outra Jaquina também tinha nádegas arrebitadas, e segundo Freyre essas descrições

dão conta da origem *hotentote* ou *bosquímana*, “que são as populações africanas culastronas por excelência” (FREYRE, 2010, p. 114).

No que tange a diversidade étnica da representação do corpo feminino, ao grupo de mulheres mais esculturais, a que se referiu Manuel Querino, estão inclusas aquelas a que ele presumiu pertencerem às etnias *gêge/jeje*, *congo*, *angola* e *mina*, que “distinguiam-se pela sensualidade, pelo porte senhoril e maneiras delicadas e insinuantes; por isso chegaram a confundir-se com as creoulas elegantes. Trajavam com apurado gosto e porfiavam em não se confundirem com as das outras tribus” (QUERINO, 1938, p. 99). Manuel Querino atribui ao corpo feminino voluptuoso das *gêges* e *angolas* um possível protótipo de beleza para a criação da escultura da *Venus de Hottentote*. O termo *Vênus*¹³³ atribuído, na Idade Antiga, às belas formas do corpo da deusa greco-romana Afrodite, foi apropriado no século XIX pelos cientistas franceses da antropometria etnocêntrica para nomear os restos mortais da jovem Saartjie Baartman (Sarah Baartman) (1789-1815), de etnia *khoisan*.¹³⁴ O seu corpo foi exaustivamente analisado, desmembrado e utilizado para a produção de desenhos, pinturas e gravuras, e modelagens em gesso, especialmente sua genitália, considerada exótica para os padrões europeus. A forma externa do corpo de Saartjie serviu para se moldar a escultura

¹³³ A denominação *Vênus* aparece no mundo Antigo, e a partir de Gilles Lipovetsky foi possível compreender que os estudos acerca das primeiras estatuetas a representar formas humanizadas e femininas, ainda na pré-história, se ocupam de dar sentido ao corpo feminino enquanto um símbolo da fertilidade, cujas formas corporais apresentam seios hipertrofiados e flácidos, o ventre e a bacia sobrepujados e caídos por sobre o regaço, e as ancas e torços maciços contrastando com braços finos e pernas terminadas em ponta, o que caracterizaria às primeiras formas denominadas *Vênus esteatopígicas* (LIPOVETSKY, 2000, p. 103). Na tentativa de estabelecermos, em caráter ilustrativo, as referências das representações de *Vênus* mais recorrentes na História e na Arte temos a *Vênus Impudica*, *Vênus Willendorf* e *Vênus de Lespugue*, essas três relacionadas à fertilidade, fecundidade e à vida, a *Vênus de Milo* ao estilo da estética greco-romana, e as *Vênus* com caráter estético e conceitual das pinturas de Rubens, Botticelli, Velázquez, Lucas Cranach der Ältere, e a *Vênus de Urbino* de Ticiano. Ao considerarmos a tese *Retratos em branco e preto: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil* de Amanda Braga, concordamos com ela que, “as representações da *Vênus* enquadradas numa concepção tradicional apoiaram-se sempre em seus atributos físicos e morais enquanto elementos associados. Até o século XVIII, a história dosou, à sua maneira – fazendo ampliar ou abrandar – as esferas da beleza e da virtude em cada um dos momentos em que a *Vênus* se deu a ver. Espelho de beleza, seu corpo foi moldado sempre à imagem e semelhança do belo, independente da concepção adotada. Assim, fazia-se confundir corpo e beleza. Tendo, diante dos olhos, a representação de uma *Vênus*, haver-se-ia de fazer uma associação direta: se *Vênus*, logo, bela (BRAGA, 2013, p. 63-64).

¹³⁴ Segundo Christopher Ehret em seu capítulo *O interior da África Oriental* do livro *História Geral da África III – África do século VIII ao XI*, os *khoisan* foram um grupo linguístico que ocuparam a parte Meridional da África e eram caracterizados por serem caçadores e coletores. Sua grande expansão teria ocorrido ao longo dos três últimos milênios antes da Era Cristã (EHRET, 2010, p. 725). Os *khoisan* fazem parte do grupo de línguas nilóticas amplamente difundidas na África Meridional. Compreendiam os povos *cuchitas* do norte do Quênia durante o terceiro milênio da Era Cristã, período no qual teriam sido assimilados pelos *cuchitas*. Também compreendiam os territórios ao sul da Namíbia e parte ocidental do Cabo, muito além do limite mais meridional da penetração *banta* (EHRET, 2010, p. 756).

denominada a Vênus de Hotentote,¹³⁵ que segundo Amanda Braga representa o deslocamento da concepção de uma *Vênus* no sentido estético de ideologização da beleza.

no século XIX, o surgimento da *Vénus Noire*, na França, faz deslocar a concepção de uma *Vênus*. Para além de uma distinção entre beleza e virtude, seria preciso empreender, ainda, uma distinção entre o corpo venusino e a beleza. Seria preciso inserir, a partir daqui, o domínio do corpo na concepção de uma Vênus, este, distinto e desvinculado da concepção de beleza (BRAGA, 2013, p. 64).

E, se de um lado Amanda Braga considera a *Vénus Noire* destituída da concepção ideologizada de beleza venusina, por outro lado entendemos que, apesar do longo processo de escravização, coisificação e objetificação enfrentado por Saartjie, a representação de suas formas em moldes exibidas no Museu de Etnografia do Trocadéro vinculado ao *Musée de l'Homme*, de Paris, ao longo do século dezenove criou discursos que tomaram proporções amplas e significações complexas não apenas no seu tempo. A nádega esteatopígica de Saartjie era a oposição da nádega calipígica de Afrodite, no entanto, diferente do ideal de beleza romana, Rachel Holmes nos faz pensar que na Inglaterra do contexto de Saartjie, a protuberância das nádegas era um modelo que inspirava inveja (HOLMES, 2007, p. 39). No período do Império Romano a figura da Vênus Afrodite já era associada ao mundo da sexualidade e venerada por prostitutas romanas, que construíram templos em sua honra. Nesses templos, como nos escreveu Tracy Sharpley-Whiting, as mulheres que desejavam se tornar cortesãs recebiam instruções sobre a arte do amor (SHARPLEY-WHITING, 1999, p. 74).

Ao longo das edições d'*A Coisa* não encontramos nenhuma referência que associasse diretamente a negritude à representação de uma Vênus, por outro lado são muitas as evidências e associações diretas do corpo feminino branco à concepção grega e romana da Vênus de Milo. As formas graciosas, o desenho do torso com o caimento leve dos seios, as poses no ato dos cuidados da toalete sempre no interior da casa, nos espaços privados; o

¹³⁵ Segundo Lucille Davie *hottentot* foi uma denominação colonial dada ao povo *khoisan* que pastoreava gado. Eles adquiriam o gado dos imigrantes do Norte de Angola e cruzavam até a África do Sul com eles, isto por volta de dois mil anos antes de os primeiros europeus estabelecerem-se na cidade do Cabo em 1652. Os *hottentot* eram um povo que se assimilou aos *Bushmen* ou *San*, os primeiros habitantes da África do Sul, que lá viveram por volta dos 100 mil anos como caçadores e coletores. *Khoisan* seria a denominação correta, e é usado para denotar a relação estabelecida com o povo de etnia *San*. O Termo *hottentot* leva a uma concepção pejorativa, e não é adequado o seu uso para atribuir grupos humanos ou etnia. Para mais, ver: Lucille Davie em *Sarah Baartman, at resta t last*. Disponível em: <http://www.southafrica.info/about/history/saartjie.htm#.VgR4Xn2xfZU>. Acesso em: 22 jul. 2015.

movimento das pernas longilíneas ao estilo renascentista, o corpo branco recebe uma multiplicidade de tratamentos que o colocam no lugar do prestígio e do modelo ideal da beleza, do desejo e da saúde física. É um simulacro a atender o ideal de nação que a sociedade baiana precisaria seguir, se adequar, projetar-se e venerar. Maria Bernardete Ramos Flores, nos fez compreender que a cultura de raça, do início do século XX, estabeleceu articulações que determinaram um padrão normativo e ideal para o corpo, estreitando as significações de nação às concepções das identidades étnicas, enquanto o corpo foi tomado como a invenção da raça, empregando métodos eugênicos ligados às ideologias lamarkiana e galtoniana que supervalorizavam o branco enquanto sinônimo de saúde, civilização e evolução humana (FLORES, 2007, p. 77).

Entendemos a partir das considerações de Flores que a República no Brasil fez surgir ou potencializar o desejo institucional de utilizar a arte para a aplicação de novos padrões em exaltação do ideal de uma beleza corporal branca, viril, e dotada de qualidades requeridas para a construção do Brasil enquanto nação, “criar a ‘raça nacional’ é imprimir no corpo do cidadão não só sentimentos, uma língua comum e os símbolos nacionais, mas também um tipo lógico e um tipo físico” (FLORES, 2007, p. 19).

Há na capa da edição d’*A Coisa* do dia 11 de março de 1900, uma xilogravura de Arthur Arezio cuja personagem nua se resguarda no interior de um dos cômodos de uma casa, seu quarto ou a antessala; despojado, seu corpo se mantém deitado por sobre um sofá ao estilo canapé a apreciar a leitura de um jornal, *Pobres velhas* (fig. 81). Na quarta página da edição do dia 8 de outubro de 1904, *A Coisa* publicou a imagem de duas mulheres em perfil, vestidas com roupas de banho entrando no mar, *Banhistas* (fig. 82). No dia 16 de abril de 1899, Arthur Arezio publicou na capa desta edição d’*A Coisa* a gravura *A Bacia* (fig. 83) acompanhada de texto homônimo; nela encontra-se a representação de uma mulher no ato da sua toalete. As três imagens retratam mulheres brancas, e marcam a vinculação de Arezio com o mundo europeu, sua apreciação, educação e concepções de civilidade. Foi possível estabelecermos relação dos traços desses desenhos com os motivos, formas e traços das obras de arte gregas e romanas, como os elementos que dão nota do estilo de vida europeu, os panos, a pose, o ornamento dos cabelos e os desenhos das faces.

Todavia, a imagem *Banhistas* (fig. 82) nos desperta para o modo com que o corpo branco recebe tratamento de esteatopigia, nádegas e quadris hispertrofiados, arrebitados para trás, seios mais sobressaltados e cintura levemente acentuada, o que poderíamos considerar uma mulher gorda com curvas potencializadas, o que nos revela a possível influência de

Arezio sobre a existência de uma Vênus Negra, estudada exaustivamente na França sua contemporânea e de época anterior, e, também, de várias “Vênus negras” muito presentes no cotidiano das ruas da Bahia dos seus dias, seja nos corpos das ganhadoras, no perambular luxuoso das *minas*, nas formas esculturais das mulheres de etnia *jejes* ou *angolas*.

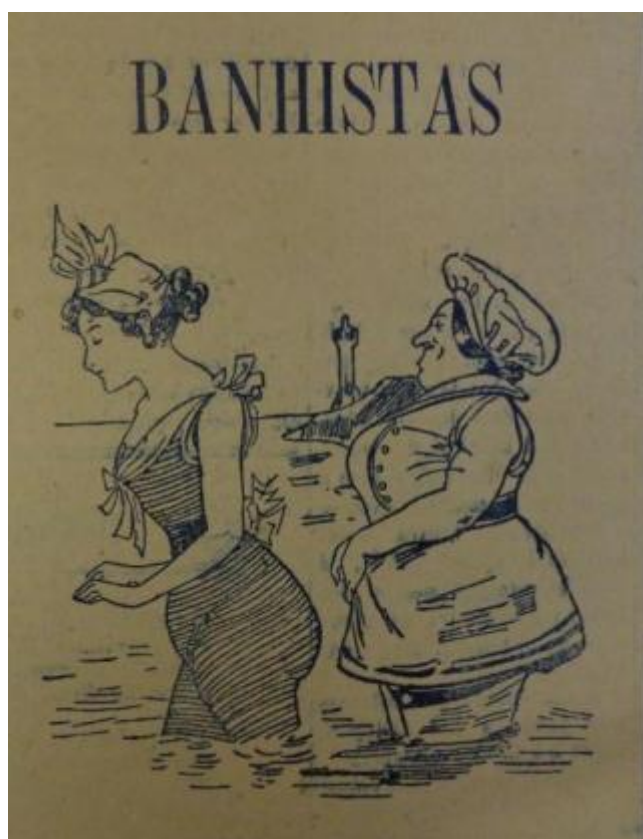


Fig. 82. *A Coisa* 8 out., Arhtur Arezio da Fonseca – *Banhistas*, xilogravura a fio, (1904)
BPEB, Salvador



Fig. 83. *A Coisa* 16 abr., Arthur Arezio da Fonseca – *Bacia*, xilogravura a fio, (1899)
BPEB, Salvador

A banhista que segue na frente de sua mãe, dona Marocas, veste maiô de listras pretas com laço claro, e se chama Cocóta, ela tem cabelos ondulados, braços roliços, ventre cedido, nádegas arrebitadas e gordas, caminha na direção do mar, como nos sugere o texto chistoso que acompanha a imagem. Suas características seriam facilmente compreendidas como as características de Saartjie, ou de uma crioula qualquer, encontrada nas ruas da Bahia do início do século XX como nos poderia dizer Manuel Querino. No entanto, Arezio preferiu lhe dar uma pele clara, sem o aplique de grafismos, hachuras, ou matização, Cocóta, assim como Rosinha, a moça no ato da sua toalete, são brancas, e ocupam seus lugares de mulheres

sensuais e cuidadas no interior de suas casas. Porém, Cocóta parece-nos usurpar as formas esculturais atribuídas à Saartjie, Arezio parece não se sentir impelido a representar uma mulher de etnia *khoisan* em tão digna representação de suas formas, fenótipos e sensualidade. Esses atributos nos parecem serem exclusivos de uma classe com porte e condições de civilidade, ainda que se trate de uma apropriação, de uma leitura, ou de uma condenação a instituir a opacização de uma referência globalizante, como no exemplo da Vênus Negra.

Ao observarmos com mais atenção os detalhes que denotam o tratamento estético dado aos fenótipos faciais de Cocóta observamos que o nariz e os lábios, o desenho dos cílios e da sobrancelha, e o perfil do queixo, acompanham uma proporcionalidade harmoniosa com a curvatura do pescoço, o colo, e o busto, assim como na personagem Rosinha. Cocóta entra no mar delicadamente, o movimento de suas mãos parece anunciar o seu grau de calma e delicadeza, muito diferentes da grosseria apresentada no desenho da sua mãe, dona Marocas, ou dos exageros nas representações das negras de ganho, como Tia Tatá. Cocóta tem as pontas dos dedos e o contorno das mãos delicadamente desenhadas, tudo nos parece muito bem detalhado, articulado para ascender à concepção da beleza requerida, para enaltecer, para simular o ideal da mulher que se pretendia nos banhos de mar do Brasil. De acordo com Herman Lima os banhos de mar foram bastante utilizados como mote dos caricaturistas com pretensões chistosas, ainda na segunda metade do século XIX, desde a sua representação mais icônica publicada no impresso *Comédia Social* de 10 de abril de 1871, “os banhos de mar vem sendo focalizados chistosamente em muitas *charges*, há quase um século [...] Uma das mais antigas vem na *Comédia Social*, de Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo, focalizando a Praia de Botafogo” (LIMA, 1963, p. 460).¹³⁶ Noutra cena famosa descrita por Herman Lima das caricaturas cuja temática eram os espaços da praia protagonizando os banhos de mar, traziam

duas jovens, correndo pela areia branca, nos pudicos trajes de banho da época; uma escorrega e cai de quatro: *é la femme qui tombe*. Noutra cena, outra bela jovem ergue os braços a corrigir os cabelos desnastrados pelo mar, recortando o busto farto e a cinturinha de ânfora grega (LIMA, 1963, p. 460-461)

Esse ideal de beleza civilizada faz-nos dialogar com Flores que entendeu o processo de transição da Monarquia à República, como o lugar da invenção do *povo*. Sobre o padrão de beleza legítimo, podemos concluir que Cocóta era o exemplo de mulher, de dama de uma

¹³⁶ Herman Lima nos apresenta caricatura de uma banhista publicada no jornal *O Diabo a Quatro* de 3 de novembro de 1878: “Nos banhos a coisa é diferente: ali o *chic* não é ir-se como quem vai ao baile, mas, ao contrário – como vai mesmo ao banho... Os peixes é que se regalam.” Aurélio de Figueiredo.

geração que se queria presente na orla baiana, opostas à concepção pejorativa de *povo* (preto, pardo, aleijado, sujo, grosseiro), Cocóta e Rosinha somavam um grau de civilidade, naquilo que Flores nos poderia falar sobre elas, uma civilidade que deveria ser cultivada

Na beleza do rosto, a dimensão do pescoço, a desenvoltura do busto, das ancas, o torneado dos membros, a não-discrepância anatômica dos seios, das mãos, dos pés, a resistência das carnes, o modo de andar, de olhar, de falar... a beleza dos cabelos, o tamanho, a forma e a cor dos olhos, cílios e sobrancelhas, o colorido, forma e dimensão dos lábios e dentes, do nariz e das orelhas, a forma das mãos, dos pés e das unhas [...]. Além da esbelteza geral, da graça e elegância da boa proporcionalidade da fisionomia corporal, a cor, a maciez, a igualdade e a boa distribuição da pigmentação da pele (FLORES, 2007, p. 66)

Apesar de pobre em representações visuais plásticas de mulheres pretas e com fenótipos negroides, se comparado ao número e a multiplicidade de representações de mulheres brancas, *A Coisa* é abundante em referências textuais que nos dão pistas da multiplicidade de matizes e corpos negros na vida pública baiana. Os editores estão sempre a denunciar em poucas linhas as insinuações de uma “mulatinha escândalo”¹³⁷ que parece tirar a paz dos passantes do sexo masculino nas ruas da capital; eles dão nota sobre essa mulatinha sem nome em várias edições do periódico, e na edição do dia 1º de janeiro chegam a pedir que tomem providências enérgicas, mas para contê-la ou acalmá-la de seus atos? O corpo da mulatinha e seus atos de “concupiscência”¹³⁸ parecem incomodar bastante os editores d’*A Coisa*, assim como seus leitores, responsáveis por este telegrama. Com exceção da mulata Chica, filha da Tia Tatá, as negras citadas nos textos publicados no impresso estão descentradas de humanidade ou civilidade, não são citadas as suas origens, uma família, uma referência que as coloquem integradas ao espaço da vida privada e civilizada, e, essas mulheres negras quando não possuem nomes, ou mesmo os possuindo são genericamente tratadas por *Chicas* ou *Negrinhas*, uma maneira de apelidar pejorativamente um comportamento livre tido como inadequado para uma dama, demarcando o lugar de uma mulher de vida pública, desfrutável e de fácil tratamento com homens mal intencionados. Até

¹³⁷ *A Coisa*, 1º jan. 1898, ano. 1, n. 19, p. capa

¹³⁸ Na publicação do jornal o ato da mulatinha é demarcado apenas com a letra C... seguido de reticências, interpretamos como concupiscência ou qualquer coisa que faça alusão a um comportamento concupiscente para a época. Segue a notícia na íntegra: “Telegramas, Taboão, 25. Continua Mulatinha escândalo com C... providencias enérgicas”. *A Coisa*, 1º jan. 1898, ano. 1, n. 19, p. capa

mesmo a Chica é descrita como uma dessas mulheres que vivem a cozer-se nas vielas e becos com homens de pouco valor.¹³⁹

Na publicação do dia 15 de julho de 1900, Chrispim Galat assinou a subcoluna *Rachá* na qual dá nota sobre a mulatinha de nome Pupú; esta é uma leitora afeiçãoada ao colunista e possui uma pele “formosa cor de canela”,¹⁴⁰ as qualidades anunciadas por Chrispim dão ênfase ao fato de Pupú ser “uma mulatinha de mandar chegar, mais remeleixenta que a Chica do M. Leite, mais ardente que a pipoqueira apaixonada do Bohemio, Borreaux & C. João Bandalho”.¹⁴¹ Feliz pela sua conquista, Chrispim dá nota que, a partir de então, *A Coisa* passou a possuir um número considerável de leitoras participativas e fãs dos colunistas, elas formam o “pessoal feminino” da casa, e o grupo é composto por “Chica, Pupú e Tatá, uma negrinha, uma mulata e uma preta velha”.¹⁴² No folhetim *Album de Caliban* publicado no dia 10 de outubro de 1897, seu autor nos revela outro matiz de coloração de pele, se trata de Soror Margarida, “muito branca na sua estamemha côr de castanha”.¹⁴³

A subcoluna *Remeleixos* é assinada por M. Leite, e este sempre propõe ao leitor um diálogo com a preta Chica. No dia 14 de outubro de 1900, ao considerá-la toda enfeitada, M. Leite pergunta a Chica se ela iria participar da festa do Senhor dos Mulatos, Chica respondeu que iria, pois não se travava de uma “negra bexel”,¹⁴⁴ pra deixar de ir à festa dos mulatos, Deus me livre que os mulatos me falem”.¹⁴⁵ Entendemos *bexel* como uma variação da possível influência francesa do termo *biseau* que, na tradução para o português *bisel* está relacionado a uma peça de pressão ou corte das formas tipográficas; desse modo, Chica poderia nos dizer que não se trata de uma negra que seleciona/corta suas companhias, e que admite principalmente os mulatos de quem não quer se distanciar.

Edilece Souza Couto ao estudar as festas de Santos na Bahia oferece-nos a compreensão do que se trataria essa festa do “Senhor dos Mulatos” suscitada por M. Leite. A Bahia oitocentista concentrava forte vivência religiosa organizada pelas irmandades, ou seja, associações que agregavam católicos e leigos no culto católico (COUTO, 2010, p. 66). As

¹³⁹ Chegamos a essa conclusão depois de analisarmos os textos das subcolunas *Remeleixos* e *Barbas*. Para mais observar a edição do dia 18 de março de 1900. *A Coisa*, 18 mar. 1900, ano. 3, n. 131, p. 4

¹⁴⁰ *A Coisa*, 15 jul. 1900, ano 3, n. 148, p. 4

¹⁴¹ *A Coisa*, 15 jul. 1900, ano 3, n. 148, p. 4

¹⁴² *A Coisa*, 15 jul. 1900, ano 3, n. 148, p. 4

¹⁴³ *A Coisa*, 10 out. 1897, ano 1, n. 6, p. 3

¹⁴⁴ Entendemos se tratar de uma variação do termo francês *biseau*, aportuguesado coloquialmente por *bexel*. No português atual o substantivo aparece grafado como *bisel*, cujas significações se relacionam a objetos de corte ou pressão, peça para o manuseio de formas tipográficas e até engaste de pedra de anel e chanfradura. Desse modo acreditamos que a expressão naquele tempo sugeria uma pessoa de poucas relações. Desse modo, entendemos que Chica não era uma negra seletiva, de cortar ou espremer amizades e relações.

¹⁴⁵ *A Coisa*, 14 out. 1900, ano. 4, n. 161, p. 2

irmandades eram responsáveis pelo assistencialismo espiritual e material de seus componentes integrados “durante a vida e na hora da morte. Ser um integrante era a garantia de permanência no grupo social e de amparo em caso de doença, quando receberia assistência médica e despesas hospitalares” (COUTO, 2010, p. 68).

As irmandades eram formadas por critérios de cor e condição social, incentivadas pela Igreja e pelo Estado. Em Salvador, os mulatos reuniam-se nas irmandades de Nosso Senhor da Cruz (Igreja da Palma), Nosso Senhor Bom Jesus da Paciência (Igreja de São Pedro) e Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão (na igreja de mesmo nome) [...] Os negros africanos agrupavam-se por nações de origem: angolanos e congoleses formavam a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (Igreja da Freguesia da Sé, atual Pelourinho); os daomeanos agrupavam-se nas irmandades de Nosso Senhor das Necessidades e Senhor da Redenção (Capela do Corpo Santo) e as mulheres nagô-yorubas fundaram a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (Igreja da Barroquinha). Os negros nascidos no Brasil formavam a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios (altar lateral da Igreja da Conceição da Praia)” (COUTO, 2010, p. 68).

Entendemos, assim, que a população negra se reunia de acordo com suas nações de origem, reconhecendo-se e reconhecendo a diferença uns dos outros. Chica ao que nos é indicado se tratava de uma “preta” nascida no Brasil, mas que, no entanto, não via empecilho se misturar com os “mulatos” na festa de comemoração de seus santos de devoção particulares. Contudo, é na mesma coluna *Remeleixos* publicada no dia 28 de outubro do mesmo ano que Chica nos surpreende, ao dar o expediente de uma reunião ocorrida na sede do Liceu de Artes e Ofícios. Chica, preta, diz ter comparecido a reunião e se espantado “quando Sevi abriu a sessão e perguntou se havia alguém” a se candidatar a falar primeiro, e logo em seguida, para o espanto dela, um “tebhas”¹⁴⁶ tomou a palavra; e não é “ioiô [que] o bruto principiou logo no latim, e quando ele não teve mais nada pra soltar, gritou Dominus tecum, aí não tive jeito senão cair na gargalhada”.¹⁴⁷ Chica que antes se mostrou solícita e necessitada da companhia dos mulatos, nesse momento subestima a capacidade ou o desejo do orador “resoluto” em utilizar-se do latim em seu discurso. Ela segue, “Qual, yôyô, não, não foi nada, é que a gente de minha corporação não se enxerga”.¹⁴⁸ Sublinhamos a palavra corporação porque esta é a mesma utilizada pelo gravurista Arthur Arezio da Fonseca para designar os negros. Chica, tal como Arezio, não apresenta solidariedade para com seu igual,

¹⁴⁶ Diz-se daquele que é resoluto, valente, tebano.

¹⁴⁷ **A Coisa**, 28 out. 1900, ano. 4, n. 163, p. capa

¹⁴⁸ **A Coisa**, 28 out. 1900, ano. 4, n. 163, p. capa

um preto, possivelmente com a mesma tonalidade de cor de pele. Entendemos que M. Leite ou o seu superego ou amante, Chica, assim como Arthur Arezio comungam do mesmo pensamento de degradação e subvalorização da capacidade intelectual do negro. E novamente incorremos ao que Frantz Fanon poderia nos falar sobre o tebano que discursava no Liceu da Bahia; a ele até poderia ter tido a graça do estudo e do aprimoramento de uma língua estrangeira, mas isso não lhe dava o direito de ser o primeiro a falar, nem mesmo demonstrar saber uma língua tão culta. Comparamos o exemplo do tebano com a exemplificação trazida por Fanon, um preto martinicano que se esforçou para se educar e universalizar o seu saber, mas que, no entanto, presente no Liceu Saint-Louis, em Paris, foi expulso, pois teve a ousadia de ter lido Engels (FANON, 2008, p. 159). Concluimos que o negro até poderia se “civilizar”, mas este não poderia deixar de ser um negro, calado, sem atrever-se ou sem se deslocar do seu lugar de subserviência e gratidão ao branco “que permitiu [a ele] comer na sua mesa” (FANON, 2008, p. 182), devendo sempre tratá-lo como Chica o faz ao dialogar com M. Leite, por Yôyô.

Em 11 de março de 1900, *A Coisa* divulgou em sua capa a imagem de mais



Fig. 81. *A Coisa* 11 mar., Arthur Arezio da Fonseca – *Pobres velhas*, xilogravura a fio, (1900) BPEB, Salvador

um corpo feminino e branco desenhado por Arthur Arezio, e esta imagem acompanha o texto *Pobres velhas* (fig. 81). É a partir desta imagem em diálogo com o texto que dissertaremos sobre as referências às mulheres negras que se aproximam de uma ideia de Vênus, porém corrompidas, como Saartjie, pelo atravessamento de uma vida pública, repatriada, usurpada e violada, um corpo prostituído e destituído de qualidades e valores positivos. O corpo utilizado para introduzir o assunto relacionado a prostituição fluminense de mulheres brancas e

formosas, é também branco, e ele se encarrega de propor medições comparativas entre o *glamour* livre das prostitutas brancas asseguradas pela guarda policial do Rio de Janeiro com a degradação das vergonhosas “pretas mocas”¹⁴⁹ a transitar pelas ruas da Bahia na iminência de terem suas vergonhas cerceadas e tapadas pela polícia em incansável vigília.

A imagem é uma xilogravura a fio, os veios da madeira ficam evidentes na parte entintada que corresponde ao sofá no estilo canapé que também recebe riscos horizontais, verticais e hachuras cruzadas. A mobília é bem detalhada, e embora seja monocromática vê-se a divisão das duas almofadas a apoiarem o corpo branco e desnudo da musa, sendo uma como encosto das costas e a outra na altura das coxas sob as pernas. A perna esquerda, longilínea e de desenho delicado se ajeita por sobre a perna direita. O seio tem a medida certa para não ceder para fora do torso, as ancas e o bumbum são proeminentes. As orelhas, o desenho da boca, dos olhos e nariz, a curvatura dos braços e a delicadeza das mãos a segurar o jornal são bem delineados. Os cabelos pretos estão presos no alto da cabeça, um coque. A musa descansa no interior de uma residência, enquanto faz leituras à espera de um pretendente estimado, como nos fala o texto:

Meu Deus! como hei de recebê-lo! o que farei para lhe ser agradável! elle é tão lindo... parece gostar tanto de mim... e quando passa me deita olhares tão incendidos... Mas, o meu rosto só não é bastante; é preciso experimentar-lhe a força... eu vou fazer como nos grandes estabelecimentos, pôr a fazenda á mostra.

Primeiramente me recosto neste pequeno sofá; cruzo as pernas, tomo uma posição de abandono, elegante, natural... depois... enquanto o espero vou lendo o *Jornal* de sabbado passado..... é bem possível que os redactores do *Jornal* quando foram ao Rio não tivessem sahido de casa, e por esse motivo não viram nada.

Eu morei nas ruas do Regente, 7 de Setembro, Senhor dos Passos, Nuncio, Lavradio, S. Jorge, Constituição, etc., e alli não são os seios de ébano que nos envergonham, não; alli as mulheres não usam pannos da Costa amarrados na cintura, como na Bahia; mas robe-de-chambre demasiadamente decotado e curto, deixando ver-se as pomas róseas, tentadoras, e as pernas, bem contornadas, até ás ligas.

Alli se encontram mulheres que fazem tudo, dão tudo, garantidas pela policia. Naquella capital civilizada foi uma alta auctoridade policial, em pleno dia, na occasiao em que passava com sua senhora, agarrada, e rebocada pelas mulheres, na rua do Senhor dos Passos; e o que tem feito a policia? Medidas as mais severas tem posto em prática, mas a impudica continúa inffrene...

Aqui aos olhos pudicos do *Jornal* as Chicas não podem andar em mangas de camisa...

A policia é obrigada a cobrir as pretas mocas... enquanto for for [sic] ás moças é bom... quando for ás velhas...

Pobres velhas! Pobres velhas!...

¹⁴⁹ Diz-se da qualidade daquilo que é bizarro, engraçado, tolo. E também de uma variedade de café.

Arthur, o Bohemio¹⁵⁰

Apesar do seu caráter de ambiguidade, texto e imagem nos fornecem indícios que nos levam a visualizar mulheres com tipologias e históricos de vida muito próximos de Saartjie, a Vênus Negra, e também nos falam sobre a escolha dos editores d'*A Coisa* em não assumirem a imagem e a cor da mulher negra que consideramos a mais famosa nas artes visuais. A opacização e/ou usurpação das referências atribuídas ao povo *khoisan* nas representações visuais publicadas no periódico *A Coisa* diz muito sobre a ideologia e a vontade de seus editores. É possível acompanhar, a partir das orações e palavras que sublinhamos no texto extraído do impresso, a ideia de valor negativo dado às prostitutas nas ruas do Salvador, essas com seus corpos de “pretas mocas” enroladas com “pannos da Costa amarrados na cintura” nada se comparavam ao *glamour* ostentado pelas prostitutas fluminenses de “pomas róseas” vestidas com “robe-de-chambre demasiadamente decotado e curto”, deixando à mostra as “pernas bem contornadas”.¹⁵¹ Talvez este exemplo, por mais frágil que nos pareça, nos ajuda a considerar o porquê de os editores d'*A Coisa* não alcançarem a grandiloquência da representatividade de Saartjie na sua cor e forma, porque esta, tal como as pretas baianas a se prostituírem pelas ruas possuem “seios de ébano que nos envergonham”¹⁵² e que devem ser mantidos ocultos de nossos olhos.

A polícia na Bahia de 1900 se esforçava para manter a ordem na desordem da vida cotidiana de uma República recém-criada. As prostitutas pretas e pardas são constantemente reprimidas e obrigadas a esconderem a vergonha de seus corpos. Enquanto isso, o Rio de Janeiro se desponta como a capital da civilidade e de todo o ideal de um futuro promissor para o país. Mas lá, ao contrário do que acontece na Bahia, a antiga capital do Brasil, as prostitutas são brancas, ou seja, possuem peles róseas e recebem a proteção policial para continuarem a exhibir seus decotes generosos, suas pernas contornadas, suas pomas. As brancas, ainda que prostitutas não são consideradas *Chicas* ou *Negrinhas*; não são “pretas mocas”, não possuem vergonha a se esconder sob força policial; elas parecem necessárias para compor o cenário da capital da República, elas parecem ser o que há de mais divertido no espaço urbano afrancesado do Rio de Janeiro. É o tempo de civilizar-se, é o tempo de embranquecer.

¹⁵⁰ *A Coisa*, 11 mar. 1900, ano 3, n. 130, p. capa

¹⁵¹ *A Coisa*, 11 mar. 1900, ano 3, n. 130, p. capa

¹⁵² *A Coisa*, 11 mar. 1900, ano 3, n. 130, p. capa

A dificuldade de muitos em acessar a possibilidade de Saartjie Baartman ter a legitimidade de uma Vênus talvez esteja relacionada exclusivamente ao fato de ela ter sido uma mulher que realmente tenha existido, e que passou pelo horror da escravização motivada pela cor de sua pele, e também aquela cujo corpo emudecido representou e denunciou, através das mãos de seus algozes, o estigma da violência sexual e da servidão no mundo moderno. Nem mesmo a condição de deusa das prostitutas dada a Afrodite, ou a prostituta Olympia que inspirou Manet na composição de sua Vênus, receberam tantas negativas quanto Saartjie.

À preta, o máximo do valor positivo com referência globalizante que encontramos n' *A Coisa* foi a atribuição do nome Eva dado a ela em um poema publicado na terceira página da edição do dia 3 de abril de 1898. Contudo, o título do poema *A Tentação de Eva* dá o sentido daquela que atenta, que provoca a inquietação e a desordem, tal como a Eva do Cristianismo que tentou Adão ao erro. No poema d' *A Coisa* Eva é negra, é rainha e sorri, mas também dá ousadia ao seu interlocutor, ela é a desgraça dele que a observa enquanto ela está a remexer a fuligem; Eva está no trabalho, uma casa de produção de farinhas. Seu interlocutor, embora aparente não conhecê-la anteriormente sente-se a vontade para tomar-lhe o rodo das mãos e estando tão perto sentir arfar-lhe o colo; Eva é uma negra fácil e se deita junto à serpente sendo surpreendida pelo professor do interlocutor que parecia ter interesse afetivo por ela, mas que na ocasião os toma de surpresa.¹⁵³

Os poemas e textos que encontramos no periódico dificilmente fazem descrições físicas das belezas de suas musas, as considerações são metafóricas e poéticas, no entanto, escapam as qualidades de olhos bonitos ou pequenas mãos de cetim, e algumas ideias sobre as cores de suas peles, como observado no poema *Morena* de Carlos Colin, publicado n' *A Coisa* do dia 17 de setembro de 1899, a nos falar sobre corpos brancos ou amorenados. As qualidades físicas das negras geralmente são vinculadas ao chiste da coluna *Remeleixos*, como no exemplo do dia 3 de abril de 1898, quando Chica em diálogo com M. Leite o critica por manter-se amante de uma mulata “toda no sêssê”.¹⁵⁴ Diante da negativa ao título de bela Vênus atribuído às representações do corpo e à memória de negras como Saartjie, o desvalor das prostitutas com seios de ébano cobertos pela polícia nas ruas da Bahia, a lacidão de Eva, a negra de fácil tratamento, e da depreciação do corpo malcheiroso da mulatinha de M. Leite,

¹⁵³ A tentação de Eva – Faz bons tempos. Na casa da farinha/ Eva, a negra, no fumo remexia,/ Tomei-lhe o rôdo então; Eva sorria./ E sinto arfar-lhe o collo de rainha./ Deu-me o sorriso de Eva alta ousadia,/ Cai-me o rôdo das mãos, desgraça minha!/ Ouço um grito de horror, tal que amesquinha./ Deprime, extingue em mim toda a energia./ Sou bravo, o «gens», affirmo, não me creias,/ Isto bem pouco importa; mas nas veias/ Congelou-se-me o sangue de repente:/ Meu velho professor bebia os ares/ Pela filha dos lybicos palmares/ E... Viu Eva juntinho da serpente. (Extr.) **A Coisa**, 3 abr. 1898, ano 1, n. 32, p. 3

¹⁵⁴ Diz-se do cecê, odor desagradável nas axilas. **A Coisa**, 3 abr. 1898, ano 1, n. 32, p. capa

entendemos que parece não haver o que se possa apreciar em um corpo negro tão vivo e comum encontrado nas ruas de uma cidade devastada pelos horrores da escravidão finda. Corpos femininos destituídos dos cuidados da toalete, lançados a sorte das ruas, e por essa razão, talvez mal cheirosos, empobrecidos, reprimidos, desamparados, gratuitos e nada intelectivos naquele cenário republicano em que a sua dignidade deveria ser agregada aos novos valores da nação.

Todavia Saartjie não está sozinha no que se refere às polêmicas em torno de uma Vênus. Nas belas artes, pintores e escultores criaram personagens que atravessaram os padrões vigentes, como o caso do pintor francês Edouard Manet (1832-1883) que também contribuiu para a quebra de paradigmas venusinos na concepção de sua Vênus representada pela prostituta Olympia, meio século depois da morte de Saartjie, em 1863. Entretanto sua Vênus, apesar de retratar a realidade da prostituição na Paris do século XIX, e sendo objeto de todos os protestos no contexto da sua apresentação pública, não é tomada como destituída da concepção da beleza, senão dos aspectos que idealizam e forjam um valor para o belo. O conjunto de desenhos, pinturas, fotografias e esculturas a compor documentos iconográficos e também a multiplicidade de documentos textuais gerados a partir dos elementos corpóreos da Vênus Negra produziram discursos e significações no seu pós-morte que a tornaram um mito para a história da humanidade, principalmente a partir dos estudos pós-coloniais. E, ainda que este corpo tenha atravessado as especulações antropométricas e etnocêntricas quanto do seu valor humano ou animalesco, consideramos que o discurso histórico acerca dele colaborou para que Saartjie se inscrevesse no estatus de uma Vênus, e, contudo, bela, e negra como nos exemplos dos títulos de três caricaturas francesas do século XIX, sendo uma delas a denominá-la *La Belle Hottentot* (fig. 84), a segunda *La Vénus Hottentote* (fig. 85) e a terceira *Le jugement de Paris - Flanqué de ses deux inséparables, Cambacérès examine avec la gravité d'un expert la Vénus hottentote: à la plus belle la pomme revient de droit* (fig. 86);, como podemos observar abaixo:



Fig. 84. *La Belle Hottentote*, gravura francesa do séc. XIX.
Legenda da imagem: Les curieux en extase ou les cordons de souliers et La Venue Hottentote



Fig. 85. Geor Loftus – *La Vénus Hottentote*, estampa cor.,
tratada à água-forte, 20,5 x 27,7 cm, 1815.
Bibliothèque nationale de France, département Estampes et
photographie



Fig. 86. Jean-Jacques Régis de Cambacérès (1753-1824) – *Le jugement de Paris* – Flanqué de ses deux
inséparables, Cambacérès examine avec la gravite d'un expert la Vénus hottentote: à la plus belle la
pomme revient de droit, estampa tratada a água-forte e rolete, 18,1 x 27,8 cm.
Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Sem a pretensão e a necessidade de recontarmos em detalhes e extensão toda a história em torno da vida e das experiências de Saartjie Baartman,¹⁵⁵ faremos uso das imagens (figs. 84, 85, 86) para levantarmos um panorama genérico sobre a personagem negra feminina, que supomos ser a de maior projeção na história mundial, e cujas representações corporais adquiriram o status de Vênus Negra e fez pulular o imaginário da arte, do cientificismo e da literatura no final do século XIX e início do XX.¹⁵⁶ Utilizaremos, portanto, o texto biográfico *Sarah Baartman, at rest at last* de autoria da jornalista sul-africana Lucille Davie,¹⁵⁷ publicado no sítio *Southafrica.info* em 14 de maio de 2012, o livro *Black Venus: Sexualized savages, primal fears, and primitive narratives in French* da norte-americana Tracy Denean Sharpley-Whiting (SHARPLEY-WHITING, 1999) e, também, ancorados pela produção cinematográfica *Vénus Noire* (2010), coprodução belga, francesa e tunisiana dirigida por Abdellatif Kechiche (*Vénus Noire*, 2010).

A jovem Sarah Baartman nasceu em 1789 e trabalhava na casa de uma família de camponeses holandeses na Cidade do Cabo.¹⁵⁸ O seu nome e sobrenome foram dados por essa família, prática habitual entre senhores e escravos também no Brasil. Pertencente à etnia

¹⁵⁵ A tradução do nome Saartjie do africâner é Sarah, portanto faremos a utilização das duas escritas em respeito às fontes pesquisadas ou mesmo por razão de evitar a repetição.

¹⁵⁶ Segundo consta no estudo da autora norte-americana Tracy Denean Sharpley-Whiting e também apresentado na película de Abdellatif Kechiche, o naturalista Georges Cuvier teria declarado não haver nada mais famoso que o lenço da Hotentote, Saartjie Baartman, e ao mesmo tempo nenhum outro assunto foi objeto de tanta aclamação e questionamentos: “There is nothing more famous... than the *tablier* of the Hottents (sic) an at the same time no feature has been the object of so many arguments” (SHARPLEY-WHITING, 1999, p. 65). Lenços também foi o termo associado aos lábios vaginais de Baartman por seu aspecto ampliado embora fino. O filme *Vénus Noire* (2010) explora o fascínio de Cuvier por descobrir o lenço que protegia as partes íntimas de Baartman e os lenços que constituíam os aspectos físicos de sua vulva. Ainda que o naturalista tentasse e subornasse Saartjie, ela se mostrou relutante e o privou desse feito enquanto viveu. Cuvier só teria tido acesso a genitália de Saartjie após o seu falecimento. O fascínio em torno da ‘Hotentote’ ou Vênus Negra levou a estreia da peça, uma *mise en scène* de autoria do dramaturgo francês Adolphe Belot, no Théâtre du Châtelet, no dia 5 de maio de 1879, em Paris. Em 1983 foi lançado o filme *Black Venus (La Venus Negra)* uma coprodução franco-norteamericana-espanhola dirigida por Claude Mulot e Carmen García Rico, a película também foi influenciada pelo cenário francês de um contexto burguês, devasso e pelo fascínio e assimilação do sexo insaciável e intemperante retratado no romance *La fille aux yeux d’or (A menina dos olhos de ouro)*, de 1835, do francês Honoré de Balzac.

¹⁵⁷ Lucille Davie *Sarah Baartman, at rest at last*. Disponível em: <http://www.southafrica.info/about/history/saartjie.htm#.VgR4Xn2xfZU>. Acesso em 28 ago. 2015. Para mais, ver: GILMAN, Sander L. *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature. Race, writing and difference*. Ed. Henry Louis Gates Jr. Chicago, 1986.; HINSLEY, Curtis. *The World as Marketplace: Commodification of the Exotic at the World’s Colombian Exposition, Chicago, 1893. Exhibiting Cultures*. Eds. Ivan Karp and Steven Lavine. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991.; UGWU, Catherine. Ed. *Let’s Get It On: The Politics of Black Performance*. London: Institute of Contemporary Arts, 1995.; e WALLACE, Michelle. *Modernism, Postmodern and the Problem of the Visual in Afro-American Culture. Out There: Marginalization and Contemporary Culture*. Ed. Russell Ferguson. 39-50.

¹⁵⁸ Em 1998 a escritora e poeta sul-africana Diana Ferrus, escreveu *A Poem For Sarah Baartman* publicado em africâner e inglês. O poema canta o espírito em torno do imaginário que se criou da população africana e dos *Khoisan*. O desejo de confortar a alma de Saartjie e trazê-la de volta para casa liberta das condições do cárcere e da violência.

khoisan, do grupo remanescente de pessoas que habitavam a parte meridional da África, dominados pelos europeus e nomeados por eles *hotentotes*, denominação pejorativa que aproxima o ser humano a um animal semi-humano.¹⁵⁹ Segundo Lucille Davie, Sarah teria sido persuadida pelo médico britânico William Dunlop a viajar com ele para Londres, no entanto o diretor Abdellatif Kecchiche em sua ficção baseada na história de Sarah, dá pistas de que Baartman sonhava em ser artista/cantora na Metrópole inglesa onde a liberdade para negros parecia um sonho mais possível, e por isso teria viajado com o médico inglês para o seu país.

Por sua estrutura física sobressalente: elevada massa de gordura a compor a região das nádegas e dos seios e a região do colo, sinais físicos que a diferiam em demasia dos padrões estéticos europeus, incluindo a cor negra e os cabelos curtos e crespos, em 1810, Saartjie Baartman se tornou membro de um circo de humanos considerados exóticos. Ela era a atração principal. As imagens (figs. 84 e 85) representam o corpo nu de Sarah de pé por sobre um estrado e/ou caixa de madeira estreita, um pequeno púlpito retangular, sendo curiosamente observada, como um objeto de estranhamento. Na imagem *La Belle Hottentote* (fig. 84), observamos que a face da musa está pintada por sobre as maçãs da face com duas linhas retas, e os olhos vagos nos fazem intuir certo descontentamento por parte de Sarah, que esboça também estranhar aquele universo circense. Ainda nesta gravura é possível notar que Saartjie é observada por uma mulher bem vestida em posição de cócoras cujos olhos se fixam próximos ao corpo da musa, na altura das pernas, seus olhos olham extasiados de baixo para cima o lenço a preservar a genitália de Baartman. Em posição levemente flexionada há um homem também de frente para Sarah, em vestimentas que o insere na concepção de um cidadão de bom trato naquele contexto, o seu campo de visão se fecha na região do lenço, e a direção do olhar é indicada principalmente pela linha de palavras a sair da boca do homem e fazer a ligação entre seus olhos e boca com o lenço da Vênus Negra. Há um terceiro homem atrás deste, ereto, vestido com fraque, calças e cartola, apesar de extasiado, ele se mantém em certa distância. Atrás de Saartjie está o terceiro homem com a mesma vestimenta do segundo, e seu olhar é dirigido às nádegas de Baartman. A indicação do olhar é enfatizada pelo direcionamento da linha de palavras que saem da boca do homem, e, sobretudo, pela posição da mão esquerda do homem inclinada na iminência de tocar aquele glúteo potencialmente protuberante. Há um cão animado no canto inferior direito da imagem a brincar com o

¹⁵⁹ O pensador iluminista George Leclerc de Buffon em sua busca pela classificação não considerava os habitantes do Sul da África legítimos, tanto por suas estruturas fenotípicas quanto por seus tons de pele mais matizados. Eram as primeiras especulações acerca do hibridismo humano e da não humanidade desses (1839, p 347).

segundo homem. É o animal a reivindicar os olhares daqueles que compõem a norma civilizatória, e também é a peça que indica os aspectos animais do objeto que parece inaugurar o *voyeurismo* latente numa Paris burguesa, devassa e ocupada pela busca insaciável pelo sexo e pelo *Outro*, que se materializa nesta imagem na representação do corpo de Saartjie, que também representa a África que no século XIX já era fruto de constantes especulações, exploração e domínio inglês. Saartjie está numa posição central e tem o controle de todos os olhares que a examinam como se tivessem o poder de dominá-la, de apropriar-se daquele corpo arrancado de seu contexto, deslocado da sua centralidade, desconstruído da sua cultura e subjetividade. A gravura francesa tem pequenas frases que não conseguimos ler, e também uma legenda a nos falar sobre “os curiosos em êxtase, ou os baixeis e a Vênus Hotentote”. As duas imagens (figs. 84 e 85) embora contemplem uma mesma cena, Sarah sendo observada durante espetáculo por três homens separados por uma corda, se distanciam pelo uso da cor, da técnica em água-forte (fig. 85), e pelo aspecto grotesco e caricatural de Sarah fumando um cigarro na imagem *La Vénus Hottentote*, como se assumisse de forma naturalizada o seu caráter de exotismo e por que não animalesco.

Mas, não apenas de submissão e aceitação seguiu a experiência de Sarah em Londres, pouco tempo depois, cansada das humilhações e das exaustivas apresentações a que era submetida em feiras, circos e teatros, lugares em que se apresentava dentro de uma jaula, Saartjie teve a oportunidade de ir até um juiz denunciar o seu feitor e sua condição ilegal naquele país estrangeiro, conforme nos apresenta a imagem em água-forte *Le jugement de Paris – Flanqué de ses deux inséparables, Cambacérès examine avec la gravité d’un expert la Vénus hottentote: à la plus belle la pomme revient de droit* (fig. 86). Há, porém um agravante definidor neste episódio, segundo o filme de Abdellatif Kechiche, Saartjie não falava a língua inglesa, e, portanto, as instruções que lhes foram dadas para repetir mecanicamente diante do juiz, apenas contribuíram para a sua permanência em posse do circense e feitor inglês, Hendrick Caezar.¹⁶⁰

Em todas as três imagens é possível observar que Saartjie é representada sempre nua, como se o seu corpo devesse compreender a natureza de sua ‘selvageria’ e ‘sensualidade’, e sua genitália, momento mais aguardado nos espetáculos,¹⁶¹ é recoberta nessas figuras com

¹⁶⁰ Para mais, ver: HOLMES, Rachel. **African Queen** – The real life of the Hottentot Venus. New York: Random House, 2007; CRAIS, Clifton C; SCULLY, Pamela. **Sara Baartman and the Hottentot Venus: A ghost story and a biography**. United Kingdom: Princeton University Press, 2009.

¹⁶¹ A vagina de Saartjie Baartman era hipertrofiada. Apresentava lábios vaginais ligados as laterais de suas pernas. Quando de pernas fechadas davam a forma de um cogumelo de orelha, quando abertas a forma de uma borboleta (Vénus Noire, 2010). É a primeira cena exibida no filme produzido por Abdellatif Kechiche.

uma veste leve com pregas e franjas, um lenço. Aqueles lenços recobrem o lenço, escondem a vergonha moral, o sexo, ao mesmo passo que descortinam o desejo, aguçam a curiosidade sobre o famoso lenço (lábios vaginais) da criatura Hotentote (SHARPLEY-WHITING, 1999, p. 65). Entendemos ainda, a partir de Tracy Sharpley-Whiting, que as representações de uma sexualidade racializada foi vista primeiro nas pinturas orientais, e só teria alcançado o seu apogeu no período colonial. Momento no qual foram estabelecidas pela cultura europeia, centralizando um padrão de civilidade e uma busca pela classificação e categorização de raças, criando uma cultura global dividida entre: colonizadores e colonizados, humanos e selvagens (SHARPLEY-WHITING, 1999, p. 65).

Na imagem em cores *La Vénus Hottentote* (fig. 85) nota-se que Saartjie calça sapatos e meias na altura dos joelhos, e tem nas mãos uma lança/haste amarela, talvez uma vareta de bambu. Sapatos e meias também compõem uma metáfora para a sexualização feminina (NOVAL, 2011).

É-nos curioso o detalhe da imagem no tribunal (fig. 86), cuja legenda faz entender que “a mais bela nádega reivindica seus direitos”. Observamos que Saartjie está de braços cruzados, insatisfeita com o resultado dado pela Corte. O corpo negro, nu e voluptuoso da Vênus se encontra em meio a dois pilares, cujo topo é ocupado por duas esculturas também de nus, a representação é de corpos brancos ao modelo dos ideais venusinos a que nos escreveu Amanda Braga (BRAGA, 2013, p. 64). Três outros homens brancos compõem a cena dessa imagem, sendo um deles o réu, Hendrick Caezar e, possivelmente, seus defensores. Ao observarmos esse pequeno conjunto de imagens, notamos que Saartjie nunca está livre dos olhares, e embora esteja sempre cercada por pessoas, ela nos parece estar sempre só. O único momento em que sua representação a exterioriza, se faz a partir da sua manifestação de insatisfação que transpõe a tristeza dos olhos, e alcança o corpo que exhibe os braços cruzados e a testa franzida. Compreendemos que Saartjie está no centro, num ponto de intersecção entre um passado venusino e um futuro também venusino, a configuração de sua posição entre as duas esculturas. Saartjie é o centro, o meio, o entre-lugar, Saartjie nos parece ser aquilo que ainda não é. Uma África invadida, um corpo desconstruído e tomado por significações distanciadas das suas particularidades, tal como os corpos das negras de ganho ou das prostitutas pretas perseguidas pela repressão policial nas ruas da Bahia.

Saartjie foi conduzida até a França, onde foi vendida para a prostituição. Tracy Sharpley-Whiting nos faz entender que no contexto da época em que Saartjie viveu, as ideias acerca das mulheres relacionavam-nas com o mundo primitivo e à selvageria, ao campo das

emoções intuitivas, ao sexo desprovido de virilidade, à reprodução e aos cuidados domésticos. O primitivo era o negro e suas qualidades, o primitivo era puramente instintivo, e o instintivo bestial. Essa linha de raciocínio encontrou sua materialidade na figura do homem negro e da mulher negra, como nos evidenciou Frantz Fanon, e suas representatividades se davam a partir dos cadáveres e dos corpos das prostitutas, contudo, sua representação feminina se deu a partir da figura da prostituta Saartjie Baartman, “esta associação fixou-se no imaginário masculino francês em torno da Vênus Negra, a Vênus Hotentote” (SHARPLEY-WHITING, 1999, p. 33).

O corpo de Sarah despertava o interesse daquela sociedade burguesa disposta a experimentar os seus prazeres mais íntimos e sem pudor. Sarah tornou-se também objeto de desejo, de deleite de homens e mulheres até adoecer e ser despejada na rua. E enquanto vivia foi objeto de estudos de um grupo de anatomistas e naturalistas encabeçado por Georges Cuvier ao longo de três dias no *Jardin du Roi*, em Paris. Saartjie Baartman foi encontrada morta aos 26 anos de idade, e sua morte foi causada em consequência de pneumonia ou sífilis, em 1815.¹⁶² No ano seguinte, Georges Cuvier realizou constantes intervenções cirúrgicas no corpo mortificado de Saartjie. Cuvier desmembrou o corpo de Sarah, o embalsamou e conservou o cérebro, a cabeça e os lábios vaginais em vidros com formol. O corpo da jovem Sarah passava a ser, principalmente com o seu falecimento, objeto de estudos cientificistas nas aulas do professor Cuvier, que escreveu *Leçons d'anatomie comparée de G. Cuvier* (1777-1855), livro no qual já demonstrava sua curiosidade na busca de um ‘espécime hotentote’, e *Tableau élémentaire de l'histoire naturelle des animaux* (1797). Concluímos com o relato do seu panorama histórico que, a Vênus Negra representou a necessidade europeia de estabelecer-se enquanto parâmetro de medição, e a manutenção das ideias eurocêntricas a determinar o *Outro* (africano/negro/selvagem) a partir de uma concepção do *Si/Eu* (europeu/branco/civilizado), legitimando o seu direito de explorar e dominar a África, seus povos, suas culturas, valores e seus corpos.

Sarah Baartman é para nós, talvez, a primeira personagem feminina da África Meridional a ter o seu corpo inteiro representado numa imagem artística, como elemento central em diferentes contextos, diferentemente do que estávamos habituados a observar nas

¹⁶² Apenas no ano de 2002, os restos mortais de Saartjie foram reunidos e levados para a África do Sul, onde recebeu funeral com honrarias no Dia Internacional da Mulher, em 9 de agosto. Seus restos foram cremados e espalhados pela região do Rio Gamtoos no Vale ao Oeste da Cidade do Cabo, o presidente sul-africano Nelson Mandela fez as honras e discursou sobre a importância histórica de Saartjie e sobre os horrores do escravagismo enquanto um dos maiores crimes da humanidade.

pinturas italianas, e nas imagens renascentistas que desenhavam o corpo negro feminino como uma alegoria de fundo, o detalhe como uma personagem muçulmana periférica a servir a figura de uma personagem branca central, privilegiando apenas a parte superior do busto ou a cabeça negra, como nos exemplos das pinturas *As mulheres de Argel* (1834) do pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863), na qual a servente muçulmana se retira do ambiente em que se encontram as mulheres de Argel, a personagem negra está com a cabeça reclinada em direção às mulheres, mas o seu corpo se apresenta no canto direito da imagem, de costas, em movimento de retirada, embora atenta; as pinturas de Peter Paul Rubens *Bathsheba at the Fountain* (1635), na qual a personagem negra feminina se localiza na parte esquerda inferior da pintura, tem feições menos muçulmanas, cabelos crespos curtos, cor negra retinta, ela estende a mão para servir Bathsheba; *As quatro partes do mundo* (1612-1614), cuja figura central, uma personagem negra retinta de cabelos pretos é apresentada de costas com leve inclinação em perfil, como se estivesse a olhar o expectador do quadro, ela representa o continente africano, e *Vênus no espelho* (1615), também de Rubens, cuja figura negra feminina está localizada em perfil no canto superior direito da pintura servindo a Vênus no ato de sua toalete. Outras representações negras femininas são observadas na pintura *Olympia* (1863) (fig. 87) de Edouard Manet, a personagem negra bastante retinta se confunde com o fundo preto, ela se localiza na região do centro para a direita da pintura, aos pés de Olympia, esta personagem observa Olympia que indiferente à negra que vai lhe entregar um buque de flores, prende sua atenção diretamente ao espectador do quadro. Há também um gato preto no canto inferior direito, cujos olhos amarelos reluzentes é melhor observado.



Fig. 87. Edouard Manet – *Olympia* (1863), óleo sobre tela, 131 x 190 cm
Musée d'Orsay, Paris

Das imagens a representar mulheres negras como elementos centrais, embora não na íntegra de sua representação corporal, selecionamos *The Negress Katherina* (1521) de Albrecht Dürer, um estudo em litografia sobre papel amarelo que dá ênfase ao desenho do rosto bem delineado de Katherina, representando com dignidade os seus traços faciais, delimitando os olhos, contorno dos lábios, nariz e boca, os cabelos, sua vestimenta e nos fazendo intuir a emoção emanada da representação dos seus olhos melancólicos. Também selecionamos *Portrait of a Moorish Woman* (1550) cuja autoria é atribuída ao pintor da renascença italiana Paolo Veronese (Paolo Caliari), nesta pintura há a representação de uma mulher negra. Nela a mulher está vestida com panos da Costa e utiliza adornos que a ligam ao mundo europeu ao exemplo de Katherina, e seu olhar se perde na direção do lado direito superior da imagem, como se anunciasse/ansiasse um acontecimento iminente ou estivesse observando alguma cena. *Portrait of a Negress* (1800) de Marie-Guillemine Benoist, pintura em óleo sobre tela a representar uma negra retinta sentada numa cadeira em posição posada, em perfil, seu seio direito à mostra dá indícios da objetificação do corpo feminino e também da sexualização do corpo negro. Selecionamos duas imagens que representam mulheres negras em corpo inteiro, *Mulata quitandeira* (c. 1893-1903), do pintor italiano Antonio Ferrigno (1863-1940), na qual temos a representação de uma negra retinta, sentada no chão, encostada no portal de madeira da entrada



Fig. 88. J. M. Rugendas – Negro e negra n'uma fazenda, litografia sobre papel. cor., 38 x 33 cm

de um casebre, ela recosta a cabeça com a sua mão esquerda, está vestida com muitos panos em desalinho, com turbante de tecido branco no topo da cabeça, descalça. A negra rechonchuda traz no regaço algumas ervas, ervas que também ganham evidência ao fundo da imagem na parte interna do piso do casebre, talvez para vender, e finalmente, uma litografia do início do século XIX de J. M. Rugendas *Negro e negra n'uma fazenda de café* (1823-1825), na qual temos uma representação feminina de uma negra de pé, descalça no ato do

diálogo com um negro. Ambos estão vestidos e têm nas mãos instrumentos para a execução de trabalhos manuais.



Fig. 89. Albrecht Dürer – *The Negress Katharina* (1521), litografia sobre papel, 20 x 14 cm. Galleria degli Uffizi, Florença



Fig. 90. Paolo Caliari – *Portrait of a Moorish woman* (1701 – 1785), óleo sobre tela, s/p



Fig. 91. Marie-Guillemine Benoist – *Portrait of a Negress* (1800), óleo sobre tela, 81 x 65 cm. Musée du Louvre, Paris



Fig. 92. Antonio Ferrigno – *Mulata quitandeira*, óleo sobre tela, 125 x 179 cm. Pinacoteca do Estado, São Paulo. 1893-1903

Utilizamos de todo esse conjunto de imagens ainda para falarmos da representação da Vênus Negra, do modelo de beleza negra que nos é suscitado por Manuel Querino, os discursos sobre as etnias, e para demarcarmos a importância e grandiloquência dessa representação nos discursos e apagamentos que vão ecoar no tempo presente e nos periódicos baianos, como no nosso *A Coisa*. Saartjie Baartman nos parece a personagem negra mais fascinante do universo francês, é ela quem vai se tornar a inspiração para o romancista francês Adolphe Belot criar sua protagonista negra, *La Vénus Noire*, que estreia no Théâtre du Châtelet no dia 5 de maio de 1879. Seja nas ilustrações da dramaturgia impressa para venda ou nos croquis para a montagem dos figurinos, a Vênus Negra se destaca, e em alguns momentos, ocupa página inteira, conforme podemos observar (fig. 93).



Fig. 93. M. Adrien Marie – *La Vénus Noire Voyage dans l'Afrique centrale*, técnica mista (1879).

Bibliothèque Nationale de France

A Vênus Negra de Belot já não é mais a Sarah Baartman, ela agora tem a fisionomia de uma Vênus branca, cabelos negros longos, cintura fina, pernas e braços com musculatura demarcados e porte esguio e ereto aos moldes de Apolo. Temos a potencialização globalizada, um longo processo de apropriação, descaracterização, recriação e embranquecimento das personagens negras transplantadas para o universo europeu, o que nos faz perceber que a Vênus é uma criação grega, portanto, a Vênus Negra, é uma criação europeia do século XIX que usa os padrões grego/romanos. Interessa-nos o fato de as representações da Vênus Negra, ricas em seus detalhes corporais, romperem com esboços que se limitavam ao desenho da cabeça dos negros, e no máximo do busto ou pescoço. Vejamos um conjunto de imagens a seguir cuja tendência era representar outras nacionalidades e etnias apenas com o esboço da cabeça/crânio, enquanto o corpo europeu recebia as formas idealizadas de *Apolo* e *Vênus*, e ambos eram colocados em caráter de medição de suas proporções e comparação.

Ao nos atermos às questões de territorialidade e alguns poucos traços característicos das etnias transplantadas e classificadas, entendemos que os modelos de beleza citados por

Manuel Raymundo Querino não alcançam, inicialmente, os exemplos das figuras das musas desenhadas por Arthur Arezio da Fonseca para as capas do jornal *A Coisa*. Chegamos a essa compreensão porque é importante salientar que as representações visuais de mulheres negras no Brasil deste contexto do final do século XIX e início do XX não transpunham, em sua diversidade, os desenhos das cabeças de negros, ou das negras de ganho ao modelo da pintura *Mulata quitandeira* (1893-1903) de Antonio Ferrigno. Os desenhos de cabeças, troncos, ou partes dos corpos de negros em perfis estão inseridos no contexto dos estudos antropométricos acerca das dimensões dos crânios. Na realidade do Brasil, o conjunto dos corpos pareciam não ter, assim como propunham os europeus, a devida atenção senão dos poucos viajantes europeus em missão de estudos etnográficos no país, dos quais destacamos apenas dois precursores dessas observações, Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858).¹⁶³ E, embora as características do padrão de beleza do corpo de uma africana de etnia *iorubá*, *khoikhoi*, *jeje*, *mina* ou *angola*, no Brasil do século XIX tivesse formas voluptuosas, com suas nádegas salientes e um dorso de correção escultural, tal como as representações de Saartjie, essa também parece não se aproximar das imagens desenhadas por esses viajantes citados.

Ao nos atermos a representação da Vênus Negra de M. Adrien Marie, *La Vénus Noire Voyage dans l'Afrique centrale* (1879). Esta imagem produzida a partir de técnica mista, embora se trate de uma apropriação cuja intenção está na valorização da miscigenação étnica, representa novas possibilidades de retratar o corpo negro feminino. A Vênus ocupa o centro da página, no meio de folhagens e arbustos, uma savana africana. É a composição do exotismo de uma heroína africana a ocupar o imaginário dos franceses e a ser difundida pelo globo terrestre. O olhar espantado, a vestimenta com motivos antropofágicos, tudo nos leva ao exotismo. A evidência que liga a musculatura desta Vênus ao exemplo da imagem de *Apolo* (fig. 95) a distância das curvas e musculaturas sobressalentes da *Vênus* de Duhamel (fig. 96). Embora a Vênus negra adquira um elemento que definirá um modo de ver e idealizar o corpo embranquecido, a cintura ao estilo das ânforas gregas, esta nos parece deter mais elementos de virilidade e altivez, denunciados por sua pose ao estilo de *Apolo*, do que a fragilidade e feminilidade, ainda que masculinizada, ao estilo da *Vênus* (fig. 96).

¹⁶³ Para o historiador Robert W. Slenes, a preocupação inicial dos brasileiros dominantes era compreender a capacidade laboral e instintiva dos escravos, desse modo “fazendeiros e autoridades do Governo tinham um grande interesse prático em conhecer certos aspectos da cultura escrava para assegurar seu controle e evitar surpresas desagradáveis” (SLENES, 1992, p. 49), os aspectos mais complexos pareciam ser ignorados.

À guisa de conclusão deste item, ao observarmos as representações das cabeças de homens e mulheres das imagens abaixo (fig. 94, fig. 97), percebemos que há a produção de um sentido ideológico para o ideal europeu, que baseia suas medições a partir da representação da cabeça de uma obra de arte esculpida por um artista plástico enquanto, na contramão dessa visão, há a apresentação de cabeças cujos desenhos são baseados em tipos humanos verossímeis (fig. 94). Embora saibamos que o intuito dos estudos antropométricos era o de analisar o tamanho dos crânios, considerar esses desenhos das cabeças enquanto produtoras de sentido da ideologia eurocêntrica, poderia se configurar em uma ação iminente, o que nos parece uma ação contumaz.

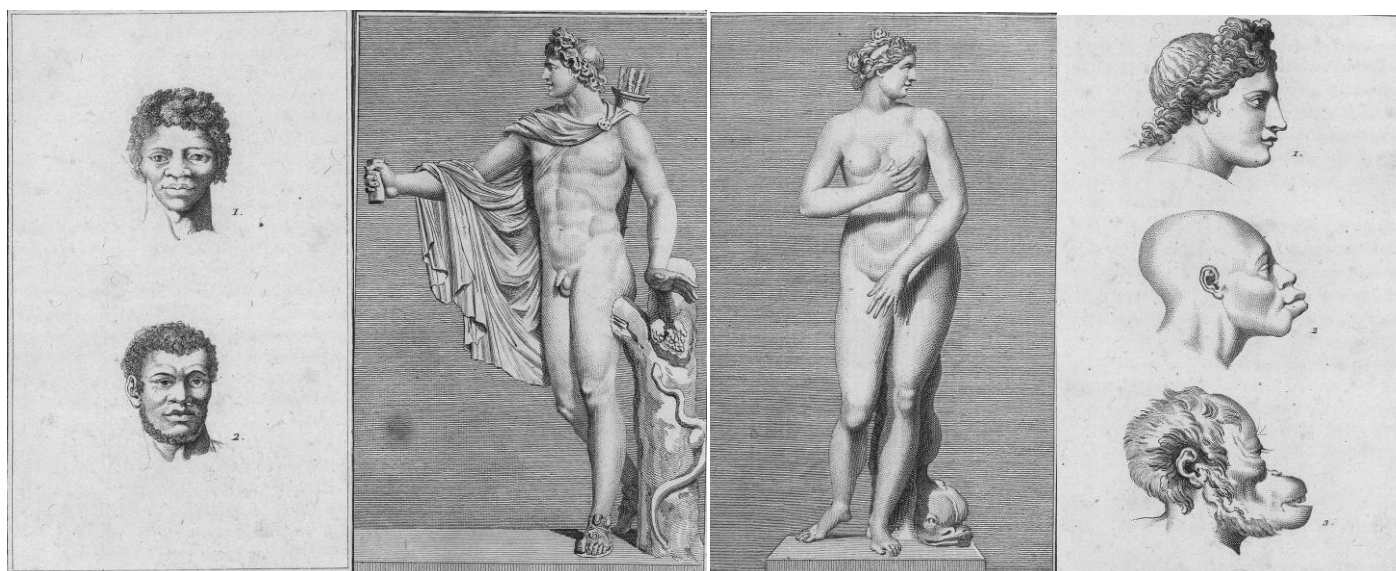


Fig. 94. (esq.) J. B. Racine – 1. *Hottentot* 2. *Mallicoloie*

Fig. 95. Duhamel – *L'Apollon pythien*

Fig. 96. Duhamel – *La Vénus anadyomène*

Fig. 97. (dir.) Duhamel – 1. *Profil de l'Apollon* 2. *celui du nègres* 3. *celui de l'Orang-outang*

Todas as xilogravuras de topo pertencem ao livro de gravuras e textos *Illustrations de Histoire naturelle du genre humain* de autoria dos gravadores J. B. Racine, Duhamel, e o texto de autoria de J. J. Virey (1800-1801).

Gallica Bibliothèque Nationale de France

Terceira parte

Corpos que leem e que falam sobre corpos: eis o negro um homem?

À guisa de estabelecermos um caminho final para a apresentação de nossas observações, propusemos os dois capítulos seguintes que não têm caráter de esgotarem nossas ideias sobre as visualidades presentes no jornal *A Coisa*. Nos capítulos que seguem nos cercamos de três concepções caras à nossa proposta de análise, sendo a primeira delas, a evidenciação dos *corpos que leem*, ou seja, desenvolvemos a partir da leitura das entrelinhas encontradas nos editoriais, poemas, notícias e imagens publicados no periódico *A Coisa*, comparando-o aos jornais ilustrados de sua temporalidade, *A Malagueta* e *O Faisca*, na busca pelos perfis daqueles que fizeram hábito a leitura deste impresso. Mulheres, homens, negros, brancos, pardos, ricos, pobres, brasileiros, africanos, estrangeiros... A partir da leitura direta ou indireta, muitas foram as mãos a segurarem as páginas deste jornal ilustrado e chistoso, os olhos que acompanharam atentos a leitura de suas inúmeras palavras escritas, e os ouvidos que escutaram seus textos narrados.

Em segundo, nos conduzimos a discutir a problemática acerca dos corpos que se ocuparam em serem porta-vozes para a representação daqueles que foram impedidos de se representarem, *os corpos que falam*. Ainda que se tratasse de um corpo negro a representar uma ideia sobre o corpo masculino negro, entendemos que o primeiro estivesse atravessado por infinitas questões ideológicas, conceituais, econômicas e estruturais provocadas pelo caráter racial, e, desse modo, as impressões realizadas sobre homens com matizes de cor escura, se limitaram a um modo de fazer globalizado e caricatural, externalizado. E, finalmente, nossas considerações acerca da voz emudecida dos negros quanto ao discurso construído sobre seus próprios corpos numa visão deslocada, descentrada, objetificada levando-nos, portanto, à questão que não se cala: *eis o negro um homem?* Ou uma representação meramente ideologizada e racializada da limitação de seus representantes que não conseguiram abarcar a multiplicidade identitária, estética, cultural e dialética de seus corpos?

CAPÍTULO 5

Resurrexit: os leitores e *A Coisa* ascendem nas linhas do poema

Resurrexit!

Attendendo aos desejos dos leitores, a quem visamos sempre ser agradáveis, pomos hoje na rua *A Coisa*, um pouquinho mais taluda; não tanto, é certo, como a almejavam, mas, em todo caso, capaz de satisfazer aos menos exigentes.

Augmentando de tamanho, cresceu também o número de operários desta desopilante officina da galhofa, por isso que já fazem parte do pessoal activo cá de casa João Bandalho, Arthur, o Bohemio, M. Leite e Zé Patife, espirituosas penas, que, de há muito, nestas columnas, fazem as delicias dos que nos lêem.

É de crer que a bondade do publico, que até esta data tem nos protegido, continuará a favorecer-nos, compensando mais este sacrifício, mais este esforço de nossa boa vontade em servir-lhe.

Firmes nesta convicção, é que ainda uma vez vimos depôr *A Coisa* nas mãos dos seus innumeros apreciadores, no regaço immaculado das formosas leitoras.¹⁶⁴

Após pausa de três anos e quatro meses sem publicações, o jornal *A Coisa* regressou com novo formato e ilustrações de maior dimensão dominando a capa do impresso. E no dia 11 de fevereiro de 1900 no texto de abertura, intitulado *Resurrexit* os editores deram os cumprimentos aos seus leitores e leitoras nos fazendo entender que seu público era constituído por homens e mulheres. A equipe de editores e colaboradores continuava a mesma, embora sofresse o acréscimo de novos redatores, como M. Leite e João Bandalho; e o conteúdo chistoso prometia se manter intacto. Também no poema homônimo publicado na capa do exemplar do dia 3 de setembro de 1904 junto com a imagem de uma dançarina de cabaré (fig. 55), em forma de anúncio de boas vindas há a sugestão da falta causada pela ausência do periódico em seus leitores e leitoras. De acordo com o poema *Resurrexit*, *A Coisa* parece ter causado choros e reclamações com direito a rezas, cantorias e, quem sabe, até oferendas para que conseguissem de volta o ressurgimento de novas edições do semanário. Na penúltima estrofe do poema eis o indicativo da ressurreição do semanário, e na última estrofe mais uma evidência possível do seu público leitor, aparentemente formado por “queridas meninas”¹⁶⁵ e “queridos leitores”.¹⁶⁶ Desse modo nos questionamos que público leitor é esse de que trata o

¹⁶⁴ *A Coisa*, 11 fev. 1900, ano 3, n. 126, p. capa

¹⁶⁵ *A Coisa*, 3 de set. 1904, ano 8, n. 1.

¹⁶⁶ *A Coisa*, 3 de set. 1904, ano 8, n. 1.

editorial do segundo número d'*A Coisa*? Um periódico crítico, literário e ilustrado, cuja capa estampa a imagem desnuda de uma mulher agarrada ao título do jornal, mas que parece ser destinado “para as caricias de mãos pequeninas e formosas”¹⁶⁷ de queridas meninas e queridos leitores. Para quem fala *A Coisa*? Para as damas da sociedade soteropolitana? Quem era o público leitor consumidor de periódicos ilustrados e satíricos na década de 1900 na capital da Bahia e no interior?

A página de capa do primeiro ano d'*A Coisa* (fig. 41) mantém o formato dividido em duas colunagens, nas quais são dispostas as colunas temáticas. Sendo as principais, a grande manchete ou editorial, localizada na colunagem à esquerda, e na colunagem à direita um espaço reservado para os telegramas, mensagens supostamente encaminhadas por leitores da capital baiana, das províncias e de outros territórios.

No exemplo trazido do segundo número d'*A Coisa* da edição do dia 5 de setembro de 1897 (fig. 41), o editorial da manchete se caracteriza pela apresentação do periódico e de seus objetivos para com o público leitor. O título do editorial é *Nosso segundo numero* e não possui assinatura, seus dizeres seguem em citação abaixo:

NOSSO SEGUNDO NUMERO

Lá se vae correr de mão em mão o segundo numero de nossa «Coisa», e já que o primeiro não a recommendamos como o [...]iguete da praxe, consagremos-lhe estas paginas para mais clara orientação dos que os leem.

«A Coisa» não é uma coisa como outra qualquer; é um esmerado luxo, talhado para as caricias de mãos pequeninas e formosas, que viverá para o enlevo dos sectários do bom gosto.

Qual insecto doidejante e destemido, pousando aqui e alli, «A Coisa» não poupará assumptos; introduzindo-se em todos com interesse e vehemencia, excepto na política, e será muito de leve, porque nessa região afeita e perigosa teme perder a cabeça.

Crescerá á medida de sua acceitação e é uma simples «Coisinha» que é, poderá o editor manusear em breve um «Coisão».

Não e-morecaremos, havemos de vel-a subir, subir, dia por dia, para nossa alegria e regalo do bom publico.¹⁶⁸

Entendeu-se a partir da citação, que o primeiro número d'*A Coisa* publicado em 30 de agosto de 1897 não foi considerado como um marco memorável por seus editores. Não pelo objetivo e rupturas pretendidos pelo periódico que tinha o intuito de se firmar, mas talvez, pelo resultado de sua formatação impressa. O primeiro número do semanário ainda se encontra perdido e não foi localizado qualquer exemplar para título de registro. Na biblioteca

¹⁶⁷ *A Coisa*, 5 de set.1897, ano I, n. 2.

¹⁶⁸ *A Coisa*, 5 de set.1897, ano I, n. 2.

do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia foi possível encontrar exemplares a partir do segundo número lançado no dia 5 de setembro de 1897 até o número 125, de 6 de fevereiro de 1900, conforme detalhamentos já apresentados.

Nota-se na citação extraída do editorial de capa, o desejo do editor em manter o jornal como um periódico regular e longo, entretanto, nos intrigam as considerações acerca das mãos destinadas a manusear os exemplares do jornal, e o fato de *A Coisa* ser anunciado como um impresso apolítico, ou que não tenha na política a sua principal fonte editorial.

Todavia não somos ingênuos a ponto de encararmos os textos de fundo de um impresso, independente das suas filiações políticas e temporalidade, nutrido de uma verdade concreta de seus editores. Embora já tenhamos debatido acerca das intenções de seus produtores, é importante considerar que, nem tudo que era escrito e divulgado como intenção era mantido. Os impressos, como nos lembra Tania Regina de Luca, não são publicações que nos permitiria a recuperação do passado (LUCA, 2005), e nem é essa a nossa intenção. Interessa-nos o conjunto de práticas, as ambiguidades e hesitações presentes no seu conteúdo imagético e textual, os fragmentos que nos falam sobre relações e intenções, sejam essas comerciais ou ideológicas. É o mapeamento das entrelinhas que revelam o “influxo de interesses, compromissos e paixões” (LUCA, 2005, p. 112) desses editores que nos nutre de saberes de determinadas gerações. E somos plenamente conscientes da parcialidade de suas imagens e das subjetividades contidas em seus textos, e são esses elementos que nos auxiliam nessa narrativa histórica, “o conteúdo editorial é a mistura do imparcial e do tendencioso, do certo e do falso” (RODRIGUES apud LUCA, 2005, p. 116).

A citação também é rica ao nos dar indícios e pistas sobre a qual público se pretendia dirigir o jornal, ao falar sobre o talhado esmerado e pautado pelo luxo a se destinar para mãos pequeninas e formosas. O formato 12 x 16,5 cm deste exemplar do periódico, e seus dizeres na manchete nos intuem a pensar na possibilidade de o jornal ter sido direcionado não para a leitura e o manuseio de um público pouco letrado e comum, mas sim destinado aos homens e, quem sabe, mulheres letradas e pertencentes a uma parcela da sociedade baiana cujas mãos fossem delicadas, educadas para o apoio e o manuseio daquele “insecto doidejante e destemido”,¹⁶⁹ frase que também nos remete a ideia de um jornal com propósitos mais contundentes ao passo de sua ligeireza, incômodo e o pernicioso comportamento característico de insetos voadores que pousam de um lado ao outro de forma contínua e inquietante.

¹⁶⁹ *A Coisa*, 5 set. 1897, ano I, n. 2.

Apesar de a primeira biblioteca pública do Brasil ter sido fundada no ano de 1811, pelo Conde dos Arcos, na Bahia, a cidade do Salvador acelerou o seu processo de urbanização apenas a partir do final da segunda metade do século XIX e princípio do XX (LEITE, 2001, p. 2). As bibliotecas que representavam no Rio de Janeiro a movimentação de uma camada letrada da sociedade brasileira oitocentista, com acesso a jornais e livros da Corte, não experimentaram o mesmo fenômeno cultural na criação de espaços e de movimentação da leitura no território baiano, senão no período do seu desenvolvimento urbano com o advento e a popularização das práticas públicas de leituras como os saraus realizados em bares, praças, teatros e residências particulares, como escreveu A. L. Machado Neto, que considera ser o período correspondente aos anos de 1870 até 1930 a síntese da *Belle Époque* tardia da Bahia. Em seu ensaio sobre a profícua vida intelectual baiana do princípio do século XX, A. L. Machado Neto discorreu sobre a característica eminentemente oral da cultura baiana.¹⁷⁰

A historiadora baiana Márcia Maria da Silva Barreiros Leite vai à contramão do raciocínio de Machado Neto ao supor certo exagero nessa informação pomposa da existência de uma bela época baiana, apesar de a autora não considerar as afirmativas do autor acerca de um escasso número de leitores, reconhecendo apenas a prática da leitura declamada, ou em voz alta, que servia para a recepção daqueles que participavam do cotidiano de quem lia (LEITE, 2001, p. 2). Ainda segundo Márcia Leite, em sua pesquisa sobre a produção intelectual feminina na Bahia do final do século XIX, esses espaços de difusão, consumo, apreciação e culto à leitura eram oficialmente masculinos e não teriam sido tão intensificados

¹⁷⁰ Na Bahia, análogo movimento modernizador foi vivido após o bombardeio de 1912, com o Governo Seabra, que realizou importantes obras públicas de modernização da velha Capital [...] No plano cultural, a Faculdade de Medicina continuava como o polo de atração mais forte de toda a nossa vida cultural. A fundação, nos fins do século passado, das Faculdades de Direito e de Engenharia viria dar maior substância ao movimento cultural estudantil, então bastante animado e significativo. No terreno artístico, a escola de Belas Artes, o Liceu de Artes e Ofícios e o Instituto de Música representavam convenientemente os seus papéis. A vida teatral era animada pelas frequentes visitas das companhias líricas que se exibiam no Politeama [...] no pensamento e nas letras, a vida baiana era agitada por movimentos intelectuais como o da Nova Cruzada, de fundo simbolista – talvez o mais vigoroso movimento intelectual baiano – [...] O baiano, principalmente na Cidade do Salvador, não era infenso às reuniões culturais. As conferências contavam com público certo e exigente; e os oradores sacros eram ouvidos com atenção, respeito e espírito analítico. Além dos auditórios dos principais teatros – o São João e o Politeama – as salas dos institutos de ensino, das associações de classe, entre as quais o Liceu de Artes e Ofícios, o Centro Operário, a dos Empregados no Comércio e a Tipografia Baiana, ofereciam condições de conforto nessa direção [...] O público leitor (salvo talvez o de jornais diários, onde a continuidade das polêmicas exercia sobre os leitores um papel análogo ao dos folhetins), esse não deveria ser tão grande, a julgar pelas lamentações de escritores [...] todos escrevem e ninguém lê [...] Tudo isso nos leva a crer que a nossa cultura era, então, uma cultura eminentemente oral, oratória e teatral, como não por acaso são oratórios e teatrais até mesmo, os nossos mais festejados poetas líricos. A cátedra, com suas preleções grandiloquentes, mesmo sobre assuntos científicos; o púlpito; a tribuna política ou forense; a conferência; o discurso cívico ‘ao pé do Caboclo’, no Campo Grande ou na passagem do préstito do 2 de julho, da sacada do Instituto Histórico; e, mais, o teatro propriamente dito e o artigo de fundo ou de polêmica, escrito já em tom eloquente como que já feito para que fosse lido em voz alta e comunicado, assim, oralmente, a terceiros – tudo isso vem fazer da cultura baiana uma cultura eminentemente oratória, eminentemente oral (MACHADO NETO, 1972, p. 263 e 282-283).

na proporção que nos fala Machado Neto, e por essa razão não poderiam ser comparados à realidade do Rio de Janeiro. E, apesar dessa constatação, Márcia Leite nos fala sobre “períodos de grande agito intelectual que dinamizaram a cidade a partir de suas instituições” (LEITE, 2001, p. 1), e cita o historiador Wanderley Pinho que escreveu sobre a efervescente vida intelectual da Bahia no período de 1850-1860, ainda na vigência do Segundo Reinado com festas em salões, soirées musicais, recepções e saraus literários nas residências das altas famílias baianas (LEITE, 2001, p. 2). Assim, entendemos que para a autora, perceber o equilíbrio da conjuntura entre esses eventos e espaços nos leva a pensar nas primeiras iniciativas ocorridas na Bahia de fomentar a prática da leitura “em setores da população, em particular, em setores que reuniam mulheres oriundas de um grupo social intelectualizado” (LEITE, 2001, p. 2).

Durante quase todo o século XIX a sociedade de cunho senhorial-escravista privou a população do acesso as tais instituições, reduto quase exclusivo das elites enriquecidas com suas propriedades, seus engenhos, escravos e transações comerciais. No máximo, membros das camadas intermediárias da sociedade, receptoras e reprodutoras dos valores e hábitos das classes superiores, puderam partilhar de círculos sociais tão fechados. A tendência à rigidez das hierarquias sociais comuns às sociedades escravistas só paulatinamente sofreu modificações decorrentes dos processos de Abolição da escravatura e da implantação do regime político da República (LEITE, 2001, p. 2).

Entendemos como ‘população’ as camadas populares formadas por negros, tais como pretos, pardos, crioulos livres e cativos, também índios e, noutro sentido, característico de certa exclusão, as mulheres, e os homens brancos pobres artesãos e mestres de ofícios. E é ao pensar na conjuntura das relações escravocratas do País ao longo do XIX, que a pesquisadora da educação Sarita Maria Affonso Moysés, nos apresenta dois perfis genéricos de leitores nesse Brasil: os leitores que entendemos serem ativos/orais, aqueles brancos/senhores capacitados e alfabetizados, e os leitores passivos/ouvintes, constituídos pela criadagem, em grande parte preta e parda, analfabetos, que ouviam a oratória da leitura de folhetins e livros na voz alta de seus senhores letrados, ou como escreveu a autora, uma população constituída por “negros, ágrafos e iletrados, e brancos, iletrados e letrados” (MOYSÉS, 1995, p. 53).¹⁷¹ Todavia, consideramos que não apenas desses exemplos de negros iletrados se constituía a

¹⁷¹ “Como ouvintes dos ouvintes, fora do universo da obra literária, é que assiste, com o beneplácido do senhor, como serviçal, a essa leitura de folhetins, de romances, publicações semanais e quinzenais dos periódicos. A leitura em voz alta é, mesmo assim, o vínculo inicial entre o escravo ágrafo e a textualidade. E o é também para os crioulos dos serviços domésticos” (MOYSÉS, 1995, p. 59-60).

população negra no Brasil do século XIX. Há que se considerar os inúmeros relatos de africanos conscientes de suas culturas de origem transplantados de África e também daqueles que receberam formação em nosso território. Seleccionamos duas passagens escritas por Manuel Querino sobre etnias que apresentavam não apenas a capacidade da oratória quanto da compreensão da escrita originárias de suas culturas, e ainda que o autor baseie sua análise considerando aspectos de docilidade, crença e temperamento pacífico para dar características inteligíveis a esses africanos, nos interessa a percepção de Querino ao compreender, ainda que de forma incipiente, a cultura originária dessas etnias identificadas por ele.

Dos africanos importados da costa de *Guiné* sobresahiram os *Malinkes*, aqui conhecidos por – *Malês*, sectarios do mahometismo. Procuraram sempre se distinguir dos outros filhos do continente negro, pela sua inteligencia, moderação, sobriedade e calma na conversação. Só reconheciam duas entidades superiores: *Olorun-u-luá* (Deus creador); *Mariama* (a Mãe de Jesus Christo). Desprezavam a *Satanaz*, que na opinião delles, não tem força no mundo. Evitavam o mais possível as contendas e luctas; e, insultados que fossem, respondiam simplesmente: *Au-su-bilai* (Eu te conjuro). Tinham como certo que o provocador não rezara naquelle dia. Usavam barba e Cavaignac como symbolo característico de sua crença. Davam grande valor a educação dos filhos e não lhes permitiam que adoptassem os seus costumes. Por excepção, alguns mandaram os filhos preparar-se para sacerdotes da seita, outros pretenderam casa as filhas com os parceiros. Adoptavam a polygamia como medida hygienica e eram methodicos em todos os seus actos. Costumavam escrever signaes cabalísticos sobre quadros de madeira á imitação das taboas de Moysés, servindo-se para isso de uma tinta azul, mineral, importada da Africa... Observavam com grande apreço a hygiene do corpo; e por isso praticavam a circumcisão aos dez annos de idade. Recolhiam-se cedo aos seus aposentos de dormir, pois que, em geral, o africano não se expõe ao sereno; e ás quatro horas da manhã levantavam-se para FAZER A SALA (QUERINO, 1938, p.112).

Noutra passagem Manuel Querino ao fazer remissão a Revolta de 1893 também apresenta indícios sobre outras etnias que ele considerava inteligentes, seja pela capacidade docilizada ou mesmo pela prática de um saber originário cunhado na escrita:

Não há razão ou fundamento de verdade no facto de attribuir aos africanos Malês, o levante de 1835, nesta Capital. De longa data, desde o domínio colonial, vinham os escravizados reagindo, por meio de insurreições, contra as barbaridades dos senhorios. Em todos esses movimentos, figuravam como elemento de destaque, os *Nagôs* e os *Aüsàs*, os quaes, exerciam notória preponderância sobre as outras tribus, notadamente, os *Nagôs*, por serem mais intelligentes; tanto assim que eram preferidos para determinadas profissões, como por exemplo: mestres de obras, carreiros, feitores de engenho e encarregados do fabrico do assucar. O dr. Francisco Gonçalves Martins, chefe de policia da época, em seu relatório, manifestou-se do seguinte modo: ‘Em geral, vão quasi todos sabendo ler e escrever em caracteres desconhecidos,

que se assemelham ao *Arabe*, usado entre os *Aussás* que figuram terem hoje combinado com os *Nagós*.’ O facto da proclamação dos insurrectos ter sido escripta em graphia desconhecida semelhante á arábica, não quer dizer que sómente os Malês podiam redigi-la, visto que africanos de tribus differentes immiscuiam-se na seita mahometana, sem comtudo observar-lhe os preceitos, mas, por simples distração, como acontecia (QUERINO, 1938, p. 122).

Já na segunda metade do século XIX, período do Segundo Reinado (1840-1889) com o advento de conquistas como a abolição da escravatura e já na iminência da Proclamação da República tem-se novos arranjos que determinarão relações ainda mais complexas entre libertos e senhores, e como nos apresenta Márcia Leite, a formação de uma aristocracia social e literária cujas referências são devotadas à antiguidade grega clássica, “Os intelectuais baianos procediam de grupos sociais heterogêneos [...] funcionários públicos, professores de primeiras letras, professores da Faculdade de Medicina, estudantes, jornalistas, padres, bacharéis e médicos” (LEITE, 2001, p. 2). Nesse sentido podemos considerar que, embora a segunda metade do século XIX e início do XX, período de veiculação d’*A Coisa* seja um momento distante daquele narrado por Moysés, de uma realidade escravocrata e excludente em relação a participação de representações e leituras ativas de negros no Brasil, o território baiano, grosso modo, teria reproduzido discursos históricos e certa negação de valoração de sua população. E, assim, mantido espaços de privilégio para a prática e a difusão de saberes e da leitura, e, portanto, consideramos a afirmativa de Machado Neto quanto da percepção de um público leitor diminuto, com exceção daquele público dedicado às leituras superficiais de conteúdos chistosos e satíricos, como *A Coisa*. E intuímos que mesmo o nosso semanário, embora apresente a participação de personagens marcadamente africanas como Ojou, Ajahí, Chica, Pupú e Tia Tatá, cujas presenças se faziam por meio de suas impressões - verdadeiras ou forjadas - publicadas em colunas fixas ou telegramas, detinha um público leitor segmentado, podendo este variar principalmente entre homens brancos, algumas mulheres, e poucos negros e brancos ágrafos ou beneficiados pela audição dessas leituras.

Entendemos como ideia construída a sugestão que os editores d’*A Coisa* nos fazem da participação efetiva desses negros enquanto interlocutores e até mesmo colunistas do impresso, o que não descartamos de todo, a considerar que o redator e caricaturista associado ao jornal, Arthur Arezio da Fonseca era negro, embora não se reconhecesse no lugar atribuído ao negro, naquela sociedade. Essa ideia nos remete as concepções de Roger Chartier acerca de como as práticas são construídas e como as representações se estabelecem no plano da cultura, fazendo-nos crer que nossa documentação, embora contenha elementos constitutivos

de seu tempo e de dada realidade de seus autores, esses documentos não consistem em uma verdade, senão de uma realidade representada. Vamos ao encontro de Chartier no que concerne dizer que nenhum texto é capaz de apreender a realidade em sua totalidade ou verdade; desse modo concordamos com a ideia de verdades e realidades múltiplas, mesmo que essas pertençam a um mesmo contexto e temporalidade (CHARTIER, 1900, p. 13-28). Mais adiante, ao que podemos constatar, a leitura de Machado Neto na proposição de uma bela época baiana talvez esteja relacionada a interpretação do autor que observou a ligação dos saraus baianos com as práticas francesas dos séculos XVII e XVIII, em que, segundo Chartier, era comum a reunião de pequenos grupos para a discussão das ideias lidas nos livros de poesia, literatura e medicina, essas sociabilidades podiam se dar em salões, cafés, praças (CHARTIER, 1996, p. 149), e, apenas a partir do século XIX, essas práticas de leitura em voz alta migraram para os espaços institucionais das escolas, igrejas, universidades e nas tribunas, assim como já nos falou sobre elas, Machado Neto, no contexto da Bahia (MACHADO NETO, 1972).

O editor ao escrever que *A Coisa* não fugiria de nenhum assunto, porém, trazendo a ressalva às considerações de cunho político, se contradiz pelo uso do termo “destemido” e, também, porque se encontra n’*A Coisa* textos que demarcam posições contundentes para a época. No entanto, nos parece que o objetivo desse discurso apolítico é despistar a censura,

aquela que se faz não apenas pelos órgãos reguladores da Intendência, mas também, dos “mandões” capazes de envenenar copos com água ou atirar a sangue frio em qualquer crítico de imprensa em plena luz do dia, em lugares públicos, tal como já havia nos falado Manuel Querino (QUERINO, 1938, p.112).

É somente na quinta página publicada no dia 3 de setembro de 1904, que temos, pela primeira vez, de forma explícita, editorial voltado para as leitoras do impresso *A Coisa*. Com estampa xilográfica assinada por Crtsac ou Crtbac, na qual uma dama vestida com vestido longo claro, acinturado de mangas compridas, golas acentuadas e rendas, sentada em uma cadeira recebe flores de um homem com paletó e calças claras e sapatos escuros. A proposta da imagem com o texto é



Fig. 98. *A Coisa* 3 set., Crtsac – *O Bouquet*, xilogravura a fio (1904). BPEB, Salvador

comparar o buquê de flores ao impresso *A Coisa* que ressurgiria como presente a ser dado por seus companheiros e admiradores ao longo das manhãs primaveris, para entretê-las em abstração afetiva e apaixonante.

Interpretamos a proposta dos editores d'*A Coisa* como uma tentativa de abarcar ou fortalecer o nicho de leitoras acostumadas aos folhetins ou a leitura de poesias na abstração dos seus lares, principalmente pelo fato de eles fazerem alusão do impresso com a imagem do galanteio no sentido romântico de um homem no ato da entrega de um boquê de flores a uma mulher.

A proposta do texto também contribui para a intenção da criação do sentido de paixão da leitora para com o impresso, a partir da visualização da imagem que a alcança e possibilita significados, paixão, emoção e desejo. Talvez esteja aí a ligação dos editores d'*A Coisa* com as primeiras intenções mercadológicas e sua predisposição a uma nova política de divulgação na busca e manutenção de seus leitores e leitoras. O Jornal está a falar e a mostrar para as mulheres, que elas também são bem-vindas, e que devem tratar *A Coisa* como um galanteio, uma oferta, um *bouquet*, assim como propõe o enunciado. Desse modo, entendemos que *A Coisa* passa a criar um significado que vai além daquilo que ele poderia oferecer e representar, o chiste, a crítica e a denúncia; *A Coisa* agora parece transcender os seus limites editoriais e se propõe atingir corações e criar sentidos e emoções de felicidade para o público leitor feminino que antes lhe parecia um público pouco afeito ao impresso.

Mirian Cristina dos Santos e Maria Ângela de Araújo Resende nos auxilia a pensar no contexto da Bahia oitocentista enquanto um espaço onde as mulheres já publicavam jornais e revistas, assim como consumiam seus conteúdos, seja de forma direta e indireta.¹⁷² Elas participavam ativamente das publicações dos periódicos escrevendo pequenas crônicas, contos, poemas, de modo que suas publicações nesses jornais aconteciam a partir de estratégias como o uso de pseudônimos ou apenas a utilização das iniciais de seus nomes, e até nomes masculinos (SANTOS; RESENDE, 2010).

No impresso *A Coisa* do dia 3 de outubro de 1897, seus editores dão nota do lançamento de um novo jornal baiano *O Bicho* “é organizado por moças, sendo redactora chefe Lalú da Quitandinha”.¹⁷³ Segundo as autoras Santos e Resende, a existência de jornais e revistas que direcionavam seus conteúdos para o “belo sexo”, independente do seu grupo de

¹⁷² Para mais, ver: SANTOS, Mirian Cristina dos; RESENDE, Maria Ângela de Araújo. Moralistas criteriosos e glorificadores da mulher: conselhos literários de Elisa Lemos. SIMPÓSIO INTERNACIONAL LITERATURA, CRÍTICA, CULTURA, 3, 2010, São Paulo, 2010. *Anais*. São Paulo: PUCSP, 2010.

¹⁷³ *A Coisa*, 3 out. 1897, ano 1, n. 6, p. capa

redatores, “já demonstrava as iniciativas de homens e mulheres conscientes e preocupados com às condições de gênero na sociedade” (SANTOS; RESENDE, 2010, p. 2), e a tarefa de identificar mulheres leitoras e/ou forjamentos do feminino nesses periódicos, é um exercício que requer análises dos detalhes, das peculiaridades que somadas “ajudam a desvendar o processo de inserção feminina na cultura letrada imperial, inclusive numa imprensa feita por e para homens” (SANTOS; RESENDE, 2010, p. 3).

As autoras também nos lembram de que muitos desses redatores de jornais eram casados, e que, possivelmente suas mulheres participavam indiretamente ou diretamente dos ofícios de seus maridos, o que nos leva a crer que, n’*A Coisa*, há a possibilidade de as esposas dos redatores desempenharem papéis influentes na produção dos textos contidos nos periódicos, dando aos homens alguma noção do pensamento feminino, ou até mesmo sugerindo alguma temática específica em detrimento de outra.

De qualquer modo, a restrição à escrita da mulher vigorou até os primeiros decênios do século XX [...] De fato, existiam limitações à participação feminina nas publicações diárias da cidade do Salvador e do interior do Estado, salvo as exceções das cronistas e poetisas que escreviam esporadicamente e como convidadas em alguns jornais e revistas. [...] No entanto, elas entravam como leitoras e colaboradoras ativamente e colocavam em público o que pensavam (SANTOS; RESENDE, 2010, p. 5)

Para a historiadora Michelle Perrot as mulheres pouco liam os jornais diários, porque esses eram cunhados de conteúdo político destinado aos homens, mas elas apoderavam-se dos conteúdos folhetinescos desses mesmos jornais (PERROT, 2008, p. 33).¹⁷⁴ Desse modo entendemos que, tanto os nomes femininos presentes no jornal *A Coisa* poderiam se configurar de uma representação, assim como de uma interação de algum grupo de mulheres que atuavam indiretamente influenciando seus redatores com suas ideias e conteúdos, principalmente considerando o conteúdo de duplo sentido e de aspecto fortemente machista. Todavia, o machismo e o chiste com propósito erótico ou de escraço fazia parte da segmentação de publicações periódicas como no nosso *A Coisa*, tanto na Bahia quanto no resto do País.

Querida leitora:

Quem não gosta de, em manhã primaveril, correr ao seu jardimzinho e ahi confeccionar, com apaixonados zelos, um ramilhete catita e *mignon*, para

¹⁷⁴ Para mais, ver: PERROT, Michele. **Minha História das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

offertal-o á pessoa amada, a deusa dos seus sonhos, a dama dos seus pensamentos, finalmente a eleita do seu coração?!...

Quem não gosta?!...

Assim nós, gentilíssima leitora...

No dia em que *A Coisa*, como a *phenix* mythologica, renasce de suas próprias cinzas, commemorando, em esta mesma data e por uma feliz coincidência, mais um anniversario do seu apparecimento na vasta arena jornalística, que nos resta fazer, senão correremos prrsurosos ao canteiro mystico dos nossos corações, e ahi ageitarmos, carinhosamente, com as perfumosas flores dos nossos affectos, um mimosos *bouquet* para offertar-vos?!...

Acceitae-o, pois, leitora amiga.

É *A Coisa*, a revista galante e brejeira, que tanto apreciaes, e que hoje, transubstanciada num punhado de rosas olentes, vimos depositar, reverentemente, no altar do vosso seio angelico.¹⁷⁵

Se em suas primeiras publicações *A Coisa* trazia poemas e subcolunas que enfatizavam sua leitura ser destinada ao “rapazio malicioso” devido ao conteúdo “saturado de allusões extravagantes”,¹⁷⁶ ironias que sugeriam moças sendo surpreendidas por seus pais ao serem pegas escondidas fazendo a leitura d’*A Coisa*, e até mesmo considerações de jovens rapazes que escondiam *A Coisa* na gaveta dos armários de seus quartos;¹⁷⁷ nessa nova fase de sua existência, os editores parecem querer tomar uma nova concepção editorial dando mais protagonismo a essas mulheres, que a partir de então não precisariam entrar escondidas nos quartos de seus primos e irmãos em busca d’*A Coisa*, ou fazer caras quando surpreendidas pelos pais com *A Coisa* nas mãos.¹⁷⁸ Intuímos que os editores do periódico pareciam antecipar as tendências das revistas de moda destinadas ao público feminino que despontariam no Rio de Janeiro anos mais tarde, como as revistas *Fon-fon* (1907-1958) e *Ilustração Brasileira* (1909-1958). Publicações que acreditamos terem sido impulsionadas pelos novos padrões de luxo e sofisticação e comportamento, importados da Grã Bretanha, e especialmente da França a partir da sua loja de confecções *Samaritaine*, e das revistas *Magazim de Demoiselles*, *Salon de La Mode* e *La Mode Illustré* a partir do ano de 1890.

Na edição d’*A Coisa* do dia 31 de outubro de 1897 foi publicado nas páginas 1 e 2, o seguinte poema chistoso *Dialogo entre Primos* de autoria de K.G.A.T.

- Priminha, já viu «A Coisa»,
Que anda de mão em mão?
- Não, bom priminho, ignoro

¹⁷⁵ *A Coisa*, 3 set. 1904, ano 8, n. 1, p. 5

¹⁷⁶ *A Coisa*, 28 nov. 1897, ano 1, n. 14, p. 3 (Coisas e factos)

¹⁷⁷ *A Coisa*, 3 out. 1897, ano 1, n. 6, p. 2

¹⁷⁸ *A Coisa*, 3 out. 1897, ano 1, n. 6, p. 2

- Vou te dar a explicação:

Promette crescer e muito
Se a todos ella agradar.
- Oh! priminho... deixe disto...
Mamãi pensa... e quer me dar.

- «A Coisa»... se ella visse;
Logo a queria tomar
Das mãos de quem a trouxesse,
P'ra... melhor apreciar.

Nisto o priminho mostrando
«A Coisa» á prima p'ra ver,
Salta esta mui contente,
Segura «A Coisa»... p'ra ler.¹⁷⁹

O poema sugere um possível diálogo cômico, cheio de ironia e duplos sentidos entre dois primos de sexos opostos, no qual o rapaz informado da novidade que seria o surgimento do periódico *A Coisa* tenta passar a informação para sua prima, uma moça de família, aparentemente ingênua conforme os moldes do seu tempo em sua localidade. O chiste consiste na ação do rapaz no ato de mostrar *A Coisa* para a prima, esta que poderia ser o jornal propriamente compreendido, assim como outra coisa qualquer, como o seu pênis, uma coisa que se possa segurar e deixar, a rigor, a prima contente. A evidência do conteúdo chistoso que nos apresenta o periódico faz pensar no seu núcleo de redatores constituído por homens, responsáveis pela produção dos textos, das imagens e dos direcionamentos dados aos leitores do semanário. Na mesma edição na coluna *Carta da Roça* há a exposição do que seria uma correspondência entre um de seus colaboradores, o Velho Tinoco e o remetente da possível carta, identificado pelo redator Zéca Gaud na coluna *Correio Cá de Casa* pelas siglas S.S.

Há no poema uma comicidade verbal em direção ao baixo corpóreo, como nos poderia falar sobre ele Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 1987). Como numa tentativa de desmontar o discurso religioso e pudico de apagamento e seriedade fisiológica sobre o corpo e os órgãos genitais; o pênis do primo se transmuta n'A *Coisa*, que também poderia ser o jornal. Tem-se uma produção de imagens a partir de uma lógica universal que levaria ao riso. Uma catarse provocada pela identificação da genitália que é oferecida à “priminha” no diminutivo. Parece não haver nada mais grotesco para o período que o movimento de incitação a levar um primo, possivelmente experiente e malicioso, à prática do incesto com a sua priminha, possivelmente

¹⁷⁹ *A Coisa*, 31 out. 1897, ano 1, n. 10, p. 3-4

jovem e ingênua. Apesar de o discurso médico desse período não ter alcançado as primeiras complexidades da genética, se mantinha na esfera pública o imaginário sobre as proibições em desfavor dos casamentos consanguíneos, pensamento que advinha de uma herança medieval da Igreja Católica. Essa mentalidade só começou a ser desconstruída pelo pensamento de uma corrente galtoniana, sem força, dentro da ideologia eugenista que reivindicava a regulamentação dos casamentos para o aprimoramento das raças e o embranquecimento da população do Brasil, mesmo que para isso fossem regulamentados, inclusive, os casamentos entre primos,¹⁸⁰ mas nunca entre negros, ou brancos e negros.

Considera-se que a metáfora do poema consiste numa “relação essencial com a verdade universal” (BAKHTIN, 1987, p. 78), essa que vai em direção oposta da etiqueta e da moral religiosa oficiais, contra o discurso médico e moralizante de um tempo. *A Coisa*, através das ideias - o alto corpóreo, a cabeça – de seus editores, usufrui da liberdade e da licença, a que tem direito, para satirizar. Para construir as imagens de uma realidade do grotesco, na qual estão presentes valores que interagem e se complementam, e desse modo, entende-se que a construção de imagens em torno do realismo grotesco do baixo corpóreo (o ventre, o pênis, o gozo e a morte) se faz explícita porque há a existência do alto corpóreo (o pensamento elaborado, o ideal, o fim, a imagem da cabeça que pensa) que dá sentido e ambivalência ao universalismo dos códigos que operam a dinâmica das práticas sexuais e das relações interpessoais cotidianas (BAKHTIN, 1987, p. 78).

Parece ser um tempo de dificuldades no território da Bahia. Na pequena coluna do número 10 da edição de 31 de outubro de 1897, se fala sobre a dificuldade do pagamento de tributos exigidos pelo Governo, inclusive para a produção e veiculação dos periódicos, e Zéca Gaud, no mesmo espaço da coluna, anuncia a publicação do seu correspondente S.S. que lhe escreve do Engenho Mijaux, localizado no interior baiano. Na carta S.S. responde uma correspondência que lhe foi remetida pelo seu amigo e compadre Juca Gomes, no dia 10 do corrente mês e ano, e também direciona dizeres ao redator Zéca Gaud, solicitando que o mesmo cuide da correspondência dos seus números d’*A Coisa*. S.S. discorre sobre a dificuldade em sair dos limites do seu engenho, inclusive para o velório de uma parenta do seu interlocutor, e destaca que tem levado dias difíceis no pastoril do gado, segundo ele, único lugar do seu engenho onde ainda existe capim devido a estiagem das chuvas na região. Ele

¹⁸⁰ Considerações também encontradas no artigo “Movimento higienista” na história da vida privada no Brasil: do homogêneo ao heterogêneo de Edivaldo Góis Junior. Disponível em: http://www.uninove.br/PDFs/Publicacoes/conscientiae_saude/csaude_v1/cnsv1_edivaldogois.pdf. Acesso em 06 ago. 2015

chega a comparar as chuvas ao câmbio, que vai “desaparecendo [e continua] Tudo secco! Dos meus roçados já perdi as esperanças”.¹⁸¹

O de cima, em frente a nossa casa promete da um kilo a dois de algodão; o de baixo, porém, que meu compadre deve saber onde fica, completamente raspado e, para cumulo de caiporismo, no meio, acha-se rebentando um olho preto, que suponho ser de formigas de roça.

[...]

Tudo tem subido de preço!

Ora veja! O logista levantou a fazenda, o ferreiro- o ferro levantou, a modista supendeu o vestido e porque o pobre lavrador não há de levantar a canna, os cocos, etc, etc.?!]

[...]

Eu cá gosto muito pouco do progresso que nos trouxe a Republica, que antes fora Reoparticular!!...

[...]

A proposito: Você mesmo ponha dentro da caixa do Correio *A Coisa* que sempre me chega ás mais bastante velha.

Queira aceitar lembranças de minha mulher Milambas e do meu filho Cout.

O patricio compadre e amigo

Velho Tinoco.¹⁸²

Os dizeres da carta confundem aos leitores fora do seu tempo, pois quem seria o compadre Juca Gomes, senão o próprio Zéca Gaud, nos questionamos diante das sucessivas cartas abertas publicadas n’*A Coisa* e intermediadas pelos comentários do redator Zéca, a quem S.S. solicita mais apreço no envio de suas correspondências do jornal junto ao correio. O excerto da carta ajuda na concepção de um imaginário sobre o público leitor do periódico ou a que público ele parecia se destinar.

Ao longo do seu primeiro ano o semanário publica poucos folhetins, conteúdo aparentemente destinado às mulheres. Não obstante, os assuntos abordados pelos redatores giram em torno de um chiste muito compenetrado no universo e na linguagem masculinos, carregados de conteúdo de duplo sentido e sempre apontando a mulher como um objeto de desejo pronto a ser surpreendida ou admirada à vista da tal “coisa” masculina. Os assuntos quando não são piadas estão relacionados à economia, às questões em torno da política dificultosa instituída pela República e, também, as fofocas cotidianas carregadas de moralismos e riso.

Aloísio de Carvalho Filho, professor de direito e filho de Aloísio de Carvalho escreveu a respeito da influência da imprensa na Bahia no cotidiano doméstico entre os anos 1875 e 1960. O autor discorre em seu texto apontando o interesse ávido pela leitura dos editoriais,

¹⁸¹ *A Coisa*, 31 out. 1897, ano 1, n. 10, p. 4

¹⁸² *A Coisa*, 31 out. 1897, ano 1, n. 10, p. 4

lançados de forma ordinária na coluna de abertura dos impressos, em seguida devoravam-se as colunas humorísticas, as notas críticas e, finalmente, os folhetins, “diante dos avisos de que o romance do jornal chegava ao fim, criar-se o problema da sua substituição: prevalecia, a bem dizer, o critério de que fosse leitura ora para as moças ora para o povo” (CARVALHO FILHO, 2008, p. 87). Segundo o autor às moças não lhes era permitido que lessem ou se informassem de outras coisas ou estudos mais formais, e o povo, porque esse não tinha dinheiro o suficiente para aquisição de outro tipo de leitura senão a leitura dos baratos periódicos, e sendo os jornais comercializados a vinténs e tostões, daí a facilidade de se ter acesso a esses impressos, ele nos dá como exemplo a preferência pelos impressos *Jornal de Notícias*, *Gazeta de Notícias*, *Diário da Bahia* e *Diário de Notícias* (CARVALHO FILHO, 2008, p. 88). Todavia, nota-se constantes publicações n’*A Coisa* sobre o protagonismo do leitor masculino deste periódico, embora inúmeras cartas-respostas dos editores fossem direcionadas às leitoras, notou-se que a mulher é sempre a personagem que, narrada por homens, toma *A Coisa*, o jornal, das mãos desses homens como num ato de contraposição.

Conheço uma moça que estando com «A Coisa» na mão um dia destes, a ler com muito gosto uma historieta de Borreaux, foi de surpresa apanhada pelo pai e, em atrapalhação para metter «A Coisa» no bolso do vestido, deixou-a cahir no meio da sala.

O pai apanhou «A Coisa» e abrindo-a principiou a ler as historietas que nella haviam.¹⁸³

É também o nome de uma mulher a assinar a coluna *Ironizando*, uma negra reconhecida como tia Tatá. Observemos a atitude da personagem feminina no poema *Rosita*: Rosita vive zangada/ Sentindo a ausencia de Soiza,/ Pois co’a sua retirada/ Nunca mais pegou na «Coisa»/ Quando á noite, soluçante,/ Na sua alcova repouisa,/ Pensa na falta do amante/ E nas vinganças da «Coisa»./ Trabalha... sem fazer bulha.../ Ao longe a costura poisa;/ Não se lembra mais da agulha/ P’ra ter saudades da «Coisa»./ Imagina que esta ausencia/ A conduz á eterna loiza!.../ O’ Rosita, tem paciencia,/ Terás logo nova «Coisa»./ Não vivas assim zangada,/ Sentindo a falta do Souza;/ Virá breve... e na chegada/ Terás edição da... «Coisa».¹⁸⁴

E também na carta de uma leitora publicada no dia 3 de setembro de 1899: “*Carta*. De uma das innumeradas apreciadoras d’*A Coisa*, recebemos a seguinte interessante carta: «Bahia, 30 de Agosto. Ilustrados redactores. – E’ mui repleta de gosto que vos saúdo, senhores.

¹⁸³ *A Coisa*, 20 fev. 1898, ano 1, n. 26, p. 2

¹⁸⁴ *A Coisa*, 9 jan. 1898, ano. 1, n. 20, p. 3 (assinada por Paizes Baixos P. I. Deau)

Completa *A Coisa* dois annos! Por esse acontecimento, que enthusiasma os bahianos, senhores, vos cumprimento, rogando ao Bom Criador milhares de annos de vida para essa divina flor – a vossa *Coisa* querida. *A pequena*, bem na testa, acceite hoje umas beijocas, que contente envia esta sua creada – *Marocas*». Á intelligente leitora Sra. D. Marocas, agradecemos os cumprimentos que nos dirigiu, pondo á sua disposição a nossa pequena *Coisa*.¹⁸⁵

E no cumprimento *Resurrexit* de 11 de fevereiro de 1900: “Firmes nesta convicção, é que ainda uma vez vimos depôr *A Coisa* nas mãos dos seus innumerados apreciadores, no regaço immaculado das formosas leitoras”.¹⁸⁶

No dia 7 de novembro de 1891 S. S. reaparece na coluna *Carta da Roça* com uma nova correspondência. E esta segue citada na íntegra logo abaixo:

Engenho *Mijeaux*, dia dos defuntos de mil e oitocentos e... mais ou menos!
 Compadre Juca Gomes:
Post-scrimtum.-Não repare sempre eu começar minhas cartas reverendíssimo lattinorum, porque já tive um Tio que quasi estuda para Padre.-*Idem*.
Senectus est morbus!!!
 Grande verdade encerra, meu compadre, esta phrase latina!
 Já não presto mais para dar e tomar; sinto cada vez mais molle e completamente ir desaparecendo a minha... existência!!
 Mesmo nas manhans, em que a natureza parece sorri em festa; nesta hora em que a aragem acorda-se e vai em busca dos seios de uma flor; nesta hora, em fim, em que a velhice parece voltar aos 17 annos, eu procuro levantar a minha... perna e qual, meu compadre, molle, encolhido e completamente sem movimento!!
 Ai! meu compadre, 85 Fevereiros não fazem graça para ninguém rir!
 Consolo-me em ter *A Coisa* nas mãos, até que possa me levantar da cama!
 Em fallando neste jornalzinho-tão aceito pelos amantes do *crescei e multiplicai* – devo dizer-lhe que recebi o ultimo numero.
 Peço-lhe o obsequio de renovar minha assignatura, uma vez que minha família faz questão de vida e morte.
 Por mim, pego nella somente pelas manhans (como já disse acima); mas, minha mulher Milambas e meu filho Cout, durante o dia, não tiram a tal *Coisa* das mãos!
 Já me aborrece, meu compadre, tanto se fallar n’*A Coisa* em nossa casa!!
 Você vê, o dia de segunda-feira, ainda vem em casa de S. Pedro, já Milambas *A Coisa* de baixo espera anciosa, deitando o Cout na beira da estrada afim de esperar a passagem do correio!
 E’ um barulho de meus pecados, meu compadre, quando o Cout apparece com *A Coisa*!
 Os trabalhadores, a criada, o capineiro e até o diabo do vaqueiro – todos querem ver *A Coisa*!
 Milambas toda *A Coisa* quer ler de uma vez, dizendo de vez em quando – é pena ser tão curta!...

¹⁸⁵ *A Coisa*, 3 set. 1899, ano. 3, n. 106, p. 3

¹⁸⁶ *A Coisa*, 11 fev. 1900, ano 3, n. 126, capa

O Cout, quando toma *A Coisa* é com tamanho prazer que, em menos de uma hora, a torna molle e molhada (semelhante a minha... perna, pelas manhas) a ponto às vezes de não se poder ler!!
 E' um horror! Só peço a Nossa Senhora do O' que *A Coisa* caia e vá sahindo na aragem!!
 Bom, meu compadre, concluindo peço-lhe que empurre *A Coisa* pelo 1º correio, porque não quero em casa me achar na torre de Babel!!
 Não tenho outro remedio senão supportar as exigências de minha família, dizendo sempre que Deus mate e o diabo carregue a quem for velho como o Velho Tinoco.¹⁸⁷

Na carta fica explicitado a intenção do seu autor num jogo linguístico atravessado pela ambiguidade dos sentidos entre a coisa (periódico), a coisa (sexo), a coisa (perna); a mesma lógica do baixo material e corporal apontada por Bakhtin (BAKHTIN, 1987). Também se nota a intenção do trocadilho relacionando o nome da mulher Milambas, fictício ou não, ao ato de lamber tanto a coisa, quanto sua perna, assim como seu sexo; e, seguidamente a intenção de utilizar o nome do filho Cout, fictício ou não, em um trocadilho para coito, masturbação, ejaculação ou nádegas. O texto parece ser uma tentativa humorística para falar sobre a condição de impotência sexual pela qual o remetente S. S., Velho Tinoco ou o próprio Zéca Gaud, pretendem elevar ao tom de comédia. O poema *Dialogo entre Primos* e as correspondências da coluna *Correio Cá de Casa* parecem convergir num discurso masculinizante das ideias de homens sobre mulheres e suas ações. Também deixam pistas sobre um público para o qual o jornal é dirigido com base nos discursos de seus redatores. Desse modo reforça-se a ideia de que além de um grupo de redatores masculinos, *A Coisa* parece ser direcionada principalmente para um público de homens.

Há ainda nesse texto da coluna *Carta da Roça* do dia 7 de novembro de 1891 uma construção social que determina os limites do corpo e função do universo feminino e masculino, bem como uma pequena ideia de lugar social para esses gêneros. O narrador da carta apresenta ao leitor uma composição familiar na qual estão inseridas as representações paterna, materna, o filho e a criadagem. O cotidiano bucólico do despertar toda manhã e sorrir para a natureza na mesma hora em que “a aragem acorda-se e vai em busca dos seios de uma flor” dão nota de uma posição de domínio patriarcal, quando se entende que flores não têm seios, e que, portanto, a flor que também simboliza a fragilidade, seria a sua mulher, Milambas, pronta a atender as investidas do velho marido rejuvenescido para os 17 anos.

¹⁸⁷ *A Coisa*, 7 nov. 1891, ano 1, n. 11.

Milambas, nessa primeira parte do texto, não expressa vontade, e quando expressa algum desejo quem fala por ela é o marido, um senhor de 85 anos.

A esposa Milambas parece pertencer ao núcleo familiar de uma elite, uma construção social que se estabelecia no final do século XIX no Brasil. Para este período, ela poderia ser considerada uma mulher de sorte, haja vista que a felicidade da mulher estava associada ao bom casamento com um homem distinto socialmente. Um homem ao modelo do Velho Tinoco, possuidor de aragens, gerenciador e mantenedor da mão de obra trabalhadora a sua disposição, como a criada e o vaqueiro. De acordo com a historiadora Anna Amélia Vieira Nascimento, as freguesias baianas eram cheias de mães solteiras que viviam com seus filhos, e muitas delas não tinham profissão. No caso das famílias pertencentes às elites, essas eram constituídas de portugueses e brasileiros e mantinham núcleos familiares regulares (NASCIMENTO, 1986).

Há composições que nos remetem às questões de gênero também explicitadas no poema *Caso Particular* publicado na quarta página de *A Coisa* do dia 9 de janeiro de 1898.¹⁸⁸ O autor anônimo, que faz uso da assinatura *Extr.* propõe narrativa em forma de cinco estrofes com quatro versos cada uma. Os versos não dispõem da métrica regular e não apresentam rimas concatenadas. No poema são explanados cinco estereótipos construídos para as mulheres. Esses modelos, segundo o autor, poderiam provocar desassossego. O primeiro padrão de mulher desenhado no poema é o daquela ideal para o casamento. Não há muitos qualitativos sobre ela, apenas o indício de que muita luta e desprazeres ela ofereceu para o seu marido descontente. Na mesma estrofe em que nos é apresentado o passado infeliz do homem casado o narrador anuncia sua viuvez e a felicidade em decorrência da morte dessa mulher.

Na segunda estrofe o autor do poema generaliza as mulheres que por ventura esbarrem com ele na rua com a terminologia “typa”, e pressupõe que qualquer uma dessas tipas vai se esbarrar consigo e ter com ele, mas ele adverte “Digo já: «Provou da parra!»”. A terceira estrofe nos oferece os qualitativos de dois tipos que na visão do autor podem ser vistos no passeio da rua, a “mulher fina e pequena” capaz de “remeche céos e terra”, e também a “offerecida, morena” que ele conclui se tratar de uma “«grande perra!»”.¹⁸⁹

A quarta estrofe traz explicações gerais sobre as tais que ficam a se embriagar pelas vendas da cidade. A essas, independente da ofensa de suas palavras, ele dá-lhes de ombros. E na quinta estrofe a velhice da mulher entra na pauta. É o verso mais contundente, no qual, parece estar explícita a ideia de interdição da natureza feminina. À mulher parece ser proibido

¹⁸⁸ *A Coisa*, 9 jan. 1898, ano 1 n. 20, p. 4

¹⁸⁹ *A Coisa*, 9 jan. 1898, ano 1 n. 20, p. 4

envelhecer. A ideia da mulher velha no poema faz o tipo que está sempre a postos para intentá-lo, pois o narrador assegura que “essas me perseguem”.¹⁹⁰ Essa afirmação, no terceiro e penúltimo verso, se faz para que ele conclua a sua vontade de que essas velhas morram. Não obstante, o baixo ventre é a técnica utilizada para compor tanto o poema que fala sobre dada representação, quanto para levar ao riso por romper com os contratos de etiquetas sociais. Tratar na representação de um poema, da construção de imagens estereotipadas de múltiplas mulheres, tais como a nascida para casar que atormenta o marido, a mulher bêbada, a morena perra (cachorra), a mulher fácil e a velha que mereça a morte, parece ser um discurso disposto a marcar um machismo,¹⁹¹ um racismo e um sexismo. Essas imagens dão evidências do universo masculino que se estabelecia na Bahia do final do século XIX. E nos dão, também, pistas dos produtores d’*A Coisa* e para quem o impresso era direcionado. A partir de Carla Bassanezi Pinsky, entendemos que esses discursos machistas são determinantes das diferenças atribuídas socialmente entre homens e mulheres, e se manifestam de forma concreta também no campo das representações sociais e, “influi na conduta e estrutura expectativas” (PINSKY, 2009, p. 162).¹⁹²

No poema *Como as mulheres amam* publicado n’*A Coisa* do dia 5 de maio de 1900 tem-se a evidência da nacionalidade da população baiana a partir dos qualitativos afetivos dados às mulheres de diversas territorialidades. Neste poema ficam explicitadas as

¹⁹⁰ *A Coisa*, 9 jan. 1898, ano 1 n. 20, p. 4

¹⁹¹ A Partir da leitura de Ana Lúcia Galinkin e Luci Mara Bertoni entendemos que o modelo de sociedade ocidental, desde a Grécia Antiga está firmado no modelo da superioridade do homem e na desqualificação da mulher. A concepção defendida por Aristóteles desqualifica o sexo feminino considerando as mulheres como seres inferiores, incapazes. “Para o filósofo grego, só existia um sexo, o masculino, e esta concepção do monismo sexual durou longo período” (GALINKIN; BERTONI, 2014, p. 23). Ainda segundo as autoras em vários momentos da história nos deparamos com mulheres que lutaram para reverter este paradigma e reivindicar a participação nos direitos e privilégios dados aos homens brancos, tais como a vida escolar, o direito ao voto, a participação na vida política, econômica e no campo das representações sociais (GALINKIN; BERTONI, 2014, p. 23). Joffre Marcondes de Rezende também faz-nos entender que a medicina, a carreira militar e eclesiástica já eram atividades consideradas próprias do masculino (REZENDE, 2009, p. 131). Compreendemos que o machismo enquanto uma categoria tomou força de observação e questionamento científico a partir dos movimentos feministas de 1848 impulsionados pelas conquistas civis da Revolução Francesa cujo lema era Igualdade, Liberdade e Fraternidade. Acreditamos a partir de Galinkin e Bertoni que, os estudos de gênero transcendem a perspectiva da denúncia da opressão e da descrição das experiências subestimadas das mulheres, e ensaiam explicações que promovem diálogos sobre antigos paradigmas em uma concepção trans-histórica e sociológica. Conforme as autoras “os direitos e deveres de mulheres e homens estão relacionados com a maneira como são socialmente representados em diferentes contextos históricos de uma determinada sociedade” (GALINKIN; BERTONI, 2014, p. 23). Citando Laqueur (2001) Galinkin e Bertoni evidenciaram o pensamento de que as mulheres eram por muitos séculos, consideradas homens involuídos, cujas genitálias introvertidas foram tomadas como imperfeitas. E nesta concepção de imperfeição feminina as mulheres seriam incapazes de praticar a razão, portanto, facilmente corrompidas pelos excessos provocados pela paixão. A razão seria um atributo exclusivo do masculino, assim como tão bem exemplificaram Ana Lúcia Galinkin, Claudiene Santos e Amanda Zauli-Fellous citadas por Galinkin e Bertoni (2014, p. 24).

¹⁹² Para mais, ver: PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social, in: **Estudos Feministas**. Florianópolis, 2009, v. 17, n.1, p. 162.

considerações acerca da integralização ou não das raças cidadãs e daquelas que foram deixadas de fora dessa concepção de cidadania na Bahia do princípio do século XX.

Como as mulheres amam
 As italianas por temperamento.
 As espanholas por prazer.
 As alemãs por sensualidade.
 As russas por corrupção.
 As orientais por hábito.
 As austríacas por virtude.
 As inglesas por higiene.
As crioulas por instinto.
 As americanas por cálculo.
 As francesas por curiosidade.
As brasileiras...elas que o digam.¹⁹³

Sublinhamos as duas frases do poema que nos despertou atenção pelo fato de os editores d'*A Coisa* separarem do *status* de brasileiras as crioulas, que são as pretas filhas de pais africanos que nasciam no Brasil, conforme já dissertado. Desse modo concluímos que a ideia de crioulos parecia ser destituída, nesse período, do *status* de cidadão promulgado pela República. Todavia nos resta questionar, se os crioulos e as crioulas não se configuravam como brasileiros, quem eram aquelas a que o poema considerava brasileiras senão as nascidas no território brasileiro? Eis uma questão política, ideológica ou a explicitação do caráter racial que potencializava seu projeto de exclusão para uns e privilégio para outros?

Oswaldo Aranha Bandeira de Melo ao estudar o direito da cidadania no Direito constitucional brasileiro explanou sobre as múltiplas interpretações da população que ocupava o Brasil no final do século XIX, especialmente na passagem do Império para a República. E ponderou acerca do desejo de uma elite de portugueses pretenderem a manutenção do *status* de brasileiro para aqueles que possuísem bens e vivessem no Brasil, integrados as irmandades, e associações de classe. De acordo com Melo,

os textos da Constituição de 1891 permitiram se levantassem dúvidas na interpretação do seu alcance [...] Objeto de lei constitucional do Império e da República, foi muito criticada [...] isso fez com que muitos portugueses, contrários ao novo Estado, a fim de obterem vantagens pessoais, se declarassem a seu favor, e aí se tinha o estrangeiro concorrendo com os naturais do país, em várias ocasiões, como no provimento de cargos e na obtenção de honrarias, e muitas vezes, em detrimento dos próprios crioulos (MELO, 1949, p. 20-21).¹⁹⁴

¹⁹³ *A Coisa*, 5 mai. 1900, ano 3, n. 138, p. 4

¹⁹⁴ Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rda/article/view/10857>. Acesso em: 31 jan. 2016.

José Murilo de Carvalho também discorreu sobre as deferências incutidas na atribuição de cidadania dos brasileiros que fora interpretada enquanto um sinônimo para aquele que mantinha posses, certo grau de instrução e até articulação de línguas estrangeiras, dando ênfase aos discursos folhetinescos que costumavam interpretar o termo Zé-povo como antônimo de cidadão (CARVALHO, 1998, p. 324). Desse modo entendemos que, mesmo diante do seu caráter amplo, a construção da ideia de cidadania na República foi permeada por grandes desigualdades, legitimadas, principalmente, institucionalmente pelo abandono da população trabalhadora e destituída de bens materiais e simbólicos.¹⁹⁵

A presença do baixo ventre e das composições de gênero podem ser facilmente visualizadas ao longo de todos os exemplares do periódico analisado. Parece-nos se tratar de uma afirmação do discurso masculinizante reafirmado a partir da constante reiteração da existência do feminino. Da mulher. Da raça. Do sexo. Como num jogo de projeção no qual o outro é tomado como a imagem no espelho que reflete quem olha, e quem olha parece enxergar uma imagem que não é a sua, mas a imagem que se idealiza. Uma reflexão que se aproxima da concepção que temos da obra de Arthur Schopenhauer acerca da razão do corpo a contemplar a existência do *Eu* a partir do *Outro*.¹⁹⁶

Na coluna *Entre Família* publicada com o intertítulo *D'O Homem do Pandeiro* no dia 12 de dezembro de 1897, na quarta página, a presença do chiste e das composições de gênero tem a intenção de levar ao riso, seguindo o mesmo padrão do baixo ventre, no qual os órgãos genitais são desqualificados da sua biologia e passam a adquirir outras significações, inclusive dúvidas sobre a qual gênero pertencem. Há que incitar o riso a todo custo, o chiste, a sátira. A novidade nesse texto é que seu autor pretende levar os leitores à dúvida quanto ao sexo responsável por sua composição. O narrador ou narradora assina D. Fina, e, apesar de apresentar indícios, grifados no texto, que se trata de um narrador, a dúvida está posta:

ENTRE FAMÍLIA
(D'«O Homem do Pandeiro»)

¹⁹⁵ Para mais, ver: CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados**: escritos de história e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998

¹⁹⁶ Chegamos a esse entendimento partindo da leitura da obra de Arthur Schopenhauer, especialmente do primeiro livro em que ele trata *Do mundo como vontade e como representação*. Sua primeira consideração: *A representação submetida ao princípio de razão: o objeto da experiência e da ciência*. Para mais, ver: SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. 1º tomo, São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Li em um periodico publicado na Bahia – *A Coisa* – um artigo mostrando a inconveniencia de emprestar jornaes.

E o escriptor do artigo, sem duvida prevenido com o sexo feminino, contou uma história duma moça que pedindo emprestada a um cavalheiro *A Coisa* (o tal jornal) só a entregara bem machucada, besuntada, molle, etc.

E’ chegava a occasião de um protesto e de fazer-se uma accusação ao sexo masculino.

Effetivamente peor costume tem elle o de querer sempre pegar nos bichos das moças.

Eu, por exemplo, que tenho um innocente macaco de cheiro e minha irmã um lindo gallo, somos constantemente incommodados e importunados por nos engraçados visinhos.

Ora é um que diz-me: -D. Fina deixe me ver o seu mico, como é bonito!: ora é outro que conta: D. Finoca vi seu gallo na rua, etc., etc., não se limitando a fallar e sim pegando nos bichos, ao ponto de já achar-se o meu todo doido.

Em taes condições o que fazer?

Si os moços estão no proposito de não deixarem que lhes vejamos *A Coisa* (o jornal), nós tambem não devemos consentir que nos peguem nos bichos.

Pelo menos assim farei.

D. Fina¹⁹⁷

Entendemos que as transformações sociais que se deram com o acontecimento da Abolição da escravatura oficial e o advento da República alterou a dinâmica social na Bahia e no Brasil. Admitia-se com isso, inclusive, a profissionalização das mulheres. E se, por um lado, na camada social privilegiada, a família se organizava ao modelo patriarcal, em que o homem se ocupava do sustento do núcleo familiar, como no caso do Velho Tinoco, nos estratos menos favorecidos essa ordem não era regra, e “a participação das mulheres pobres, em sua “quase totalidade”, em atividades econômicas, propiciava-lhes “certa autonomia” financeira em face de maridos e companheiros que, em muitíssimos casos, mal contribuíam para o sustento das famílias” (FERREIRA FILHO, 2003, p. 22). Desse modo, entende-se hipoteticamente que na camada social pobre aparecem mais frequentemente indícios da mobilidade da mulher em relação a busca da sua emancipação. E, talvez, valha considerar que nesse período de recente pós escravagismo, a pobreza estava associada a cor da pele preta e parda. Pessoas cuja “liberdade” não encontravam políticas que lhes integrassem à dinâmica da nova ordem.

A partir de Cristina Sheibe Wolf, Mary Del Priore, Maria Izilda Santos Matos e Joana Maria Pedro, consideramos que esse protagonismo feminino ocorrido nas províncias do Brasil estava ligado aos avanços que a segunda metade do século XIX testemunhava em sua esfera macro pelas articulações iniciadas por mulheres na França, e também nos Estados Unidos; estas negras, indígenas, brancas ricas e pobres na busca de suas inserções nos processos

¹⁹⁷ *A Coisa*, 12 dez. 1897, ano 1, n. 16, p. 4

educacionais formativos. Foi no período de transição dos fins do século XIX e começo do XX que teremos homens e mulheres reivindicando, politicamente, a participação de mulheres em espaços majoritariamente masculinos em diversas partes do globo, fomentando assim, os primeiros lampejos dos movimentos feministas que continuariam mais fortalecidos no pós-guerra da Segunda Guerra Mundial (WOLF, 1999); (PRIORE, 2001); (MATOS, 2000); (PEDRO, 2005).¹⁹⁸

Consideramos ainda que a emancipação da mulher no universo da Primeira República no Brasil tenha sido protagonizada pela mulher negra, solteira e mantenedora do lar e de seus filhos. Há uma vasta literatura sobre o período da escravidão no Brasil a narrar sobre o fenômeno curioso que acontecia com as mulheres. No geral, entre os alforriados crioulos e africanos, as mulheres eram quem mais recebiam cartas de alforria. Com muita frequência essas mulheres engravidavam de seus senhores. As mulheres libertas continuavam a desempenhar trabalhos informais como vender fruta, doces, lavar roupas e realizar o trabalho doméstico. Wlamyra Albuquerque e Fraga Filho levantaram índices que apontam esse protagonismo feminino no Rio de Janeiro entre 1789 e 1822, onde 66% dos alforriados eram mulheres, e em Salvador, entre 1684 e 1745, com 57,6% de mulheres alforriadas. Já entre “1807 e 1831, 64 por cento na cidade do Rio. Estas diferenças são marcantes se levarmos em consideração que a maioria dos escravos era do sexo masculino” (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 150).

Ao consultar os dados do recenseamento geral da população do Império do Brasil do dia 1º de agosto de 1872 (1876), é possível observar que foram registradas para a Bahia da época uma estimativa de 630.353 homens e 581.439 mulheres, totalizando uma população aproximada de 1.211,792¹⁹⁹ pessoas livres. Desses números estimados 178.605 seriam constituídos por homens brancos, 287.131 por homens pardos, 137.574 homens pretos e 27.043 de homens caboclos. A estimativa para as mulheres divididas por raça era a de 152.874 mulheres brancas, 278.573 mulheres pardas, 127.153 mulheres pretas, e 22.839 mulheres caboclas. De todo esse total estimou-se que apenas 161.937 homens sabiam ler e

¹⁹⁸ De acordo com a historiadora Joana Maria Pedro esse primeiro momento na luta pelo feminismo foi reconhecido por suas reivindicações ao direito eleitoral, acesso ao trabalho remunerado, acesso à educação e a propriedade privada. Para mais, ver: PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**. São Paulo, 2005, v. 24, n. 1.

¹⁹⁹ É possível acessar os quadros com as estimativas populacionais levantadas pelo Império do Brasil do dia 1º de agosto de 1872 (1876). Disponível em: <https://archive.org/stream/recenseamento1872bras/ImperioDoBrasil1872#page/n11/mode/1up>. Acesso em 14 jan. 2014

escrever, e 468.416 eram considerados totalmente analfabetos. Das mulheres, apenas 87.135 sabiam ler e escrever, contra um total avassalador de 494.304 consideradas analfabetas.

A população escolar com idade entre seis e 15 anos era de 22.260 frequentando a escola, contra 119.426 meninos não frequentes. Das meninas apenas 81.743 frequentavam a escola, contra 113.313 não frequentes. A população escrava no período, de acordo com a estimativa do recenseamento era de 89.094 homens e 78.730 mulheres, desse total apenas 49 escravos do sexo masculino foram declarados como alfabetizados, e apenas 15 escravas do sexo feminino sabiam ler e escrever.

A população baiana teve aumento lento comparando-se os avanços e respeitando os índices proporcionais segundo estatísticas dos recenseamentos realizados nas décadas de 1872, 1890 e 1900.²⁰⁰ Na última década, apenas no quadro de estimativas para a cidade de Salvador,²⁰¹ é possível notar a estagnação da população e do analfabetismo apresentado pelas estimativas anteriores, e também um quadro de superioridade quantitativa da população preta e parda em detrimento da população mencionada como branca.

À guisa de uma conclusão entende-se, conforme Mônica Yumi Jinzenji ao discorrer sobre o papel e o lugar da mulher mineira e brasileira no mundo do saber no Brasil do século XIX, a existência de muitas dificuldades para se identificar a parcela da população brasileira capaz de ler, pois se tratava de um período que não apresentou grandes discontinuidades do seu passado. Assim, não podemos determinar que “quem sabia escrever necessariamente sabia ler; e nem todos os que liam sabiam escrever” (JINZENJI, 2010, p. 76). A autora também nos ajuda pensar sobre os índices de alfabetização produzidos ao longo desse período, sendo que eles podem não significar um domínio da habilidade da leitura e da escrita capazes de fazer com que esses sujeitos tivessem acesso a textos, jornais, livros,

a leitura em voz alta se desenvolvia nos espaços de sociabilidade e no âmbito doméstico, sendo bastante significativa por contemplar o público não leitor. Ao se considerar esta prática de leitura, o elo entre ser alfabetizado e ser leitor se torna frágil e insuficiente para tentarmos nos aproximar da relação entre o público e os jornais no século XIX (JINZENJI, 2010, p. 76-77).

²⁰⁰ Para melhor apreciação consultar os dados do Recenseamento de 1900. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-%20RJ/synopse_recenseamento_1900.pdf. Acesso em 12 jan. 2014.

²⁰¹ Para acessar os dados específicos da província da Bahia, e da capital Salvador. Disponível em: <https://archive.org/stream/recenseamento1872bras/ImperioDoBrasil1872#page/n68/mode/1up/search/bahia>. Acesso em 14 jan. 2014

Acontece, contudo, que ao contrário do que afirma Mônica Jinzenji em seu contexto de pesquisa, sobre o fato de as referências à mulher leitora e ouvinte não darem pistas quantitativas ou da abrangência dessa prática, consideramos que n'A *Coisa* essa representatividade, embora também não nos forneça dados quantitativos, nos leve a considerar a participação da mulher tanto quanto leitora, como sujeito de interação na escrita através das correspondências e das colunas fixas do impresso, conforme já citado. Embora haja a predominância e/ou protagonismo masculino e de uma cultura machista ao longo do XIX e início do XX há uma interação, em segundo plano, da mulher em boas condições sociais, das mulheres influentes socialmente e, também, em pequena proporção a participação de mulheres negras ocupadas no papel de correspondentes da voz popular, como nos esboça a colunista Tia Tatá, sempre a falar das dificuldades e alegrias dos tipos da sua cidade, de sua Bahia e da sua própria vida cotidiana.

IRONIZANDO

Pipocas

Julguei vender muito com as festas do centenário e nada fiz.

Coloquei-me no primeiro dia em S. Bento esperando o préstito.

Foi imponente não nego, mas ninguém quis fazer um gasto, e sabem o que eu achei, mas engraçado foi minha filha Chica, toda cheia de balangandans representando A *Coisa*. Cruzes!... que xodó de negrinha desassuntada, nem viu a mãe (...).

No segundo dia me pus na Praça esperando os que entravam na Câmara para a conferencia, e outra vez vi a Chica sempre como representante de A *Coisa*.

- Ora pipocas!... A tal minha filha e um peru de toda a festa.

Pois se ela até quis tomar a palavra depois do cônego Manfredo!... Iôio João Bandalho foi que a convenceu de perderia uma excelente ocasião de ficar calada.

No terceiro dia não saí porque as chuvas me molharam todas as pipocas.

No último dia, o concerto não me deixou vender uma só!!...

Se todas as festas fossem para mim tão rendosas como esta... ficaria na miséria.

Tia Tatá. (*sublinhado nosso*)²⁰²

E conforme nos orientou Mirian Santos e Maria Resende, se essas assinaturas de mulheres, ainda que fossem apenas a representação do imaginário dos redatores masculinos, e não constituíssem uma verdade concreta, cremos que, a simples alusão a elas, representa a necessidade de introdução das questões de gênero e, especialmente, do feminino, ainda que o conteúdo fosse confeccionado por homens para atender aos homens (SANTOS; RESENDE, 2010).

²⁰² A *Coisa*, 6 mai. 1900, ano 3, n. 138, p. 4

Entre *A Malagueta* e *A Coisa*: gravuristas e revistas ilustradas na Bahia

A Bahia, ao contrário do que ocorreu no Rio de Janeiro com a sistematização dos estudos de Herman Lima nos livros *A caricatura, arma secreta da liberdade*; *Rui e a caricatura, biografia política de Rui Barbosa pela caricatura*, ambos de 1949, e dos quatro volumes da *História da caricatura no Brasil*, de 1963, ainda não obteve o registro de uma história da sua imprensa ilustrada de modo que caricaturistas, chargistas e cartunistas fossem listados e tivessem suas técnicas e referências pontualmente apresentadas juntamente com seus desenhos, gravuras, ilustrações e cartuns, ou seja, suas imagens.²⁰³

Em um esforço próprio e descompromissado do rigor teórico e metodológico exigidos por programas e institutos de pesquisa de uma universidade ou órgão de fomento à pesquisa, o jornalista baiano Gutemberg Cruz fez um breve levantamento sobre a presença da ilustração nos periódicos da Bahia selecionando impressos pontuais editados no período do Império até a Segunda República. O resultado de sua pesquisa foi publicado em dois livros: *Feras do humor baiano*, um levantamento que privilegiou os primórdios da caricatura baiana do final do século XIX, dando ênfase aos caricaturistas dos impressos satíricos ilustrados, e à autoria de artistas como Lage, Nildo, Setúbal, H. Odilon, J. Cardoso, Gavarni e Fortunato Soares dos Santos. A segunda publicação *Humor gráfico na Bahia: o traço dos mestres* privilegia trabalhos gráficos mais contemporâneos, destacando cartunistas que publicaram na imprensa baiana a partir dos anos 1930, tais como Paraguassú, K-Lunga, Tishchenko, Sinézio Alves, Fernando Diniz e Gonzalo Cárcamo.²⁰⁴

A partir de nossa leitura dos quatro volumes da *História da caricatura no Brasil* de Herman Lima, entendemos que a imprensa do Rio de Janeiro no período da Primeira República contava com um parque gráfico amplo e consolidado, a imprensa comercial começava a se estabelecer e a caricatura já contava com seus cânones. Havia caricaturistas em diversas técnicas a estabelecer modelos e a orientar novos modos de ver as páginas de um jornal, por meio das imagens.²⁰⁵ Entendemos que as técnicas e linguagens aplicadas nesse

²⁰³ LIMA, Herman. **Rui e a caricatura**. Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1949. 2a edição, Gráfica Olímpica, Rio, 1949; LIMA, Herman. **Caricatura, arma secreta da liberdade**. Separata de Cultura n. 2, Serviço de Documentação do MES, Rio, 1949.

²⁰⁴ Para mais, ver: CRUZ, Gutemberg. **Feras do humor baiano** (Lage, Nildão e Setúbal). Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1997. CRUZ, Gutemberg. **Humor gráfico na Bahia**, o traço dos mestres Paraguassú, K-Lunga, Tishchenko, Sinézio Alves, Fernando Diniz, Gonzalo Cárcamo. Salvador: Gráfica e Editora Arembepe, 1993.

²⁰⁵ Para mais, ver: LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. vol. 1. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1963; LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. vol. 2. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1963; LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. vol. 3. Rio de Janeiro: Livraria José

parque gráfico variavam, portanto destacamos o *portrait-charge* e a caricatura de costumes, abarcando os motivos políticos e sociais. Essa escolha se deve ao fato do jornal *A Coisa*, objeto principal desta tese, e o diálogo que estabelecemos com *A Malagueta*, *O Faisca*, *Bahia Ilustrada* e *O Satanaz* serem publicações que entendemos constituídas de ilustrações com motivos, linguagens e técnicas muito comuns nos impressos fluminenses analisados por Herman Lima.

Segundo Herman Lima a caricatura é a arte de caracterizar, “porque um artista verdadeiro não caricatura para troçar dum homem e ainda menos para deformar o tipo humano” (LIMA, 1963, p. 6). Lima defende a ideia de a caricatura exercer o papel de sublinhar o gesto, dando ênfase a algum traço fisionômico, unindo o inédito e/ou inesperado aos aspectos técnicos que se espera do retrato de uma determinada personagem. Consideramos que ao citar o filósofo Friedrich Nietzsche o autor estabelece o ápice da sua explicação a respeito da técnica de representar através da caricatura, “Admitamos que num retrato um grande pintor tenha descoberto e traduzido a expressão mais completa de que um homem seja capaz, o que se possa chamar o instante-tipo desse homem” (NIETZSCHE apud LIMA, 1963, p. 6), desse modo entendemos ser a caricatura a representação de um “instante-tipo”.

O *portrait-charge*, de acordo com Herman Lima, tem o caráter de se fixar e/ou se concentrar nos detalhes da cabeça do representado, tal como uma obsessão dos anatomistas do século XIX. E a partir do trabalho concentrado na cabeça, dar-se conta da evidenciação mais expressiva das características que definam a fisionomia facial, observando detalhes como o desenho de um bigode, a linha da sobrancelha, uma verruga, as rugas de uma face e todas as marcas de expressão que possam identificar o retratado, “é na face que se exteriorizam os nossos sentimentos, as nossas idéias, as nossas emoções” (LIMA, 1963, p. 671 e 673).

Um rosto humano visto pela primeira vez, quando não nos deixe na memória nenhuma ideia particular sobre a côr dos olhos, o comprimento do nariz ou a forma do mento, quase sempre nos permite formular alguns julgamentos de respeito a um dos cinco grandes problemas que nos pode suscitar: estado de saúde ou de doença; grau de beleza ou fealdade; valor moral; valor intelectual; raça - êsses cinco problemas conduzindo a cinco julgamentos (...) fisiológico, estético, moral, intelectual e étnico (LIMA, 1963, p. 673 e 676).

As caricaturas de costumes têm como objetivo apresentar os tipos humanos em ação das cenas do cotidiano, as charges não têm necessariamente que propor a sátira ou o chiste, mas se aproximam das cenas comuns do dia-a-dia, tal como nos são as aquarelas de Jean Baptist Debret, nas quais os tipos indígenas e negros são representados no seu deslocamento pelas ruas e no campo, no interior da Casa Grande ou da Senzala, ou no ato do trabalho diário (LIMA, 1963, p. 413 e 414). As caricaturas de costumes se prezam pela descrição da cena desprestigiada ou da denúncia ou informação de dada situação das práticas na cidade ou do campo, é comum a retratação do flerte, a prática do trabalho, o despojamento de parceiros de dança no salão de festas, os banhos de mar, a moda de alto luxo, o universo do teatro e do cinema, e às práticas urbanas e a sua demarcação dos tipos urbanos, tais como observamos na ilustração do *Primeiro Álbum* (1924) de caricaturas de Raul Pederneiras, *Cenas Cariocas* exemplificado no livro de Lima.²⁰⁶ Na imagem extraída do álbum de Raul há oito tipos humanos que eram considerados comuns nas ruas do Rio de Janeiro em 1924, e identificados por suas vestimentas e funções no mercado de trabalho; como exemplo, temos uma preta vendedora de amendoim torradinho e o negro *mina* chapeleiro (LIMA, 1963, p. 432).

De acordo com Luciano Magno, os principais artistas da caricatura da década de 1880 se encontravam no Rio de Janeiro, e se destacavam Angelo Agostini, Pereira Neto, Hilarião Teixeira e Bento Barbosa (MAGNO, 2012, p. 466). Entendemos que o Rio de Janeiro parecia ser um padrão a ser seguido. Era uma verdade para a época o fascínio que a visualidade da caricatura representava, e o caricaturista podia ascender ou não na sociedade fluminense a considerar a técnica utilizada e o domínio que fazia dela. As caricaturas pareciam ter algo de universal, de autenticidade na representação e crítica social daquele universo, podiam contar ou construir histórias. E, se no seu princípio, a caricatura era considerada como uma expressão artística livre, “praticada nos intervalos do *atelier* de uma grande escola de pintores italianos [os irmãos Carraci]” (LIMA, 1963, p. 6), em seu transcurso de amadurecimento, ela teria se tornado a arte da sátira dos tempos modernos (LIMA, 1963, p. 6). Podemos considerar que a caricatura fosse a visualidade que denunciava com a velocidade não alcançada pelas palavras.

Herman Lima escreveu sobre a aproximação da arte da caricatura sob a luz da influente arte pictórica praticada no Antigo Egito, suas similitudes com o trato dos motivos

²⁰⁶ De acordo com Herman Lima, Raul Pederneiras era um dos mestres da caricatura nacional, e se despontou já no seu *Primeiro Álbum* lançado em setembro de 1924. A preocupação do caricaturista estava na manutenção de uma memória esquecida pela sociedade, se empenhando a remontá-la a partir dos seus desenhos tradicionalistas, “nenhum outro teve, como ele, a obsessão do ‘brasileirismo’, do registro dos acontecimentos da vida urbana. Nenhum detalhe lhe escapava: importante ou fútil, merece o seu comentário” (LIMA, 1963, p. 430 e 431-432).

cotidianos, a metáfora e a comicidade trágica e moral. Para nós a informação é importante, pois faz reconhecer ou protagonizar a África como um continente de grandes significados na história. Herman Lima atribui aos egípcios a capacidade da comicidade, da versatilidade e da produção de técnicas pictóricas avançadas, podendo eles, terem sido os precursores na arte de representar as caricaturas de costumes:

Vale mesmo para a revisão duma ideia geral, não raro secular, tal como se dá, por exemplo, a respeito dos egípcios, geralmente tidos há pouco como um povo essencialmente grave, amante da contemplação, continuamente voltado para a ideia do além, como nos sugere a grandeza dos seus monumentos funerários, quando, no entanto, segundo afirmam hoje, entre outros, François Lenormant e Charles Picard, nenhum povo foi mais amante dos prazeres nem mais risonho – para tanto contribuindo principalmente a descoberta gradual que se vem fazendo de tantas cenas pitorescas do cotidiano, encontradas nas paredes dos hipogeus sepulcrais do Antigo Egito, quase tôdas elas com uma nota de cômico intencional (LIMA, 1963, p. 6)

Apesar da frutificada oferta de bons caricaturistas em atividade ou com legado vivo nos impressos fluminenses, tais como os consagrados Vale, Pedro Américo, Luigi Borgomainerio, Bento Barbosa, Julião Machado, Ricardo Casanova, Angelo Agostini, Pereira Neto, Aluísio Azevedo, Assis, Rafael Bordalo Pinheiro, Raul Pompeia, Cândido de Faria e o precursor egípcio Termosíris II - para citar os de maior projeção sem o caráter etnográfico de catalogação ou hierarquia -, o cenário dos artistas responsáveis pelas tipografias experimentava o temor provocado pelo plágio de alguns, ou da segmentação e generalização de um estilo, como ocorreu com os desenhos de Angelo Agostini, responsável por influenciar positivamente seus contemporâneos. O fato negativo da influência foi, segundo Herman Lima, um grande período de efetiva homogeneização do estilo (LIMA, 1963, p. 963).

Em 1915, já reconhecido por seu trabalho como tipógrafo e editor de jornais dentro da Bahia, Arthur Arezio da Fonseca viajou para o Rio de Janeiro para observar de perto toda a efusiva atividade da imprensa fluminense. Sua missão naquela ocasião era observar como funcionava a Imprensa Nacional. A viagem foi um convite do jornalista e médico baiano José Aguiar Costa Pinto, e o objetivo era trazer as novidades técnicas do Rio de Janeiro para montar a Imprensa Oficial do Estado da Bahia (TAVARES, 2000). Arthur Arezio da Fonseca foi apontado pelo historiador da comunicação baiana, Luis Guilherme Pontes Tavares, como o responsável pela produção das caricaturas presentes no periódico baiano *A Malagueta*. Sua hipótese se baseia em discurso público feito pelo filho mais velho de Arthur Arezio, Ramiro Herculano, em razão solene em memória do aniversário de falecimento de seu pai.

A leitura de Ramiro Herculano foi realizada em Salvador no dia 10 de junho de 1973 na Igreja da Misericórdia. O discurso foi reproduzido na íntegra nos jornais *A Tarde* do dia 14 de junho de 1973, e no suplemento do Diário Oficial do Estado em comemoração ao 58º aniversário das Empresas Gráficas da Bahia (EGBA), no dia 7 de setembro do mesmo ano. Arthur Arezio havia prestado serviços nas EGBA. No discurso transcrito há a narração dos passos profissionais do pai. Ele lembrou dos jornais nos quais Arezio teria contribuído com textos e imagens, citando, principalmente, aqueles em que teria sido redator e proprietário como no caso da *Revista Tipográfica* e *A Malagueta*. Segundo o discurso, Arthur Arezio da Fonseca teria sido ainda coproprietário d'*A Phenix*, *A Coisa*, *Artes & Artistas* e do periódico *Nossa Terra*.

Há evidência explícita da colaboração de Arthur Arezio da Fonseca n'*A Coisa* apenas a partir do segundo ano do periódico, no dia 16 de abril de 1899, quatro meses depois d'*A Malagueta* ter deixado de circular. Um fato curioso se dá quando voltamos os olhos para o exemplar de aniversário do segundo ano d'*A Coisa* comemorado em grande estilo na capa do dia 4 de setembro de 1898. Aparece nesta capa a gravura de uma dama sentada sobre um tipo do impresso que ganhava motivos alegóricos ocupando toda a página com a exceção do cabeçalho a se manter limpo. Está gravado com o tipo A a assinatura “Arez” invertida, o que nos indica a participação de Arezio enquanto gravurista do periódico.

Os editores d'*A Coisa* se manifestaram a respeito da capa ilustrada com a gravura dando indícios da autoria apenas no dia 9 de outubro do mesmo ano. A matéria de fundo é longa e tem como título *A Malagueta*. O editorial não parece claro e confunde o leitor, pois se entende que os colegas da redação d'*A Malagueta* enviaram a carta para os colegas d'*A Coisa* publicá-la em seu periódico. No texto há o elogio ao hebdomadário que acabara de editar o seu 12º número, “um número bom como todos os anteriores, palpitante de atualidade, repleto de *verve*”.²⁰⁷ *A Malagueta* se diz sempre grata pela amizade e dá pistas de que teria colaborado com o ornamento da capa na qual foi “artisticamente arranjada ostentando-se a damnadinha primeira página”.²⁰⁸ O editorial elogia o riso fácil provocado pelo pequeno jornal carinhosamente apelidado de *trés-jolie*²⁰⁹ em referência a figura da dama.

É importante ressaltar que desde antes do surgimento d'*A Malagueta*, os editores d'*A Coisa* colaboraram pontualmente com a difusão do projeto, e em muitos momentos se apresentaram íntimos dos três sócios responsáveis pelo *A Malagueta*. O que nos leva a

²⁰⁷ *A Coisa*, 4 set. 1898, ano 1, n. 2, p. capa

²⁰⁸ *A Coisa*, 4 set. 1898, ano 1, n. 2, p. capa

²⁰⁹ *A Coisa*, 4 set. 1898, ano 1, n. 2, p. capa

considerar uma relação de troca entre os redatores e ilustradores de ambos periódicos. O primeiro ano d'*A Coisa* não contém ilustrações autênticas, as xilogravuras gravadas no impresso são politipagens, pequenas vinhetas de motivos universais. São, de fato, as mesmas vinhetas a compor as páginas internas d'*A Malagueta*, com poucas variações. Outro indício da mutualidade dos colaboradores nesses periódicos se dá na composição da mancha e da divisão interna das páginas a determinar duas colunagens, ambas seguem o mesmo padrão.



Fig. 99. Politipagem – *O monge beneditino*, xilogravura (1897).
A Malagueta – AMEDOC
Leandro Arraes (tratamento)



Fig. 100. Politipagem – *Homem segurando cartola*, xilogravura (1898).
A Malagueta – AMEDOC
Leandro Arraes (Tratamento)



Fig. 101. Politipagem – *Sapo cururu de cartola e luvas*, (1898).
A Malagueta – AMEDOC
Leandro Arraes (Tratamento)



Fig. 102. Politipagem – *O Mágico ou o guarda do reino*, xilogravura (1897).
A Coisa – BPEB
Leadro Arraes (Tratamento)

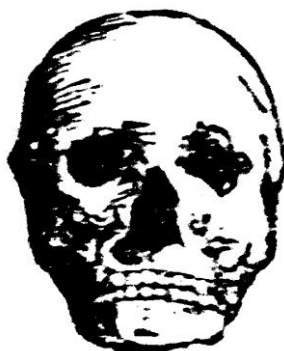


Fig. 103. Politipagem – *Crânio*, xilogravura (1897).
A Malagueta – AMEDOC
Leandro Arraes (Tratamento)



Fig. 104. Politipagem – *O Pierrô desajeitado*, (1898).
A Malagueta – AMEDOC
Leandro Arraes (Tratamento)

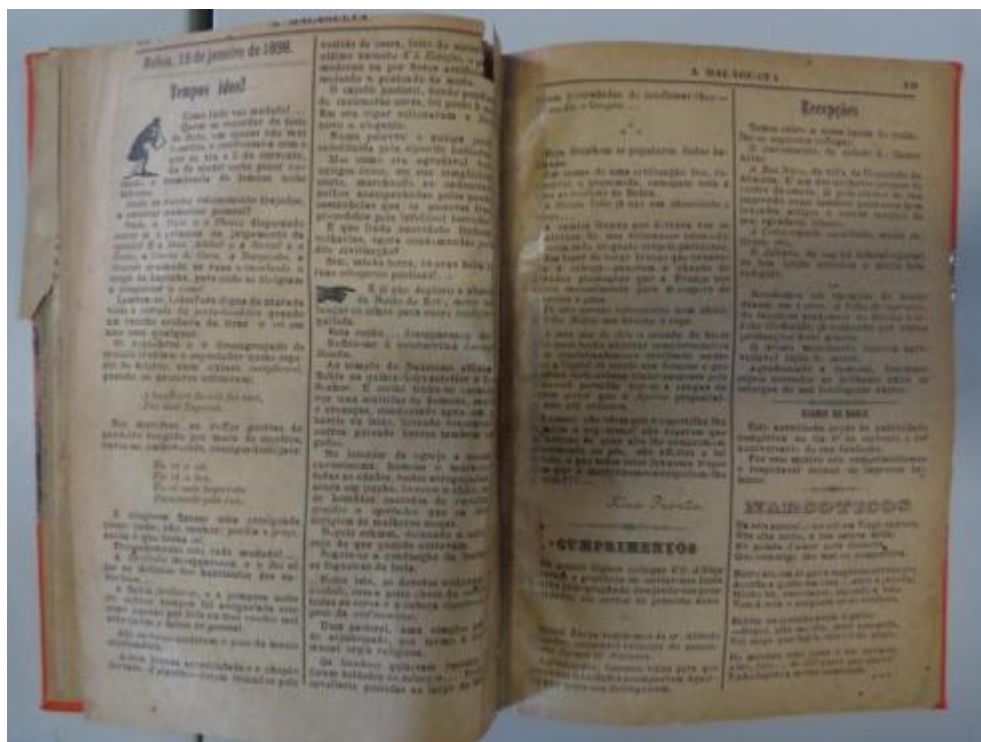


Fig. 105. A Malagueta 15 jan., xilografura (1898).
AMEDOC, Cachoeira

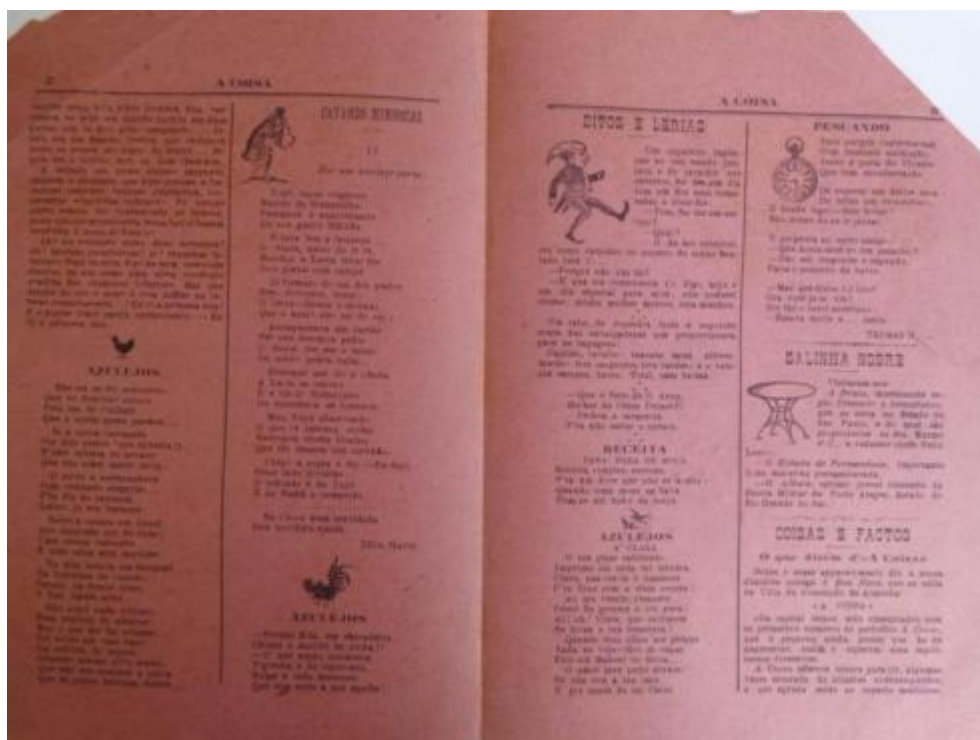


Fig. 106. A Coisa 28 nov., xilografura (1897).
BPEB, Salvador

Ao observarmos o conjunto de seis politipagens e os dois cadernos abertos dos periódicos *A Malagueta* de 15 de janeiro de 1898 (fig. 105) e d'*A Coisa* de 28 de setembro de 1897, percebemos visualmente suas aproximações e, por essa razão, pontuamos a estreita relação entre seus produtores. As politipagens que notamos terem sido publicadas exclusivamente n'*A Malagueta* são: *O monge beneditino* (fig. 99), branco, caminhando aborrecido em seu traje e chapéu ao estilo camponês escuros, e mala preta na mão direita; *Homem segurando cartola* (fig. 100), a caricatura de um homem branco cabisbaixo, de cabelos, bigode, calça, paletó, sapatos e gravata borboleta escuros e camisa clara; *Sapo cururu de cartola* (fig. 101), em posição quase ereta, com uma vareta debaixo da pata anterior esquerda e o que entendemos se tratar de um pano com bolinhas escuras por sob a pata anterior direita, parece-nos se tratar de um sapo mágico; *Crânio* (fig. 103), a caricatura de um crânio, e *O Pierrô desajeitado* (fig. 104), com chapéu de cone profundo, paletó de bolinhas escuras e máscara clara, ele nos parece estar ajustando as mangas do paletó nos braços ou compondo o motivo de animação. A politipagem *O Mágico ou o guarda do reino* (fig. 102), empoando o nariz é uma das figuras frequentemente utilizadas nas edições dos dois impressos. Conforme podemos notar, apesar da pequena variedade de politipagens, da leve diferença na mancha textual e do corte seco acima da margem superior nas páginas d'*A Malagueta* os dois impressos se assemelham no conjunto visual.

No seu primeiro ano *A Coisa* perdeu dois de seus colaboradores. K. Brito (Francisco Lopes) deixou o periódico no dia 21 de março de 1897 e Dois Bemões desistiu do projeto sete dias depois.²¹⁰ Nesse mesmo momento o periódico divulgou constantes mensagens de telegramas de anunciantes a reclamarem das mudanças prometidas que não aconteciam. Muitos deles solicitando o cancelamento de suas assinaturas. Acreditamos que esse clima de deserção e abandono dos colaboradores que iniciaram o projeto d'*A Coisa* possa ter provocado sentimentos de instabilidade e tensão, levando o restante da equipe a se aproximar de forma mais efetiva dos amigos responsáveis pela produção d'*A Malagueta*. No dia 12 de dezembro de 1897 *A Coisa* dá nota do surgimento d'*A Malagueta* para o dia 15 do mês corrente, e quando o impresso entra em circulação os editores d'*A Coisa* dão sucessivas notas elogiosas sobre o periódico que também era tratado por revista:

²¹⁰ “K. Brito (Francisco Lopes) deixa de continuar na gerência. Assume K. Lunga”. Para mais, ver: **A Coisa**, 21 nov. 1897, ano 1, n. 6, p. 1; “Dois Bemões deixa *A Coisa*”. O nome real do colaborador continua a ser preservado com justificativa em editorial de fundo. Para mais, ver: **A Coisa**, 28 nov. 1897.

Entrou pela nossa sala de trabalho a garrida *Malagueta*, produzindo logo um ardiloso molho de gargalhadas, que bem deixa ver o fino *sal* dos seus *três ilustres desconhecidos* e o gosto com que um optimo artista *graphico*, o *Não sabes quem*, sabe dar o *tempero* ás suas gravuras. Agradecidos, fazemos ardentes votos pela propriedade da jovem collega, a quem o publico não deve negar os seus bellos *limões* (itálicos do impresso).²¹¹

Na coluna *Linhas Alegres* de 13 de fevereiro do ano corrente há o registro elogioso da circulação do impresso anunciado meses antes e também um jogo a incitar mistério acerca dos nomes responsáveis pelo *A Malagueta*. A redação os nomeia como os “Três ilustres” a se fazer conhecer pelo público, insinuando que esses já lhes eram muito bem conhecidos. O mistério em torno dos colaboradores desencadeou uma sensação a que denominamos de pequeno folhetim, após os leitores terem a indicação que se tratava de três pessoas a colaborarem por aquela novidade ilustrada - *A Malagueta* possui oito páginas com ilustrações em páginas inteira na capa e contracapa dos dois cadernos -, no dia 25 de dezembro quando este completou o primeiro aniversário, os redatores d’*A Coisa* divulgaram junto das felicitações elogiosas, o pseudônimo do redator das crônicas, Xico Pronto. E reforçou admiração ao “Um desconhecido” responsável pelo lápis de fino trato a registrar os quadros figurativos d’*A Malagueta*. Mais uma vez o texto de fundo se ocupava dos elogios aos colegas misteriosos.

No dia 16 de abril de 1899 quando *A Malagueta* já não circulava com novos números, o pseudônimo Arthur, o Bohemio assinou n’*A Coisa* pequena crônica ilustrada com xilogravura a fio, com motivo cotidiano, uma representação do corpo feminino branco com os seios a mostra no ato da toalete. É anunciada na mesma edição a transferência d’*A Coisa* para a ladeira do Tabão, n. 46, no 1º andar, na Typografia Diana. A mudança teria ocorrido no dia dois do corrente mês atrasando o lançamento do número.

Arthur, o Bohemio é o pseudônimo de Arthur Arezio da Fonseca. E esse indício nos faz crer que as gravuras publicadas n’*A Coisa*, com exceção das politipagens registradas nesses dois impressos, são de sua autoria, incluindo os clichês estampados nas páginas d’*A Malagueta*. É, portanto, a gravura a estampar a primeira capa de aniversário d’*A Coisa*, a musa sentada sobre o tipo A, cuja assinatura “Arez” invertida se encontra gravada sobre a letra no canto inferior direito, um presente de Arhur Arezio da Fonseca aos seus amigos, a partir dali sócio do *A Coisa*. De acordo com entrevista realizada com Luis Guilherme Pontes

²¹¹ *A Coisa*, 26 dez. 1897, ano 1, n. 18, p. 3

Tavares, Arezio assumiu a sociedade d'*A Coisa* quando não conseguiu mais manter *A Malagueta*.²¹²

É nesse mesmo período que Arthur Arezio teria regressado aos estudos de desenho na Escola de Belas Artes para aperfeiçoar seus conhecimentos sobre desenho e gravura, embora não concluísse os estudos foi nesse tempo que Arezio conheceu e se casou com a costureira e pianista Maria Benedita Passos Mesquita (1882-1962) (TAVARES, 2000, p. 57-58). Arezio participa com pequena gravura no exemplar d'*A Coisa* do dia 23 de abril de 1899, no qual há crônica breve intitulada *A esmola* e uma composição com quatro personagens em trajes distintos, sendo dois homens e duas mulheres brancos; em 30 de abril do mesmo ano com a crônica *O modelo*, ilustrada pela representação nua do corpo feminino branco sentado do lado oposto do encosto da cadeira, ao estilo das representações das prostitutas de cabaré parisienses do *Moulin Rouge* nas pinturas e cartazes de Toulouse Lautrec. Em 23 de maio com crônica e imagem *O Gato*, na qual uma senhora branca em trajes distintos está sentada em um ambiente de conforto com um gato preto deitado em seu regaço. Arezio assina todas essas imagens e seus textos.

Após essas participações tímidas²¹³ Arezio faz uma pausa e retorna para a capa do impresso com uma xilografia a fio com grande destaque no centro da página. O objetivo era comemorar o segundo aniversário d'*A Coisa* em grande estilo. Nesse exemplar do terceiro dia de setembro de 1899, a composição de figuras tem a intenção de levar os leitores a relacionarem o motivo da cena do jantar como uma representação do possível encontro festivo narrado no texto escrito com versos e estrofes, sendo seis estrofes de quatro versos cada uma, na parte inferior da gravura, e doze estrofes com quatro versos cada uma, na parte superior da gravura. Tratava-se do texto de fundo daquela edição, anunciada pelo título *O Anniversario Cá de Casa*. A hipótese levantada sobre essa imagem se dá pelo fato da composição contar com as figuras a representarem cinco homens identificados por seus hábitos de gosto, o que nos leva a interpretar como sendo os cinco principais colaboradores d'*A Coisa* nessa ocasião, e uma mulher, a Chiquinha, relatada no texto. O poema-texto faz referência a pequena história de vida do periódico e narra sobre os presentes na festa, K. Rola, Zé da Móca, Jayme

²¹² Entrevista com Luis Guilherme Pontes Tavares, Salvador, 06 de maio de 2014.

²¹³ Ao observar o conjunto dessas gravuras, medidas e entalhe, e compará-las a figura publicada na capa em comemoração ao dia do aniversário, interpretamos certa timidez de Arthur Arezio da Fonseca. Talvez por não querer romper ou ainda não entender qual era a linha editorial d'*A Coisa* naquele período da sua aproximação. Percebemos essas incursões do gravurista como uma experimentação, um teste, um estudo para ele, como uma estratégia que promovesse a mudança do *layout* daquele impresso junto da apresentação de xilogravuras maiores e mais elaboradas e, posteriormente dos clichês.

Borreaux, Lopes Troyano, M. Leite, Zéca Gaud, João Bandalho, Zé Patife, K. Abrão e “O Bohemio – o grande artista” que acabava de chegar à festa e ao time coisiano.²¹⁴

A gravura não recebe a assinatura de Arthur Arezio. O motivo festivo gravado em madeira traz a cena de um grupo de seis pessoas durante a agitação de um jantar. Os instrumentos musicais em posse e a disposição das personagens brancas nos faz intuir se tratar de um grupo de intelectuais boêmios de classe média, conforme nos escreveu sobre esse período Machado Neto, que considerou a República o celeiro dos intelectuais baianos pertencentes, em grande parte, a classe média; os jornais não tinham condições financeiras e pagavam pouco, e desse modo seus redatores e colaboradores já mantinham vínculo empregatício com outras instituições (MACHADO NETO, 1972, p. 279), ou como Arthur Arezio, se prestavam a desempenhar atividades em diversas tipografias. Estão dispostos à mesa garrafas, copos, uma boleira com bolo fatiado, pratos e ornamentos de festa.

²¹⁴ **A Coisa**, 3 set. 1899, ano. 3, n. 106, p. capa

ANNO III Bahia, 3 de Setembro de 1899 N. 106

JAYME BORREAU
Redactor-Chefe

LOPES TROYANO
Redactor-Secretario

ZÉCA GAUD
Redactor-Ilustrador

A COISA

CRITICA, SATYRICA E HUMORISTICA

K. ROLA JUNIOR
Administrador

Assinaturas
NA CAPITAL
Trimestre... 15 tostões
Anno..... 1 nickel
PARA FORA
Só vindo.... 2\$000

O ANNIVERSARIO CÁ DE CASA

Foi uma grande folia
A de 30 do passado!
A adega ficou vazia,
O «pitêo» foi devorado!

Que folia! Se a leitora
Tivesse vindo assistir
Entre vivas toda a hora
Viria A Coisa sahir.

Não diz palavra: calado
Vai seus copitos enchendo
E bem assim (que danado!)
Nos «pitêos» vai se mettendo.

Junto do chefe, o K. Rola
Nos ouvidos da Chiquinha
(Para ver se a coisa cola)
Vai soltando uma obrasinha.

Zé da Moca foi primeiro
Quem se retirou da meza
Para a sala, he o banheiro,
Numa bebedeira ingeza.

Em seguida, o K. Abrão,
O quarto foi procdrar
E a entrada o maganão
Quasi não consegue achar.



Da mesa, na cabeceira
A' direita, J. Borreaux,
Em profunda discursadeira,
A festança abrilhantou.

Na outra, o Lopes Troyano
Já meio inglez, recitando,
De bom vinho italiano
Deixa a garrafa entornando.

Enquanto o M. Leite—o mase,
Metido alli no cantinho,
Parece tocar piano
Ferindo as cordas do pinha.

O Zeca Gaud, o gerente,
Do M. Leite ora v'sinhô,
Vae mui paulatinamente
Virando copos de vinho.

Que obrasinha bem contada
Soltou a Chica o rapaz,
Que a rapariga, coitada!
Já zoro brindes lhe faz.

Mas o M. Leite, na môca,
Que o caso está a reparar,
Stá capaz de em sua bocca
(Della) uma coisa empurrar...

Chica, do leitor querida,
Se neste meio estar oia
E' que dá alento e vida
E... tudo mais a esta Coisa.

Mão Bandalho, este, coitado!
Cansado da pagodeira,
Está lá dentro espichado,
Dormindo, na... dormideira.

Zé Patife—que safado!—
Acostumado em casernas,
Stava no quarto sentado
Com a cabeça entre as pernas.

Acordeu. Se levantando
Ao tombo o safadão
Foi (logo aonde?) lançando
Bem no... olho do K. Abrão!

O Bohemio—o grande artista,
Bem tarde a festa chegou;
Tomou um trago e, na pista,
Este instantaneo tirou.

A' noite, o chá foi servido.
Não ficou nisso a festança;
Depois das dez, leitor qu'rido,
Houve rodas... muita dança.

Fig. 107. A Coisa 3 set., xilogravura a fio, (1899).
BPEB, Salvador

A personagem feminina segura um copo que quase entorna o líquido no seu interior, e ao lado do braço direito dela há a representação de um homem a tomar a bebida de forma avultante. Do lado do seu braço esquerdo outro homem, de pé, mantém um guardanapo amarrado do seu ombro direito até o quadril, passando pelo tronco. A mulher ocupa praticamente o centro da composição, o ponto de fuga no centro da imagem, cuja perspectiva é determinada pelas linhas laterais da mesa. É a linha horizontal que separa a gravura em duas partes, sendo a parte superior composta pelas representações dos corpos humanos em seu cotidiano festivo e a parte inferior pelos objetos constitutivos dessa diversão. Os alimentos e os elementos de sua criação. Entendemos essa linha horizontal como o momento de tergiversar do laboro. Os limites que determinam e dividem a vida humana entre a razão, trabalho e a abstração, lazer. Ambos em composição da mesma cena e ação, dando indícios da sua interatividade e complementaridade.

O bolo no centro da mesa e o pratinho de sobremesa abaixo do ventre da mulher nos servem como elementos centrais para o ponto de vista da imagem. As linhas paralelas a compor a mesa, com os dois senhores sentados às cabeceiras laterais caracterizam a perspectiva dada a figura. Essa é a primeira ilustração em perspectiva a ser impressa na capa d'*A Coisa*. No poema demarcado por uma forte oralidade e ritmo, a complementar a imagem é possível notar ora a descrição da cena do costume festivo, ora a ideia de uma festa que havia se iniciado pela manhã e se estendido até tarde da noite, suscitando cenas não contempladas pela gravura. Cenas ao estilo das reuniões suscitadas por A. L. Machado Neto sobre a boemia de uma bela época na República de Letras baiana (MACHADO NETO, 1972). Observemos o poema da capa d'*A Coisa* na íntegra:

O ANNIVERSARIO CÁ DE CASA

Foi uma grande folia
A de 30 do passado!
A adega ficou vasia,
O «pitéo» foi devorado!

Que folia! Se a leitora
Tivesse vindo assistir
Entre vivas toda a hora
Viria *A Coisa* sahir.

Da mesa, na cabeceira
Á direita, J. Borreaux.
Em profunda discurseria,
A festança abrilhantou.

Na outra, o Lopes Troyano

Já meio *inglez*, recitando,
De bom vinho italiano
Deixa a garrafa entornando,

Enquanto o M. Leite – o *mano*,
Mettido alli no cantinho,
Parece tocar piano
Ferindo as cordas do *pinho*.

O Zéca Gaud, o gerente,
Do M. Leite ora visinho,
Vae mui paulatinamente
Virando copos de vinho.

Não diz palavra: calado
Vai seus copitos enchendo
E bem assim (que damnado!)
Nos «pitéos» vae se mettendo.

Junto do chefe, o K. Rola
Nos ouvidos da Chiquinha
(Para ver se a coisa cola)
Vae soltando uma obrasinha.

Que obrasinha bem contada
Soltou á Chica o rapaz.
Que a rapariga, coitada!
Já *zoró* brindes lhe faz.

Mas o M. Leite, na móca,
Que o caso está a reparar,
‘Stá capaz de em sua bocca
(Della) uma coisa empurrar...

Chica, do leitor querida,
Se neste meio estar oisa
É que da alento e vida
E... tudo mais a esta *Coisa*

Jão Bandalho, este, coitado!
Cançado da pagodeira,
Está lá dentro espichado,
Dormindo, na... dormideira

Zé da Moca foi primeiro
Quem se retirou da meza
Para a sala, bem banzeiro,
Numa bebedeira ingleza.

Em seguida, o tal K. Abrão,
O quarto foi procurar
E a entrada o maganão
Quasi não consegue achar.

Zé Patife – que safado! –
 Acostumado em casernas,
 ‘Stá no quarto sentado
 Com a cabeça entre as pernas.

Acordou. Se levantando
 Ao tombos o safadão
 Foi (logo onde?) lançando
 Bem no... olho do K. Abrão!

O Bohemio – o grande artista,
 Bem tarde a festa chegou;
 Tomou um *trago* e, na pista,
 Este instantâneo tirou.

Á noite, o chá foi servido.
 Não ficou nisso a festança:
 Depois das dez, leitor qu’rido,
 Houve rodas... muita dança.²¹⁵

O texto oferece indícios da personalidade de cada um de seus redatores. Marcado pelo ritmo o poema dá nota sobre a data da festa, ocorrida no último dia 30 de agosto do ano corrente, ocasião na qual os participantes esvaziaram a adega da casa de um dos associados. Jayme Borreaux é apontado como um dos representados no acento de uma das cabeceiras - a caricatura certamente deve retratar algum indício fisionômico característico deles, o que desconhecemos -, ele é descrito como falador e uma personalidade responsável por dar brilho à festa, uma presença especial. Lopes Troyano nos parece ter “modo inglês”, ou seja, um homem refinado acostumado com recitais de poemas enquanto “entorna um bom vinho italiano”.²¹⁶ M. Leite é o “mano”, o que entendemos ser o amigo, quieto recostado em um dos cantos da sala ora a tocar piano ora a dedilhar a viola, o músico.²¹⁷ Zéca Gaud, é o gerente, ele é descrito sentado ao lado de M. Leite, e está a aproveitar o tempo bebericando seu vinho costumeiro, sem muito a dizer, ele come dos petiscos enquanto beberica. Duas estrofes são dedicadas a descrição do comportamento do gerente d’A *Coisa*, Zéca Gaud. K. Rola, é o chefe, durante a festa está a falar aos ouvidos de Chica, na imagem ele está com o guardanapo no peito, como uma faixa presidencial. Ele está com o braço envolto nas costas de Chica, e se aproxima dela que lhe oferece um copo que quase entorna o líquido. Chica nessa representação não recebe hachuras na parte correspondente a face, nem turbante, ou vestes

²¹⁵ A *Coisa*, 3 set. 1899, ano. 3, n. 106, p. capa

²¹⁶ A *Coisa*, 3 set. 1899, ano. 3, n. 106, p. capa

²¹⁷ A *Coisa*, 3 set. 1899, ano. 3, n. 106, p. capa

que remontem aos panos da Costa, ela, conforme é descrita no poema parece-nos outra mulher, uma “Chiquinha” branca, diferente da preta filha da Tia Tatá.²¹⁸ K. Rola está a chavecar Chica, e ela se mostra entusiasmada com as coisas que ele lhe dizia ao ouvido. Uma “coitada” de uma “rapariga a brindar o chefe”.²¹⁹ Todavia M. Leite os observa, interferindo no flerte do chefe para com a Chica, e desejando também beijá-la, ao que entendemos a expressão “capaz de em sua boca/ (Della) uma coisa empurrar [a língua]”.²²⁰

Chica não recebe as descrições caracterísitcas das edições anteriores, nenhum sinal que faça correspondência à filha negra da Tia Tatá que é tão bem “remelexenta” e esquent a subcoluna d’A *Coisa*. O poema descreve apenas a sua qualidade por ser querida do público leitor, e que parecia estar entediada se prestando a toda essa situação da festinha de aniversário do periódico repleta de homens. Todavia devemos nos atentar a coluna *Pipocas* publicada na terceira página d’A *Coisa* do dia 22 de julho de 1900, na qual Tia Tatá compara o seu retrato com o da filha, enfatizando que o retrato dela seria melhor que o de sua filha “Chica remeleixando com yô M. Leite!”,²²¹ a imagem do aniversário é a única que visualizamos no jornal a fazer referência visual e nominal a personagem e/ou colaboradora Chica, principalmente estando ela na companhia de M. Leite. Supomos, desse modo, que nos é posto mais uma vez o caráter fictício destas personagens femininas, senão a apropriação do estereótipo de negro usurpado por uma Chica branca ou de pele clara. E, talvez, a necessidade de criar uma personagem de pele clara para que não fosse necessário grandes ensaios técnicos e dificultosos na sua confecção e impressão. No entanto, ao se tratar de uma caricatura de costume, a Chica representada na imagem da festa de aniversário deveria ter algum traço, evidência fisionômica ou corporal que lembrasse as características físicas da filha preta da Tia Tatá, uma marca, um indício. Mas como isso não ocorreu, nos sentimos impelidos a considerar que, talvez, a imagem figurativa de uma personagem negra não caísse muito bem na estampa de capa de uma edição tão especial, principalmente por se tratar de uma festa que deveria ser o cartão de visitas na chamada por novos assinantes.

Jão Bandalho foi descrito como desanimado em meio a “pagodeira”, e foi pego dormindo em uma das camas de algum dos quartos.²²² Zé da Moca se retirou da sala entristecido; este também é descrito como um homem que bebia com “modo inglez”.²²³ K.

²¹⁸ A *Coisa*, 3 set. 1899, ano. 3, n. 106, p. capa

²¹⁹ A *Coisa*, 3 set. 1899, ano. 3, n. 106, p. capa

²²⁰ A *Coisa*, 3 set. 1899, ano. 3, n. 106, p. capa

²²¹ A *Coisa*, 22 jul. 1900, ano. 3, n. 149, p. 3

²²² A *Coisa*, 3 set. 1899, ano. 3, n. 106, p. capa

²²³ A *Coisa*, 3 set. 1899, ano. 3, n. 106, p. capa

Abrão tinha ido à direção dos quartos, e de tão bêbado, o patusca, quase não encontrou a porta de entrada, enquanto Zé Patife, já acostumado com as noitadas nas casernas, se encontrava sentado na cama com a cabeça entre as pernas, provavelmente tonto pela bebida. Ele se levantou em alguns momentos e tropeçou com K. Abrão atingindo-lhe um dos olhos. O Bohemio chegou tarde à festa, é descrito como o grande artista; certamente Arezio se demorou por conta de todos os compromissos que mantinha com as várias tipografias para quem prestava seus serviços. Não aparece na imagem por ser ele o retratista. O chá foi servido ao anoitecer, e depois das dez da noite houve mais dança e festejos.

A descrição minuciosa do poema com os detalhes das horas e dos hábitos de seus componentes faz-nos novamente associar essa prática a uma camada privilegiada da população baiana acostumada aos bons vinhos italianos, capazes de dedilhar o piano ou a viola, recitar poemas, discutir sobre literatura e jornais enquanto saboreiam petiscos. Machado Neto descreveu que geralmente os encontros boêmios organizados pelos grupos literários baianos se iniciavam por volta das dez da noite, e esses grupos eram compostos por membros falantes, extrovertidos e comunicativos, jovens estudantes das escolas superiores, professores, funcionários públicos, militares e homens do comércio (MACHADO NETO, 1972, p. 283-286). Diferente do grupo de amigos associados ao impresso *A Coisa* os grupos literários se reuniam “no cafezinho do lado do Cinema Guarani, aí por volta das dez da noite, hora que medeava entre a saída das redações de jornais e a entrada na vida boêmia da cidade” (MACHADO NETO, 1972, p. 285).

Um grupo de homens e mulheres com propósitos intelectualizados e informados das opressões que aconteciam no contexto de sua época, como no exemplo de dois candidatos negros de concurso público negligenciados pelo diretor do Ginásio da Bahia: “Um informante nos relatou o caso de certo candidato a concurso no Ginásio da Bahia, que foi desviado de uma disciplina para outra, diz-se que por interferência do diretor, que desejava evitar dois candidatos negros” (MACHADO NETO, 1972, p. 289). Esse relato parece ser comum na década de 1900, momento em que a política da República poderia fomentar a prática democrática e dirimir as diferenças socioculturais, econômicas e raciais impostas pelo colonialismo europeu. Embora esses intelectuais baianos se mostrassem interessados em discutir tendências literárias, comemorarem o aniversário de seus periódicos “críticos” e satíricos, essas práticas, ao que nos parece, não os auxiliavam pensar além de uma proposta de arte enquanto objeto e/ou artefato de lazer, ganho comercial ou abstração. É um momento em que nos parece estar dominado pelas ideias do positivismo de Auguste Comte. Como se a

instauração da República, por si, houvesse dirimido todos os problemas sociais, educacionais, raciais, e econômicos de um Brasil escravocrata, institucionalmente racializado e excludente. Entendemos que a República de Letras descrita por Machado Neto, assim como a cena e o poema a descrever o banquete dos redatores e colaboradores d'*A Coisa* nos revela uma camada da população baiana alheia aos problemas e tensões de uma realidade de diferenças, miséria e deserção, ainda que fossem informados disso. O consumo da arte, a prática boêmia nos espaços luxuosos da cidade do Salvador, constituem aos nossos olhos, espaços de privilégio de um nicho que queria estar aparelhado as tendências francesas, inglesas e norte-americanas, mesmo que para isso, todos os embates impulsionados pelo abolicionismo e o advento da República fossem esquecidos no seu passado tão recente e residual. Luciano Magno nos ajuda na fundamentação do nosso pensar ao escrever que:

a vitória do movimento abolicionista, em maio de 1888, estimulou a agitação republicana entre os latifundiários escravistas, que não se conformaram com a abolição da escravidão pela Lei Áurea e com o fato de não terem sido indenizados, e passaram a apoiar a causa em favor da República. A questão militar também foi importante nesse sentido. Após a Guerra da Tríplice Aliança, o Exército brasileiro conquistou importância social, e os militares passaram a desejar maior participação no poder político (MAGNO, 2012, p. 462).

Ao acessarmos a memória do relato da festa e pensarmos no contexto das reuniões dos clubes de leitura na Bahia da mesma época, é que pensamos na figura do gravurista negro, o “grande artista”²²⁴ gráfico Arthur, o Bohemio, o último a chegar à festa e o primeiro a ir embora dela. Isso nos faz pensar que, em reuniões onde se uniam professores não negros, tal como o relato da negligência aos candidatos negros a docência no Ginásio da Bahia, militares, homens do comércio, intelectuais e jovens estudantes secundaristas e dos cursos superiores; Arthur Arezio da Fonseca nos parece o único a exercer uma mão de obra efetiva na busca pelo seu sustento, devido ao horário da sua chegada provavelmente por estar trabalhando em alguma tipografia, e o seu horário de saída relacionado ao seu senso de responsabilidade diante da necessidade de cumprir, no dia seguinte, horários rígidos de trabalho logo pela manhã. Por outro lado, também contemplamos o viés interpretativo intermediado pelo pseudônimo utilizado por Arthur, o Bohemio, aquele afeito aos prazeres noturnos. Segundo Luis Guilherme Tavares “Arthur Arezio da Fonseca ele tinha um convívio com a elite econômica e intelectual da Bahia. Nas condições de ser autor, conhecer o vernáculo e de

²²⁴ *A Coisa*, 3 set. 1899, ano. 3, n. 106, p. capa

domínio de uma tecnologia”.²²⁵ O trabalho de um “artista”/gravador/desenhista/caricaturista, fica entre o manual e o intelectual, e é nesse ponto que vimos uma ambiguidade da figura de Arezio que nos sugere alguém que também vivia a noite, a boemia; mas ao mesmo tempo trabalhador de ofício (desenho/tipografia) e artista criador de imagens/retratista. Ele é também, aquele que, talvez, não se sentisse afeito às comemorações pertencentes a uma boemia elitista, ainda que ele não se reconhecesse no lugar comum atribuído aos negros. Todavia, consideramos que, pela importância e o reconhecimento dos seus colegas de redação acerca do seu desempenho enquanto gravurista, ao ponto de receber o *status* de artista, talvez, Arezio, fosse uma figura tolerável, indispensável e adaptável. A partir de suas contribuições n’*A Coisa* foram significativas as melhorias gráficas, das imagens e do *layout* deste impresso.

Na folha de rosto da encadernação que reúne a completa edição dos exemplares d’*A Malagueta*, pesquisada no Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani (MEDOC), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) na cidade de Cachoeira, há manuscrito com dedicatória destinada a José Teixeira de Barros. A dedicatória é assinada por um seu amigo Fortunato Soares dos Santos.

Ao ilustrado cidadão
José Teixeira de Barros
Oferece
este pequeno trabalho
Fortunato Soares dos Santos
Era natural de Feira de San’tAnna, e mestre geral das officinas da Livraria Catilina. Falleceu em 21 de setembro de 1909, com 60 anos de idade. Aprendeu desenho com o professor Cañizares, na antiga escola de Belas Artes. Bahia 22 de janeiro – 1918.
Em 1886-87, publicam-se, nesta capital, o periódico ilustrado – “O Faiscao” do qual fora desenhista Fortunato Santos. Artista de uma modéstia revoltante, firmou-se quase ignorado, pois a imprensa não lhe consagrou uma linha de saudade.²²⁶

Acreditamos que, em razão dessa dedicatória, alguns pesquisadores da história da imprensa baiana como Nelson Cadena e Gutemberg Cruz Andrade, atribuam a autoria das gravuras d’*A Malagueta* ao caricaturista baiano Fortunato Soares dos Santos. Esse contribuiu com seus desenhos n’*O Faisca* a partir de 1886 e n’*A Malagueta* do seu lançamento em 1897 até o último exemplar em 1898. Contudo, não conseguimos interpretar essa dedicatória como um registro que denuncia a autoria de Fortunato Soares nesse periódico, mas tão somente faz sua ligação ao ilustrado *O Faisca*.

²²⁵ Entrevista realizada com o professor Luis Guilherme Pontes Tavares em 6 de maio de 2014.

²²⁶ Dedicatória de Fortunato Soares dos Santos. manuscrito à caneta, 22 de janeiro de 1918.

É muito provável que as técnicas utilizadas para a produção das imagens n'A *Malagueta* tenham sido o clichê sobre o metal ou também a xilogravura de topo. Técnicas conhecidas por Arthur Arezio da Fonseca e aperfeiçoadas por ele na Escola de Belas Artes onde voltou a estudar no início do ano de 1900. A primeira composição a ilustrar o impresso traz alegorias que nos remetem as vinhetas dos periódicos ilustrados baianos *Bahia Illustrada* (1867), *O Satanaz* (1881) e *O Faisca* (1886).

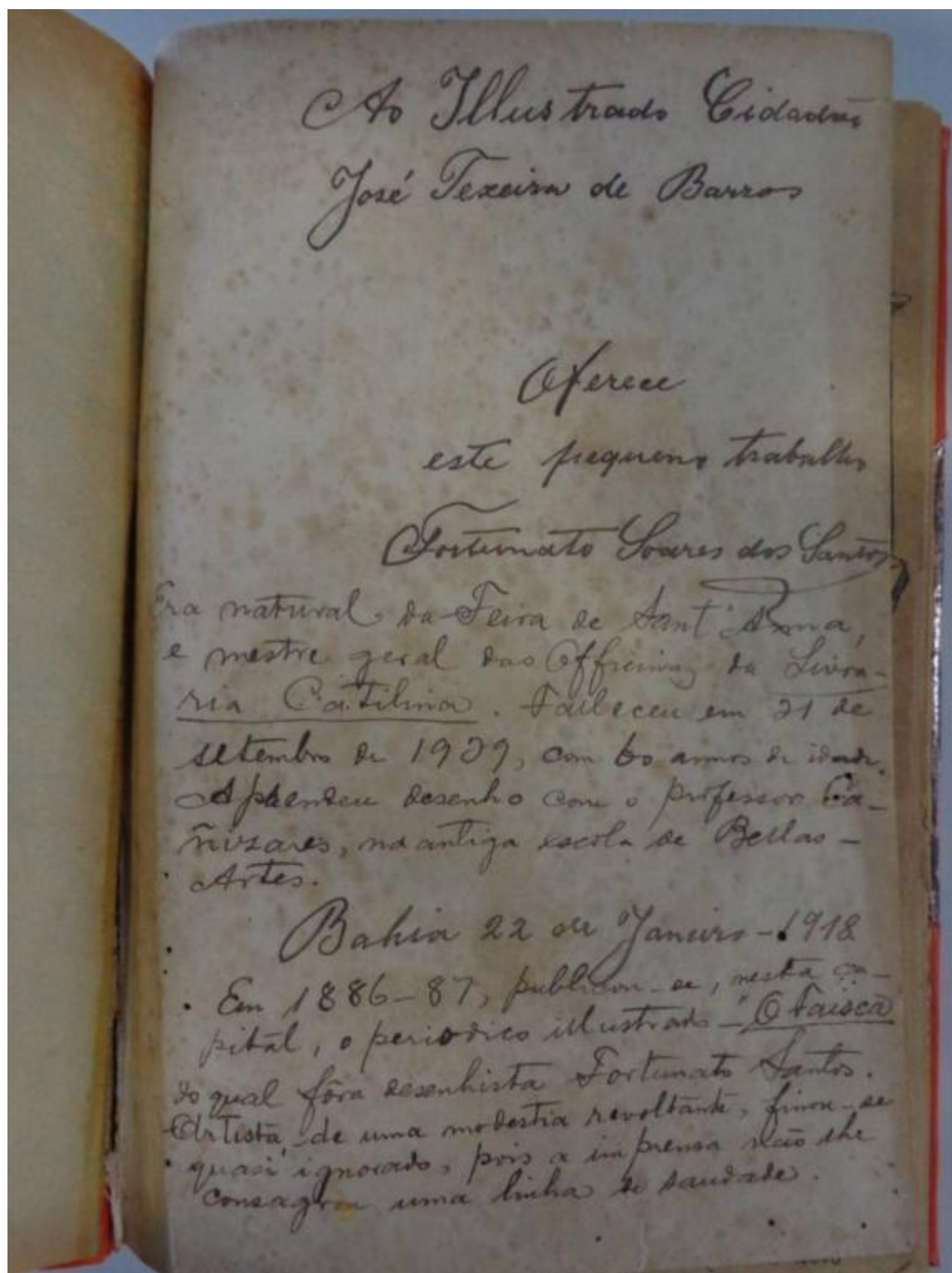


Fig. 108. A Malagueta dedicatória de Fortunato Soares dos Santos. manuscrito à caneta, (1918). AMEDOC, UFRB, Cachoeira

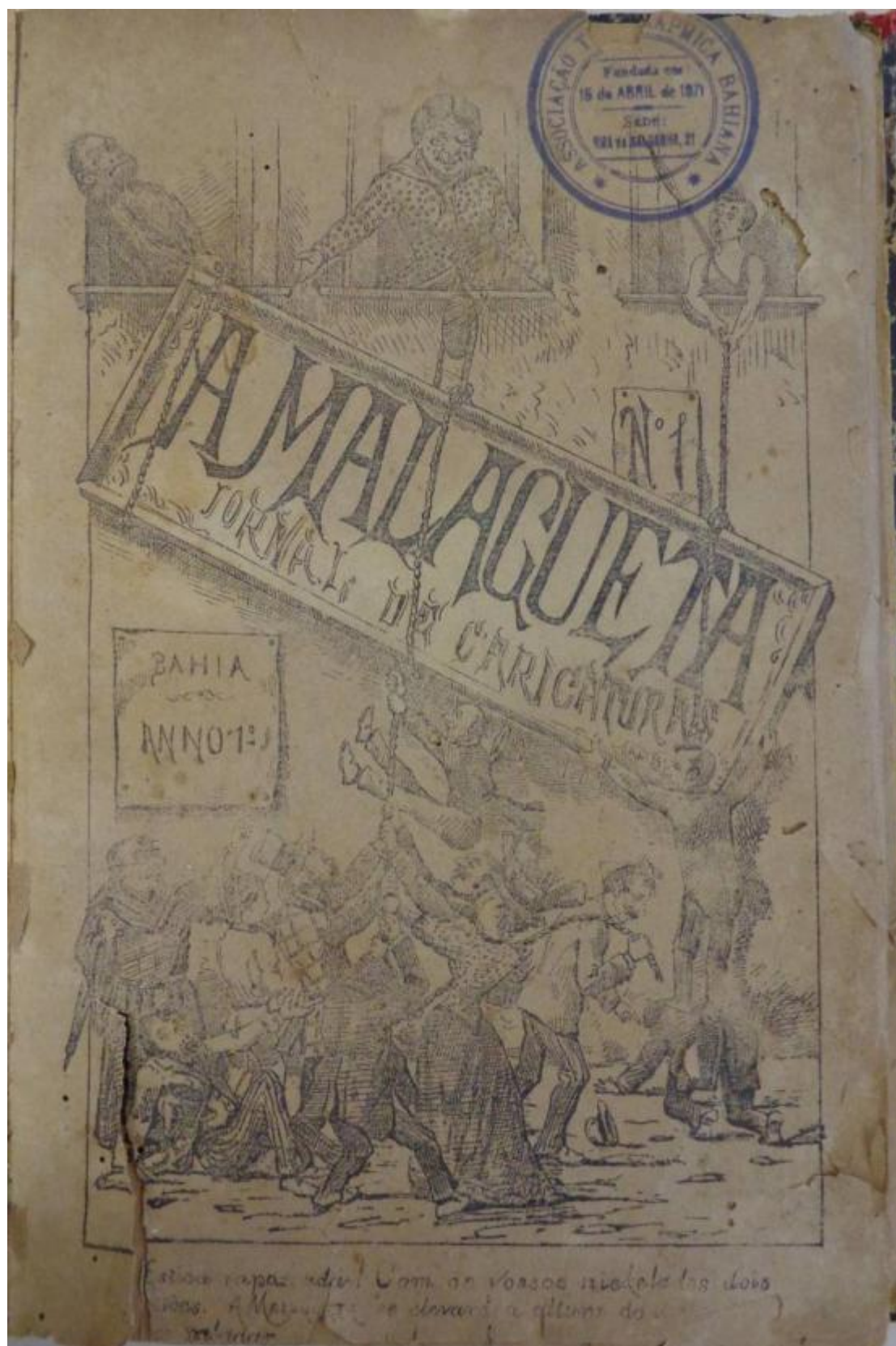


Fig. 109. A Malagueta 15 dez., (1897).

BPEB, Salvador

Legenda: Estica rapaziada! Com os vossos nikelados dois tostões. A Malagueta se elevará a altura do [...]

No seu lançamento no dia 15 de dezembro de 1897, *A Malagueta* trouxe elementos que remetem aos impressos ilustrados já lançados na Bahia, porém, oferece rupturas com inovações ainda não experimentadas até a época. As referências que aproximam *A Malagueta* de seus antecessores são o uso das imagens como protagonismo da capa e as alegorias com motivos satíricos e personagens com objetivo de participação sequencial. Parece-nos também haver a intenção caricatural do *portrait-charge* com intuito de personificação grotesca, como se seu gravurista pretendesse manter uma crítica constante fazendo uso de personagens reconhecidas da província baiana, contudo, sem que essa gravura caricata despertasse algum orgulho para o retratado.

No texto de fundo do jornal-revista *A Malagueta* seus editores dão nota do objetivo de lançarem o impresso no mês natalino como um modo de presentear os leitores baianos carentes de “um jornal ilustrado, crítico e humorístico” que “preencha uma lacuna na imprensa do estado”.²²⁷ *A Malagueta*, segundo o texto era o instrumento que faltava para a sociedade baiana “sobrecarregada de impostos e vexames [...] e possuidora de péssimos e retrógrados serviços”; a revista foi criada para atender a demanda de uma “mocidade” e tem como lema ser “inteira e absolutamente neutra em política, reservando-se, [...] ao direito de apreciar factos que relacionem-se com o interesse geral”.²²⁸ O jornal-revista é rico em conteúdo textual, responsável por compor uma massa de texto homogênea. São crônicas, textos de fundo e conteúdo de opinião extensos que chegam a ocupar até três páginas sequenciadas.

A capa do primeiro número d’*A Malagueta* contém uma imagem que ao mesmo tempo nos faz pensar numa impressão xilográfica de topo devido às hachuras, ranhuras, grafismos e objetividade do traçado e dos delineamentos, mas que também nos aproxima da possibilidade da técnica do clichê em metal em decorrência do uso de muitas linhas curvas, pequenos traços, especialmente no chão e no alto na placa. De acordo com Luis Guilherme Pontes Tavares, *A Malagueta* é um trabalho autoral de Arthur Arezio da Fonseca, e este teria sido um precursor no uso da técnica do clichê em metal, “Arthur Arezio é um dos pioneiros do clichê. No tempo em que Athur Arezio fazia clichê na clicheria do Arezio, o clichê era assinado. Como se fosse uma obra de arte, portanto ele tinha uma clientela”.²²⁹

Noutra perspectiva Gutemberg Cruz atribui as imagens d’*A Malagueta* ao caricaturista Fortunato Soares dos Santos, ainda que não haja evidência de assinatura deste no impresso,

²²⁷ *A Malagueta*, 15 dez. 1897, ano 1, n. 1, p. 2

²²⁸ *A Malagueta*, 15 dez. 1897, ano 1, n. 1, p. 2

²²⁹ Entrevista realizada com o professor Luis Guilherme Pontes Tavares em 6 de maio de 2014.

“Naquela época os desenhistas precisavam de recursos financeiros. Eles assinavam em jornais que lhe contrataram e, em outros, não assinavam para não se comprometer. Isso era bastante recorrente na época”.²³⁰

Há nesta imagem (fig. 109) quatorze personagens a representar a equipe de colaboradores e demais pessoas empenhadas nos ajustes finais da vinheta. A vinheta não está fixada na parte superior, ela se encontra quase no meio da página e separa as personagens localizadas na parte superior de um mezanino das que estão na parte inferior da imagem, no chão. Todos unidos para ajustar a placa contendo a vinheta do jornal. Na parte superior estão a figura de uma orangotango humanizado à esquerda segurando com bastante esforço a corda que ergue a placa, no centro uma senhora clara com feições negroides, grisalha com vestido acinturado de gola e bolinhas escuras, ela está dando as instruções para que ergam a placa na direção e altura corretas; no canto superior direito está a figura de um rapaz vestido com regata, ele é branco e tem semblante assustado, como se sugerisse ter deixado a corda ceder das mãos. O seu lado da corda é o mais baixo em comparação ao lado do orangotango. E nas costas ele carrega uma grande caneta tinteiro.

Na parte inferior, no chão, notamos um homem calvo cujo chapéu escapou da cabeça, ele está no centro da imagem, pendurado na corda como se tentasse compensar o painel com o próprio peso. Um segundo homem no canto inferior direito, com as mãos e os joelhos no chão a servir as costas como apoio para que um terceiro homem pudesse subir e alcançar a placa da vinheta para ajustá-la com as mãos; um quarto homem, um monge, localizado do lado esquerdo da imagem, de óculos dando instruções, do mesmo lado temos um quinto homem de calças com listras verticais, caído no chão ao se apoiar com a mão direita, nos parece dizer alguma coisa; e também um sexto e um sétimo homens ambos em perfil segurando a corda. No centro da imagem, de costas um oitavo homem vestido com terno escuro, e do lado dele uma segunda mulher vestida em alinho com longo vestido acinturado de bolinhas escuras e chapéu com laço, ambos seguram a corda. Há também um nono homem e um décimo homem de perfil do lado esquerdo da imagem, sendo um virado para o lado direito e o outro para o esquerdo da imagem, também seguram a corda.

Entendemos que a técnica da xilogravura a topo consiste no corte da madeira que deve ser contrário ao sentido dos fios. Desse modo é possível que fiquem evidenciados os anéis da madeira, ou seja, do tronco da árvore cortado transversalmente. A gravura a topo é reconhecida pelo trabalho delicado de lixar a superfície da matriz e principalmente pela

²³⁰ Entrevista realizada com o comunicador Gutemberg Cruz em 6 de maio de 2015.

dedicação no trato com o buril.²³¹ Apesar da visibilidade dos anéis, não há a evidenciação das fibras e das nervuras características do corte que segue o fio para a produção da xilogravura a fio. Na xilogravura a topo os traços são mais delicados e limpos porque a madeira de topo não oferece resistência das fibras ao corte. De acordo com Bruno Ribeiro Matos é possível que se façam cortes uniformes em todas as direções da superfície da madeira, “O corte para gravura de topo é minucioso, geralmente utiliza-se uma lente apropriada, assim como uma almofada de couro com areia em seu interior, utilizada como apoio à prancha no momento do corte, e uma régua de arrimo” (RIBEIRO, 2012, p. 24).

²³¹ “A xilogravura de topo alcançou sua máxima intensidade no século XIX, com o emprego da ilustração no trabalho editorial. (...) os aprendizes, por meio de exercícios exaustivos, aperfeiçoavam suas técnicas no uso do buril. Os gravadores eram preparados com precisão para exercer o ofício e dominar a simbologia gráfica de representação. Com a expansão da xilogravura em topo, em função da indústria do livro, surgem nomes de artistas notáveis, como Gustave Doré (1832-1883) um artista muito precoce que ilustrou obras como *A Bíblia* e *A Divina Comédia* e também se destacam gravadores-tradutores como Adolfo Pannemaker (1627-1681) e Heliodoro Pisan (1822-1890)” (RIBEIRO, 2012, p. 13).

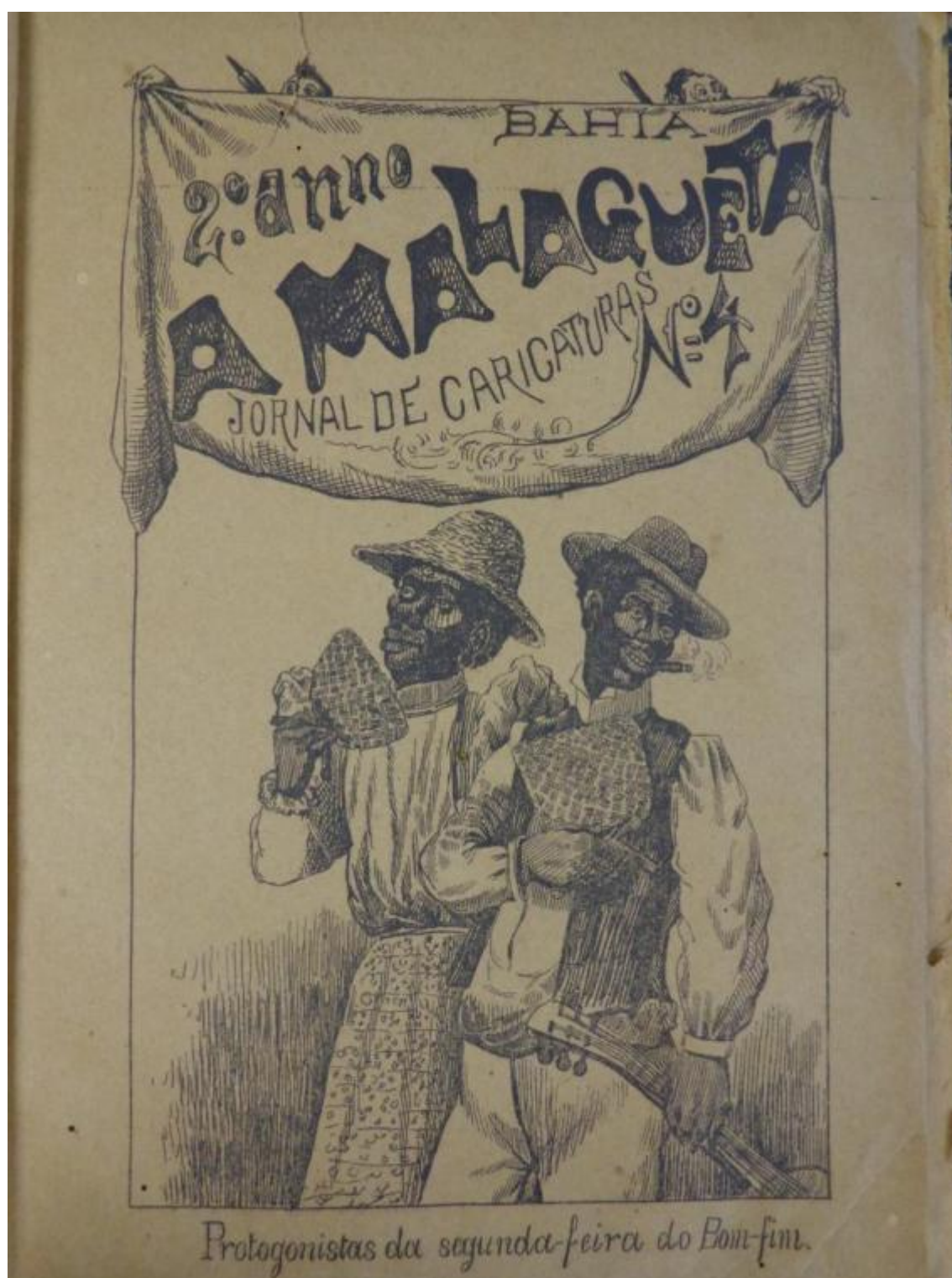


Fig. 110. *A Malagueta* 31 jan., (1898).

BPEB, Salvador

Legenda: Protagonistas da segunda-feira do Bom-fim

O mês de janeiro na Bahia é um período de consideráveis festejos de grande vulto para o povo baiano. A Bahia oitocentista concentrou diversidade de grupos religiosos de várias partes da África e dos índios do território nacional, esses sofreram fortes influências através da colonização portuguesa e seu catolicismo, e desse modo as festas de santos se popularizavam e se intensificavam de acordo com os acontecimentos históricos,²³² como a Independência da Bahia, a Abolição da Escravatura, o enfrentamento nas guerras civis contra o Paraguai, por exemplo.²³³ Entendemos a partir dos relatos de Manuel Raymundo Querido que a predileção à festa do senhor do Bonfim por parte dos negros se dava por ser a única região para a qual a Companhia Baiana disponibilizava fácil locomoção, “havia as gôndolas de três seções e os pequenos vapores da Companhia Baiana. Para os que viajavam a pé, a monotonia era distraída pelos sons dos instrumentos e pelas vozes harmoniosas dos cantos” (QUERINO, 1946, p. 185). Segundo Wlamyra Albuquerque era comum a devoção aos santos partindo da população negra que buscava proteção, a historiadora destaca o apreço dos negros às divindades Cabocla e ao Senhor do Bonfim, e concorda com o fato de essas festas imprimirem certa africanidade, ou seja, um protagonismo negro (ALBUQUERQUE, 2009, p. 126 e 131). Desde o oitocentos o mês de janeiro é conhecido na Bahia pelos festejos da Procissão do Nosso Senhor dos Navegantes, logo no início do mês; a Festa da Lapinha, com apresentação dos Ternos de Reis e missa na Igreja da Lapinha; a Lavagem do Bonfim e a Festa do Nosso Senhor do Bonfim, que ocorre na segunda quinta-feira após a Festa de Reis.

O Senhor do Bonfim tornou-se, na Bahia o principal santo de devoção dos negros, principalmente com o advento da Abolição. E o protagonismo negro nessa festa parecia incomodar muito, não apenas a polícia,²³⁴ mas também aos produtores de discursos, como os redatores d'A *Malagueta* que, apesar de se utilizarem de caricatura de um casal de personagens negras na capa da edição de aniversário do seu segundo ano, com a legenda da imagem os “protagonistas da segunda-feira do Bom-fim”,²³⁵ no texto de fundo demonstram certa indiferença ao festejo e seus propósitos. A imagem do casal de negros nos serve também como identificação visual com mais nitidez do uso da técnica do buril na composição da xilogravura a topo, sendo melhor visualizados os grafismos do sombreado de fundo na

²³² Para mais informações sobre as influências portuguesas e o catolicismo no modo de ser negro-africano e indígena no Brasil, ver: GERBI, Antonello. **O novo Mundo: história de uma polêmica, 1750-1900**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; e FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. 16ed. São Paulo: Global, 2006.

²³³ Sobre a participação negra no exército brasileiro, ver: KRAAY, Hendrik. Os companheiros de Dom Obá: os zuavos e outras companhias negras na guerra do Paraguai. **Afro-Ásia**, 46 (2012), 121-16

²³⁴ De acordo com Luís Viana Filho, a “Bahia enchera-se de pretos, que, de mistura com os escravos, assustavam a cidade com os seus cânticos e as suas festas” (VIANA, 1988, p. 174).

²³⁵ **A Malagueta**, 31 jan. 1898, ano 2, n. 4, p. 26

parte inferior da imagem, nas faces hachuradas das duas personagens, assim como aparecem nas vestimentas, nos chapéus, nos leques de abano, e no pano que contempla a vinheta do jornal. A imagem nos traz ainda, parte dos olhos e da cabeça do orangotango, o mascote d'*A Malagueta* no canto superior direito, e parte da cabeça, dos olhos e da caneta tinteiro do rapaz que consideramos ser o Malaguethinha, no canto superior esquerdo da imagem. Ambos estão cuidando com as mãos dos retoques do pano que ostenta o nome do impresso.

No texto de fundo desta edição d'*A Malagueta* publicado no dia 31 de janeiro de 1898, o redator nos faz entender que por incidente, ou por acreditar que alguém lhe daria nota sobre a festa, este acabou não participando do cortejo do Bonfim ocorrido nos dias 16 e 17 do mês corrente. E por essa razão, ele descreve: “me vejo agora impossibilitado de tagarelar comvosco sobre as populares diversões”.²³⁶ O editorial não é assinado e não é extenso como aqueles publicados nas edições anteriores. Entretanto, optamos por não trazê-lo na íntegra, a considerarmos a objetividade de sua publicação, ao que notamos ser a marcação da indiferença deste redator para com aquela festa de “azulada fumaça”.²³⁷

Em todo caso, si ficastes, como eu, tranquillamente em casa vendo dissipar-se no espaço a azulada fumaça do *regalio*, enquanto outros se divertiam a largas, deveis calcular o que se passou em Itapagipe principalmente: muito violão, harmônicas, poeira a valer, cantigas, sambas, dansas, sol, *chuvas*, passeios á Plataforma, etc., Enfim, para variar, a mesma cousa do anno passado, e talvez com menos brilho.
Desculpae-me, pois, e... mudemos de conversa.²³⁸

Ainda no que se refere a imagem, o casal de negros que estampa a capa d'*A Malagueta* está vestindo: ele com calça de tecido e camisa de manga comprida claras, colete escuro com grafismos fortes. Esta personagem masculina segura um violão com a mão esquerda e também um leque de abano com a mão direita. O chapéu ajustado na lateral da cabeça deixa à mostra os cabelos pretos crespos, e na boca entre os lábios matizados de cinza uma bituca de cigarro soltando fumaça. A mulher veste um vestido acinturado de manga comprida e gola, e a parte correspondente a saia contém estampas geométricas. Ela usa um brinco na ponta inferior da orelha direita, e segura um leque de abano na altura da face. Janeiro é o mês do calor no Brasil, é verão e Salvador mantém temperaturas tropicais. Percebemos nesta imagem o detalhamento do buril a compor o chanfrado responsável pela matização do matiz escuro das mãos, da face levemente iluminada na altura dos seios da face

²³⁶ *A Malagueta*, 31 jan. 1898, ano 2, n. 4, p. 26

²³⁷ *A Malagueta*, 31 jan. 1898, ano 2, n. 4, p. 26

²³⁸ *A Malagueta*, 31 jan. 1898, ano 2, n. 4, p. 26

e das bochechas, separando os contornos dos lábios, dos olhos, os narizes negroides e os queixos; detalhes que sem exageros, se não estivessem integrados a crítica negativa do seu texto de fundo poderíamos considerar uma caricatura de costume sem o motivo de deformação das personagens representadas, embora sejamos conscientes de que nesta imagem há muito de ironia e instante-tipo do negro vadio. Essa caracterização do negro malandro e vadio, embora já pertencente ao discurso colonial, parece se potencializar com o advento da República e com o fim do escravismo brasileiros (ALBUQUERQUE, 2009).

Todavia ao contrário do olhar distanciado dos redatores d'*A Malagueta*, Manuel Raymundo Querino nos oferece outra visão da Festa do Bonfim, com um olhar bucólico, harmonioso e integralizador:

A viagem [a pé] assim [até o Bonfim], tornava-se mais agradável. O aroma das flores, a alegria dos campos, as doces cantinelas de moçoilas morenas, com acompanhamento de violão, flauta, cavaquinho e castanholas, não deixavam margem para reflexão nas necessidades da vida e suas incertezas. Mesmo porque desgostos não pagam dívidas [...] entre as mais vivas expansões de alegria, de risadas estridentes, com quem eram recebidas as narrações de incidentes, ocorridos com este ou aquele. [...] O tocador de harmônica, que se havia desviado na viagem, chega e conta um incidente que presenciou. É recebido com afago, senta-se logo à mesa e começa a folia. Em meio do jantar, ergue-se um conviva e pede a palavra, pela ordem, para brindar a *bela sociedade* [...] Nas festas principais, como fossem: do Senhor do Bonfim, Nossa Senhora da Conceição, do Rosário, da Boa-Morte, de S. Benedito, do Espírito Santo, Sexta-feira da Paixão e Sábado Aleluia, era um gosto ver as mulatas dengosas e as crioulas chibantes, como se apresentavam em grande gala: torço de seda branca enfeitado de finíssimo bico condizente, argolas e anéis com brilhantes; pulseiras cobrindo todo o anti-braço; rosário de grossas contas com borla (barangandam ou balançamçam); bentinhos e correntão, tudo de ouro; camisa, lenço e anáguas de esguião bordados; sapatinhas de pelica branca, com enfeites de seda, beca e saia preta de pano fino enfeitada com pelúcia de chapéu; argola de prata em forma de meia lua, onde penduravam as moedas de ouro, prata, de valores diversos; figas e outras tetéias; fita de seda na cintura para sustentar o peso das moedas; cadeirinha estofada, torneada, de jacarandá, com enfeites de Sebastião de arruda, e espelho na parte posterior, conduzida por criadinha, ou então, cadeirinha de arruar, bordada a pão de ouro, bem pintada e conduzida por dois possantes carregadores, bem trajados e com chapéu de oleado [...] (*itálicos do autor* QUERINO, 1946, p. 186 e 190-191)

Percebemos que os detalhes da narrativa de Manuel Querino nos diz muito sobre a imagem do casal negro com vestimentas de tecidos leves, alinhados com adornos e os objetos de luxo e de alegria, como joias e o violão. É considerável a alusão da festa enquanto um real momento de abstração, quando não se deveria racionalizar sobre as mazelas da vida. No cortejo o objetivo parecia ser o da entrega para o esquecimento de qualquer contrariedade. É

tempo de festa e de esquecimentos. Como observamos na riqueza dos detalhes da imagem, percebe-se que a partir da técnica da xilografia a topo é possível elaborar detalhes com mais complexidade. Passemos a conhecer um pouco mais desta técnica. A partir de Itajahy Martins entendemos que é possível alcançarmos o efeito que observamos nos chanfrados faciais destas personagens nesta imagem (fig. 110), porque há tipos de buris específicos para a produção de efeitos distintos, como o buril pontiagudo com seção triangular para linhas pretas sobre fundo branco, buris raiados com pentes, cujas ranhuras podem variar de quatro a doze, utilizados para efeitos de luz, fundo, reflexo, meios-tons e grafismos paralelos ou cruzados; e também os buris lentiformes, cujo objetivo é a produção de linhas curvas e sinuosas, além dos buris de meia cana para os desbastes nas áreas brancas, e o buril língua de gato para o corte de fundo. (MARTINS, 1927, p. 66).

Os elementos que colaboram para identificação da ruptura com os modelos de publicação baianos de até então são: a presença da vinheta com o título do periódico deslocada da parte superior da página, onde geralmente se mantinha o cabeçalho. A ideia de transposição das imagens para fora das margens e da mancha estipulada, levando-nos a interpretar como uma intenção de capa com imagem sangrada. E a multiplicidade e irregularidade de figuras a representar o corpo humano e, demarcarem, por elas mesmas, a perspectiva, a profundidade e jogos de sombreamento e o trabalho elaborado na composição dos sombreamentos e meios-tons.

Vejamos adiante os exemplares dos jornais *Bahia Illustrada* (1867), *O Satanaz* (1881), e *O Faísca* (1886) para observação dessas evidências que os aproximam e os distanciam de *A Malagueta*. Percebemos que estes impressos são impressos em litografia. De acordo com Joaquim Marçal Ferreira de Andrade essa técnica muito utilizada no Brasil do final do século XIX é reconhecida por sua versatilidade capaz de confundi-la com outros processos, principalmente pela qualidade nas imitações calcográficas. O autor ainda nos lembra da possibilidade de reconhecimento do uso da técnica litográfica pela evidência impressa das granulações do efeito do lápis desenhado sobre a pedra (ANDRADE, 2009, p. 47). A versatilidade desta técnica possibilita tanto a feitura de imitações caricaturais com mais riqueza de detalhes das características corporais, quanto a apresentação dos efeitos de matização e meios-tons com hachuras, chanfrados, esfuminho e ornamentos com mais detalhamentos. Orlando da Costa Ferreira classificou a litografia como sendo o terceiro processo de produção de imagens e signos, característicos de um processo de produção de imagem plano, ou seja, uma técnica na qual a matriz (a pedra) não sofre grandes

transformações em sua base, e esta é reproduzida na sua forma integral através do seu suporte (o papel) (FERREIRA, 1994, p. 33-34).

o condutor [matriz/pedra] de imagem não é trabalhado no sentido de eliminar-se qualquer porção de sua superfície, mas sim de tornar-lhe certas partes capazes de repetir o ‘revelador’, que se torna, ele mesmo, nas zonas que o aceitam, um relevo, transportável para o suporte [papel]. Este processo se fundamenta na incompatibilidade existente entre o óleo e a água: o óleo é ‘zona de trabalho’ e a água ‘zona de branco’ (*aspas do autor* FERREIRA, 1994, p. 33-34).

Ainda segundo Orlando da Costa Ferreira o surgimento da técnica da litografia no Brasil se deu tardiamente, depois de países como a França (1814), Espanha (1819), e Portugal (1824) a terem explorado em larga escala. E esse retardamento se deu mesmo se tratando de uma técnica considerada de baixo custo e de melhor manuseio que a xilografia e o talho-doce (FERREIRA, 1994, p. 313-314). Ainda segundo Ferreira, no Brasil a técnica teve mais sucesso que as anteriores. Todavia Joaquim Marçal Ferreira de Andrade escreveu que os processos de impressão executados no Brasil, nada deixavam a desejar em relação aos países mais adiantados, como os já citados, e apontou a litografia como uma dessas técnicas prestigiosas no território nacional (ANDRADE, 2009, p. 45). A técnica facilitou a reprodução de imagens, e a impressão de mais volumes com maiores tiragens, e foi “inicialmente denominada impressão química” (ANDRADE, 2009, p. 46-47).²³⁹

A matriz de litografia é plana e seu funcionamento baseia-se na repulsão que a água tem pela gordura e vice-versa. A pedra calcárea deve ser lisa e devidamente granida – adquirindo uma aspereza quase imperceptível, para melhor reter a água. Na sua técnica mais conhecida, o desenho é feito com um lápis gorduroso, o *crayon* ou *lápiz litográfico*, ou então com uma *tinta graxa* aplicada a pincel ou caneta. A fixação da gordura à pedra, denominada de preparação, é a etapa seguinte. A impressão é *planográfica*, realizada numa prensa que assim como a prensa calcográfica, se compõe de uma ‘cama’ com movimentos de vai e vem, na qual se coloca a matriz. Antes de proceder à entintagem, a pedra é molhada. A parte sem gordura absorve a água, ficando úmida, enquanto a parte engordurada repele-a. Em seguida, a tinta de impressão, gordurosa, é espalhada sobre a pedra com um rolo, sendo retida apenas onde está traçado o desenho – locais em que a pedra se manteve engordurada. Nas áreas da pedra sem desenho, que permanecem úmidas, a tinta é recusada. Sobre a pedra entintada é colocado o papel, bem liso, para receber a impressão (ANDRADE, 2009, p. 47).

²³⁹ A técnica foi desenvolvida pelo compositor musical Aloys Senefelder entre 1796 e 1798. Para mais ver: ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930, in: CARDOSO, Rafael (org.) **Impresso no Brasil 1808 – 1930** – Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

Observamos que o uso da litografia na Bahia foi recorrente, principalmente, na segunda metade do século XIX pelos impressos que desejavam produzir imagens em tamanhos maiores. Impressos ocupados em acompanhar o desenvolvimento técnico da produção de imagens, e também, ocupados com uma ideia de representação do corpo e dos matizes de pele, momento em que as tensões e o discurso sobre as raças estava na agenda sociocultural, política e econômica de um Brasil que se desejava nação integrada aos ideais de desenvolvimento e civilização referenciados por uma Europa inglesa, alemã e francesa. As hachuras, o chanfrado e o esfuminho podiam materializar no suporte do papel o que o traço do desenhista ou gravurista já apresentava com o contorno dos narizes, dos olhos, das linhas traçadas que sugeriam a textura dos cabelos. A técnica foi, portanto, uma importante aliada para a reprodução de representações que já pululavam um cotidiano de tensões, os discursos e o imaginário de uma coletividade, e que precisava encontrar eco nas gravuras a serem lidas, tanto em favor da informação, quanto da necessidade de criação de tipos humanos, ou mesmo de manutenção de uma hierarquização social possibilitada pela representação.

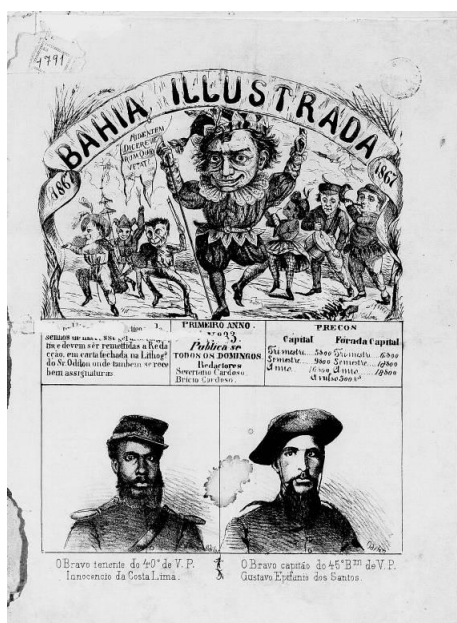


Fig. 111. *Bahia Illustrada* 1º set., litografia e tipografia (1867). Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

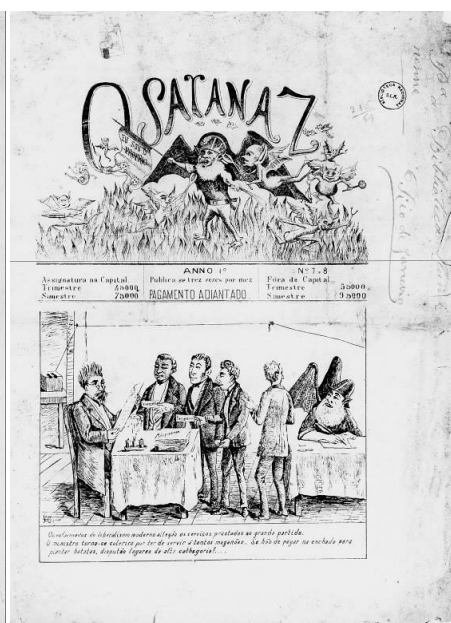


Fig. 112. *O Satanaz* abr., litografia e tipografia (1881). Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Fig. 113. *O Faisca* 4 abr., litografia (1886).

AMEDOC, UFRB, Cachoeira

Notamos uma regularidade no que concerne ao conjunto visual das três capas dos jornais selecionados em caráter comparativo, *Bahia Illustrada* (1867), *O Satanaz* (1881) e *O Faisca* (1886). As publicações respeitam uma cronologia crescente. A escolha por esses jornais, com exceção d'*O Faisca* nos foi aleatória, para que fossem mostradas as vinculações dos jornais ilustrados na Bahia com as tendências do Rio de Janeiro, especialmente a ligação com os caricaturistas Angelo Agostini e Pereira Neto. Evidências que nos ajudam na compreensão de mundo no contexto de seus criadores e nos permitem identificar traços, técnicas e tendências que nos revelam a autoria das gravuras publicadas n'*A Malagueta*. Há também a evidência da dificuldade de integração entre texto e imagem nesses impressos produzidos em litografia, essa técnica se apresentava enquanto um desafio que começava a ser superado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, a partir de periódicos como *A Semana Illustrada*, *Revista Illustrada*, *Vida Fluminense*, *Rio Nu* e *A Maçã* (CARDOSO, 2009, p. 114); as duas últimas consideradas as revistas galantes, tal como na Bahia tivemos *A Coisa*.

Nota-se grande diferença na impressão das vinhetas, no uso dos tipos em corpo de texto a darem o expediente desses jornais, as imagens ao centro logo abaixo das vinhetas e dos expedientes, e as legendas abaixo dessas imagens, confeccionadas com outros tipos, aparentemente riscados manualmente na pedra litográfica. O exemplar do *Bahia Illustrada* e d'*O Satanaz* apresentam remendo/junção muito acentuados na altura da divisão impressa da vinheta com a imagem e seus textos. Segundo Rafael Cardoso, as dificuldades dessa integralização se davam ao alto custo da produção dessas imagens que deveriam ser confeccionadas a parte, e principalmente na conciliação de duas técnicas principais no ato de impressão, pois era necessário a união da impressão tipográfica e xilográfica que empregam matrizes em relevo, e matriz litográfica plana (CARDOSO, 2009, p. 114). Foi a partir do final do século dezenove com o barateamento ocasionado pela litografia industrial que se tornou possível essa integralização texto e imagem, dinamizando as técnicas de impressão que, muitas vezes, necessitavam “passar a mesma folha de papel por máquina impressora duas vezes – uma para o texto, outra para a imagem – reservando espaços distintos para cada um deles” (CARDOSO, 2009, p. 114).

O processo de impressão da litografia industrial se tornou mais barato e mais acessível que os processos xilográficos, logo abandonados pelos impressores, com exceção daqueles que desejavam oferecer um trabalho mais pessoal, como no caso d'*A Coisa* na Bahia. Desse modo, concluímos que *A Malagueta* representou uma ruptura no modo de fazer dos impressos

ilustrados na Bahia, transpondo as margens e descentrando a vinheta com o nome do impresso, no entanto, mantendo a dificuldade de integração texto e imagem e denunciando o vínculo dos seus caricaturistas com a produção fluminense, conforme exploraremos adiante.

É ao observarmos os motivos visuais presentes nas capas dos jornais selecionados que chegamos aos produtores das caricaturas n'A *Malagueta*, primeiro porque nos é possível pensar as tendências e estilos desses caricaturistas, e segundo porque os contornos e os motivos respeitavam aquilo que consideramos uma tradição na caricatura de costumes na Bahia desse período, com poucos representantes formados ora pelas escolas do Liceu de Artes e Ofícios ora pela escola de Belas Artes da Bahia, e até mesmo nos espaços privados possibilitados pelos artistas também professores dessas instituições na busca por melhores saldos e, por isso, disponíveis para instrução particular.

O jornal *Bahia Illustrada* (fig. 111) prestou homenagem na capa da sua edição do dia 1º de setembro de 1867 a dois representantes do Exército brasileiro, o tenente Innocencio da Costa Lima à esquerda, e o capitão Gustavo Epifanio dos Santos, à direita. Os dois retratos são assinados por Odilon. Conforme consta no expediente do *Bahia Illustrada* este era impresso na litografia do senhor Odilon, lugar onde também funcionava a redação e o escritório para venda de assinaturas. O impresso tinha circulação semanal e seus números eram publicados aos domingos e tinha como redatores, Severano Cardoso e Bricto Cardoso.²⁴⁰ Nesta edição observamos a representação de nove personagens na parte superior compondo a vinheta do jornal, sendo cinco representações masculinas de homens que consideramos brancos, dois à esquerda e dois à direita, e o representante, em *portrait-charge*, no centro, segurando o estandarte com dizeres em latim *Ridentem dicere verum quid vetat?...*;²⁴¹ a sexta personagem bestializada disposta no canto superior esquerdo, e no plano de fundo, no canto superior direito, quase imperceptível, uma sétima personagem bestializada suspensa no ar a segurar uma cápsula de fogos de artifício; e partes da perna e asa direita de uma oitava personagem alada no canto superior esquerdo. Há a representação de uma personagem feminina, no canto superior direito entre os dois homens e o representante do impresso. A cena da imagem com seus personagens em posse de instrumentos musicais de corda, sopro e percussão, assim como suas vestimentas com motivos circenses nos remete às

²⁴⁰ *Bahia Illustrada*, 1º set. 1867, ano 1, n. 33, p. capa

²⁴¹ De acordo com o *Dicionário de sentenças latinas e gregas* organizado por Renzo Tosi e Ivone Castilho Benedetti, a frase pertence ao poeta satírico Horácio, que na introdução de suas sátiras [1, 1, 24s] colocava a questão: “O que impede de, rindo, dizer a verdade?” (TOSI; BENEDETTI, 2000, p. 304). No contexto do impresso acreditamos se tratar da chamada para que a imagem, uma alusão ao contexto festivo de um cortejo, a informação possa chegar aos leitores, não destituída do humor satírico.

cenas dos teatros mambembes da Idade Média e às pinturas a óleo de Hieronymus Bosch (1450-1516), especialmente *O Jardim das delícias terrenas* (1500), painel triplo disponível no Museu do Prado em Madri, com seus personagens de todas as raças durante abstração no jardim das delícias na terra, no terceiro dia da criação do mundo segundo o cristianismo.²⁴²

Observamos que um dos soldados homenageados na capa do *Bahia Illustrada* possui uma representação matizada em esfuminho, ou seja, sua face é entintada com meios-tons de cinza mais escuro. Ele também possui a barba crespa e os seus fenótipos faciais negroides. Por essa razão pesquisamos o nome de Innocencio da Costa Lima, e concluímos que ambos, Innocencio e Gustavo Epifanio dos Santos compunham a junta de combatentes negros da linha de frente do exército do Império do Brasil, sendo Innocencio um dos poucos soldados negros a receberem reconhecimento do governo imperial.²⁴³

De acordo com Hendrik Kraay, o ajuntamento de combatentes negros se dava por intermediação de companhias de recrutamento voluntário na Bahia, como a companhia dos zuavos; e o sucesso ou fracasso desses combatentes durante e após os levantes estavam relacionados às redes de clientelismo que poderiam ou não beneficiá-los, como no exemplo de Innocencio da Costa Lima, pertencente ao grupo de companheiros de Dom Obá (KRAAY, 2012, p. 22 e 23). Ainda segundo Kraay, era necessário que o beneficiador fosse muito influente no Governo Imperial e no Exército, e estivesse diretamente ligado aos soldados para que a predileção dos favores pudesse acontecer, e destaca a figura do coronel Joaquim Antônio da Silva Carvalhal “comandante superior reformado da Guarda Nacional e empregado aposentado da alfândega, [...] Gozava de muito prestígio entre os que foram recrutados para as companhias de zuavos, de cujo treinamento ele estava encarregado” (KRRAY, 2012, p. 145).

A experiência desses soldados, e principalmente a dos oficiais, cuja atuação militar pode ser seguida em diversas fontes documentais, revela a complexidade da política racial do Estado Brasileiro, que recorreu à mobilização de homens negros, mas não aceitou a identidade racial implícita no ato de organizar companhias negras. A mobilização para a guerra invocou antigas tradições de serviço ao Estado por parte de homens negros, mas o governo e o Exército logo os rejeitaram, abolindo as campanhas negras no decorrer do ano de 1866. Depois da guerra, havia pouco espaço para os

²⁴² Para mais, ver: Web Gallery of Art. Disponível em <http://www.wga.hu>, acesso em 22 jan. 2016.

²⁴³ De acordo com o Decreto N. 1600 de 10 de julho de 1869, foi aprovada pensão no valor de 42\$000 mensais à D. Josephina das Trevas Lima, viúva do tenente do 40º corpo de voluntários da pátria Innocencio da Costa Lima. Para mais, ver: **Collecção das leis do Império do Brasil de 1869**. Tomo XXIX, Parte I. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1869. Acessado via Plataforma da Biblioteca da Universidade do Texas.

veteranos negros exigirem a cidadania e, como a maioria dos ex-soldados, eles permaneceram marginalizados pela sociedade (KRAAY, 2012, p. 123)

De acordo com Kraay, Carvalhal auxiliava materialmente as famílias dos soldados zuavos, tendo cedido “uma das suas casas à família do sargento Inocêncio da Costa Lima, e depois do falecimento deste, a *Bahia Ilustrada* relatou que Carvalhal pretendia doar a casa à viúva” (KRAAY, 2012, p. 145). Contudo, nem todos os soldados conseguiam os mesmos auxílios, principalmente se tratando de ex-soldados negros que deram baixa sem receber os atrasados que o governo ainda lhes devia, poucos oficiais ou soldados das companhias dos zuavos estavam entre os veteranos, “o Brasil precisava de tais patriotas em 1865, mas depois da guerra, a estreita cultura política do país oferecia pouco espaço para homens como os zuavos apresentarem suas reivindicações, e muito menos para exercerem a plena cidadania” (KRAAY, 2012, p. 157).

Mas, se de um lado Kraay atribui ao voluntariado dos combatentes negros na Bahia, por outro lado personagens como Manuel Raymundo Querino, nos apresentam dados da sua biografia que evidenciam o torpor de parte da população negra e branca baiana que, caçada a força para se juntarem às linhas de frente do Exército, buscavam fugas e migravam para outros Estados, para não serem recrutados.²⁴⁴ Maria das Graças de Andrade Leal referiu-se ao relato autobiográfico de Querino, na iminência da Guerra contra o Paraguai, como uma denúncia aos atos de barbaridade a que a população foi submetida durante o processo de recrutamento (LEAL, 2009, p. 78 e 79).²⁴⁵

Em 1868, com idade entre os 16 e 17 anos, com apenas o curso primário, Manuel Querino buscou melhores condições de vida em Pernambuco e Piauí. Segundo Arthur Ramos no prefácio da obra que organizou com os textos de Querino, essa iniciativa fazia parte de um alistamento voluntário de Querino, almejando se tornar recruta na guerra civil, em 1865, contra o Paraguai, “o seu physico franzino não lhe permittiu, porém, como era o seu desejo, combater nos campos do Paraguay. Ficou no Rio, [...] empregado na escripta do quartel, a que pertencia (sic)” (RAMOS, 1938, p. 8). Em 1870, Manuel Querino teria sido promovido a cabo de esquadra, e logo depois dispensado do serviço militar (RAMOS, 1938, p. 8).

Porém, para Sabrina Gledhill, Querino teria viajado para Pernambuco em companhia de um sobrinho de Manuel Correia Garcia, tutor de Querino, para evitar o alistamento forçado

²⁴⁴ “Os homens válidos foram procurados como feras; parecia que a Bahia tomara a peito fornecer o pessoal necessário às funções da guerra. Varejavam-se casas, arrancavam-se rapazes ocultos nos armários e outros móveis domésticos” (QUERINO, 1946, p. 182).

²⁴⁵ Para mais, ver: LEAL, Maria das Graças de Andrade. **Manuel Querino: entre letras e lutas** - Bahia: 1851 – 1923. São Paulo: Annablume, 2009.

na guerra contra o Paraguai, estabelecida pela Tríplice Aliança formada por Brasil, Argentina e Uruguai. O recrutamento obrigatório para essa guerra seria uma das causas para o grande torpor instaurado entre a sociedade da capital baiana, afugentando jovens do sexo masculino amedrontados pela iminência de uma convocação (GLEDHILL, 2009, p. 226 e 227). Desse modo, ele só teria chegado ao Piauí alguns anos depois, quando, para sua infelicidade, foi recrutado e enviado para treinamento militar no Rio de Janeiro. A guerra do Paraguai terminou oficialmente em 1870 e, em outubro do mesmo ano, Manuel Querino foi desmobilizado do serviço militar sob a influência daquele que o apadrinharia dali em diante, o conselheiro Manuel Pinto de Sousa Dantas, popularmente conhecido por Conselheiro Dantas (GLEDHILL, 2009, p. 227).

Seu retorno à Província da Bahia, no ano seguinte, foi marcado por importantes decisões na vida de Querino, que começou a trabalhar modestamente como pintor e decorador, dividindo seu tempo entre os ofícios manuais e o aprendizado das línguas francesa e portuguesa, no Colégio 25 de Março (QUERINO, 1938). Ainda que fizesse parte de uma sociedade pós-colonialista, todos viviam divididos entre a permanência e a ruptura estabelecidas política e culturalmente. Exemplo disso tem-se a prática dos ofícios que distinguiram socialmente seus praticantes, de acordo com suas habilidades. Mesmo depois de transformações políticas e sociais, vivenciadas na metade do XIX, os praticantes das atividades manuais, como artesãos, pintores, marceneiros e ferreiros mecânicos eram vistos como pessoas sem prestígio social e político, por se tratar de uma parcela da população desprovida de recursos econômicos, ou, bens simbólicos. Os ofícios manuais eram vislumbrados e/ou permitidos aos homens livres, em sua maioria, brancos de origem portuguesa, e também aos pretos e pardos, desde que fossem livres, e apenas “alguns gozavam de ‘*status* social’ mais elevado, como os militares graduados” (LEAL, 1995, p. 47). Na prática dos ofícios, o matiz da pele e a influência política, bem como a ascendência genealógica foram responsáveis por definir e/ou determinar o *status* social dos sujeitos pertencentes à primeira metade do século XIX, marcado por transições em toda esfera macro sociocultural do Brasil e suas províncias.

O Satanaz, publicado em abril de 1886 estampa em sua vinheta na parte superior da imagem (fig. 112), personagem central com olhos e pés bestializados, nariz negroide, barba hirsuta, asas escuras e vestimenta com acessórios e chapéu ao estilo pirata. A personagem segura estandarte ostentando a frase: “Eu sou o próprio”,²⁴⁶ em alusão ao demônio narrado

²⁴⁶ *O Satanaz*, abri. 1886, ano 1, n. 24, p. capa

pela Bíblia cristã. O Satanaz caminha por um chão em chamas na companhia de outras quinze criaturas aladas e animalizadas em posse de uma diversidade de utensílios. Na parte inferior da imagem apresenta ilustração de uma cena do cotidiano no interior do escritório dos telégrafos, onde o Satanaz sentado na mesa disposta no canto inferior direito está a preencher as solicitações dos usuários do serviço que, em número de quatro, fazem uma fila indiana no centro da figura para serem atendidos pelo que entendemos ser o chefe do departamento, disposto no canto inferior esquerdo. O chefe possui cabelos arrepiados para o alto, sobranceiras espessas, fenótipos de um homem branco, barba cheia. Ele usa óculos de grau e está sentado atrás de uma mesa em perfil. Está vestido com terno e faz a leitura de um documento. Os homens da fila representam feições distintas, sendo o primeiro da esquerda para a direita um homem mais escuro que os demais, em decorrência do uso do esfuminho na região da face, nariz negroide, cabelos cacheados, e como os demais, ele também usa paletó desabotoado; o segundo homem da fila possui nariz caucasiano, costeletas e fenótipos de branco; o terceiro homem da fila possui nariz proeminente e caucasiano, cabelos ondulados e é menor em estatura e mais longilíneo que os demais; o quarto homem da fila está de costas, porém, observa-se na flexão do pescoço dele que está com a cabeça voltada para trás na direção do Satanaz, em diálogo com ele, a ponta do nariz proeminente e caucasiano, este possui cabelos claros.

A imagem é assinada pelas iniciais V. C., e recebe a seguinte legenda: “os reformados do liberalismo moderno allegão os serviços prestados ao grande partido. O ministro torna-se colérico por ter de servir á tantos maganões. Se hão de pegar na enchada para plantar batatas, disputão logares de alta cathegoria!...”²⁴⁷ *O Satanaz* tinha publicação periódica três vezes ao mês, porém com muitas dificuldades em decorrência da disponibilidade de redatores, conforme dados na segunda página da edição analisada. Por questões econômicas os redatores cobravam assinaturas com adiantamentos.²⁴⁸

N’*O Faisca* do dia 4 de abril de 1886, a capa recebeu litografia de Gavarni. Na ilustração é evidenciada cena de abertura das sessões na tribuna baiana, momento em que políticos e representantes civis tinham espaço para reivindicações, divulgação de informações e diálogos em prol de melhorias coletivas, discursos e leituras de poemas. Há na imagem a personagem masculina do menestrel da Corte com a sua vestimenta; casaco de veludo escuro de manga com três botões grandes, cinto afivelado, e golas em formato de estrela com miçangas de bolas nas pontas. O menestrel veste calças em tecido bem ajustadas às pernas e

²⁴⁷ *O Satanaz*, abri. 1886, ano 1, n. 24, p. capa

²⁴⁸ *O Satanaz*, abri. 1886, ano 1, n. 24, p. 2

com estampa de listras horizontais escuras; e sapatilhas. Ele segura na mão esquerda uma grande caneta tinteiro. O menestrel de Gavarni é uma alegoria já consolidada pelas caricaturas de Angelo Agostini na sua *Revista Illustrada* publicada no Rio de Janeiro desde 1876 até 1898. De acordo com Luciano Magno a revista chegou a quatro mil exemplares e fez com que Agostini se tornasse referência nacional por suas caricaturas que “eram mais eloquentes do que muitos discursos” (MAGNO, 2012, p. 208). O Bambino arlequinal de Agostini também foi desenhado por Fortunato Soares dos Santos para o jornal *O Faisca* com a saída de Gavarni ainda em 1886; a personagem foi apropriada com leves alterações e roupagem também no jornal *A Malagueta*. A diferença entre a personagem de Agostini e o menestrel da Corte de Gavarni assumido por Fortunato, foi a substituição da parte superior da roupa, a perda do gorro, o penteado e as feições faciais. Todavia manteve-se o restante das alegorias, inclusive a caneta tinteiro. N’A *Malagueta* o menestrel da Corte que passamos a denominar o Malaguetinha perdeu a roupa listrada e o gorro, sendo desenhado sem camisa, com suspensórios ou regata e bermuda com listras verticais na altura do joelho (fig. 117). Os fenótipos e o penteado foram recriados, mas a caneta tinteiro mantida. Observamos nas páginas da *Revista Illustrada* que a personagem de Agostini, o Bambino arlequinal podia ser representada com várias vestimentas, como capas de chuva, casacos em tecidos mais pesados para os dias frios, e poucas roupas para os dias de calor. A ocasião e o contexto político do texto de fundo eram os elementos definidores para que o representante da *Revista Illustrada* fosse adequado a cor do seu contexto.



Fig. 117. *A Malagueta* 31 dez., detalhe, p.28, (1898). AMEDOC, UFRB, Cachoeira



Fig. 114. *Revista Illustrada* 24 jan., litografia (1884).
Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Fig. 115. *Revista Illustrada* 24 jan./p.4, litografia (1884).
Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Fig. 116. *Revista Illustrada* 24 dez./p.7, litografia (1887).
Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

A imagem d'*O Faisca* ainda é composta por um pano que nos dá a ideia do palco de um teatro, e no plano de fundo a representação de cinco personagens masculinas, sendo um homem claro com bigode acentuado; ele está à mesa, vestido com paletó, com a boca aberta, e tem uma grande peça de sino na mão direita, com o braço erguido. A personagem nos sugere estar dando alguma instrução ou pedido de ordem para os outros quatro homens também claros, cujas bocas de três deles estão abertas, e seus braços sinalizam movimentos de agitação, como se todos falassem ao mesmo tempo e mantivessem uma discussão calorosa. A legenda da imagem nos contempla com mais detalhes sobre a cena: “O panno está levantado, começou a funcionar o *Theatro* provincial. Licenças, criações de cadeiras, impostos, loterias, eis o que parece que ainda uma vez despertará o ardente patriotismo dos representantes do povo”.²⁴⁹

Ao nos atermos as imagens da personagem que representa *A Malagueta*, notamos que tanto a imagem publicada no dia 31 de dezembro de 1898 (fig. 117) quanto do dia 31 de dezembro de 1897 (fig. 118) e, também, do dia 15 de janeiro de 1898 (fig. 119), preservam elementos que nos conectam às referências do Bambino arlequinal de Angelo Agostini. As duas primeiras imagens foram pinçadas de uma cena em página dupla. Optamos por

²⁴⁹ **O Faisca**, abr. 1886, ano 1, n. 24, p. capa

selecionar apenas a parte em que figura a imagem do Malaguetinha com a personagem e as cenas desenhadas por Agostini.



Fig. 118. *A Malagueta* 31 dez., detalhe, p.12, (1897).
AMEDOC, UFRB, Cachoeira

Legenda: Com o benevolento acolhimento da imprensa chegamos a augmentar de volume...

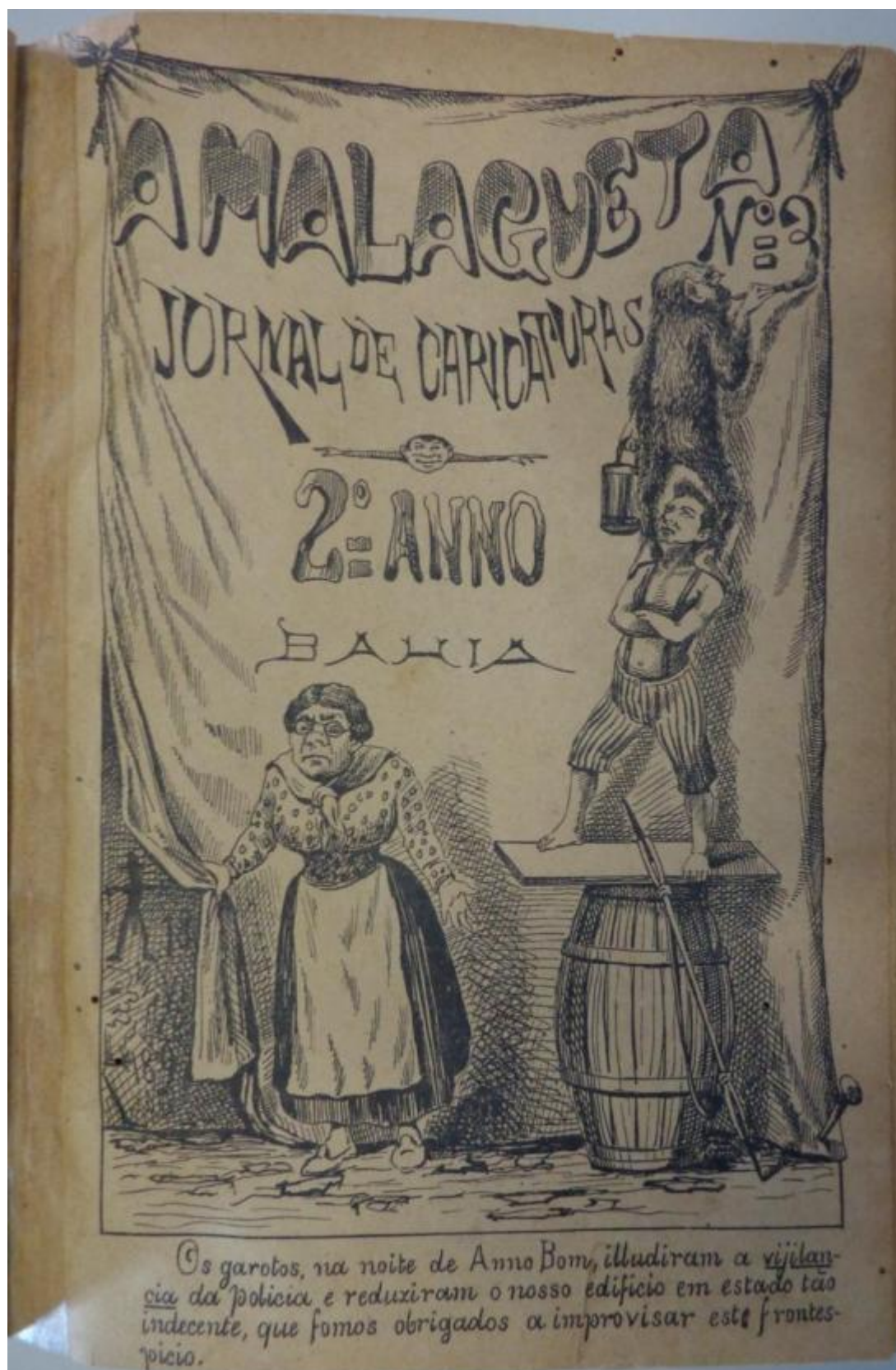


Fig. 119. A malagueta 15 jan., (1898).
AMEDOC, UFRB, Cachoeira

Observamos que tanto as vestimentas quanto as cenas e o comportamento peralta, a estatura e a feição de infante parecem aproximar-se do desenho com as aventuras do Bambino arlequinal de Agostini. E é nesse ponto que retomamos a ideia da complicada questão em torno da autoria das gravuras ou clichês publicados no periódico *A Malagueta*. Seriam essas imagens produzidas por Fortunato Soares dos Santos que já estava familiarizado com o desenho de Angelo Agostini, responsável por dar continuidade ao desenho de Gavarni após a saída desse de *O Faisca*? Ou são esses desenhos de *A Malagueta* uma nova incursão de Arthur Arezio da Fonseca, com a sua arte aprimorada e com objetivos mais ambiciosos acerca da sua revista mensal? O fato de *A Malagueta* ser um periódico com publicação mensal contribui para pensarmos a autoria de suas gravuras realizadas por Arthur Arezio, considerando que este teria mais tempo para a elaboração de desenhos mais complexas e maiores, o que não ocorria semanalmente com as publicações de *A Coisa*, cujas gravuras maiores e mais complexas eram publicadas apenas em ocasiões especiais, como nos aniversários do impresso.

Não observamos nas gravuras de Arthur Arezio publicadas em *A Coisa*, evidências que nos denunciassem o seu vínculo temático com os desenhos dos famosos caricaturistas fluminenses do século XIX. Ao fazermos leituras minuciosas das imagens de Arezio, fomos levados sequenciadas vezes aos sinais e evidências de contornos e entintagem muito presentes nos periódicos pernambucanos do começo do século XIX, ao exemplo da vinheta de *O Marimbondo* (fig. 3). Desse modo, ao que entendemos e visualizamos nas gravuras pernambucanas apresentadas por Orlando da Costa Ferreira, nos arriscamos considerar certa influência do entalhe de Arezio com essa produção pernambucana, bastante influenciada pelos folhetos portugueses do final do século XVIII que deram origem, no Brasil, aos cordéis nordestinos (FERREIRA, 1994, p. 232 e 233). Todavia somos conscientes da produção de gravuras mais dinâmicas assinadas por Arezio nas páginas de *A Coisa*. Notamos a presença de imagens com contornos mais minuciosos e complexos, como nas representações das musas e majas (figs. 55, 57), imagens que fazem referência, alusão às pinturas europeias.

Nem *O Faisca* observamos nas imagens assinadas por Fortunato Soares dos Santos, vinculação recorrente com os desenhos de Angelo Agostini, Pereira Neto e Flumen Junius, os três são famosos gravadores e litógrafos fluminenses cujas caricaturas de costumes, com produção regular foram bastante difundidas no Rio de Janeiro e nos principais centros urbanos do território nacional do século XIX. De Agostini, consideramos que Fortunato buscou reproduzir as cenas urbanas sequenciadas, e dar sequência a proposta de Gavarni na reprodução de um protótipo do Bambino arlequinal; personagens como a mulata caseira de

nariz juncoso, o ambiente doméstico, e o universo do trabalho são percebidos nas litografias assinadas por Fortunato, e fazem recorrer ao trabalho de Agostini. De Pereira Neto, percebemos a vinculação das litografias deste ao observarmos os motivos de suas imagens publicadas no periódico fluminense *O Mequetrefe*.²⁵⁰ Pereira Neto também se encarregou de dar continuidade ao Bambino arlequinal de Agostini, com quem revezava o lápis graxo na *Revista Illustrada*. Acreditamos que ele influenciou Fortunato pelo primor de seus *portrait-charges* com críticas às personalidades famosas do Império, como a princesa regente, Isabel e a partir de alegorias femininas da França e da Argentina, as Repúblicas. Motivos bastante copiados por Fortunato, assim como este também imitou, por influência de um padrão, os desenhos em sequência em páginas duplas, também reproduzidos, a seu modo, n' *O Faisca* e n' *A Malagueta*. De Flumen Junius,²⁵¹ Fortunato teria sido influenciado pela inovação apresentada por ele na criação de desenhos totalmente entintados/chapados, dos quais são observadas apenas a silhueta; desenhos sombreados com histórias sequenciadas (fig. 125).²⁵² Acreditamos que Fortunato também fez uso dessa técnica n' *A Malagueta*.

A partir dessas considerações podemos concluir que, tanto Arthur Arezio da Fonseca quanto Fortunato Soares dos Santos, os dois caricaturistas baianos estivessem integrados na produção de imagens para *A Malagueta*. Há n' *A Coisa* algumas referências visuais que denunciam traços/esboços de imagens assinadas por Arezio que são apresentadas nas páginas internas d' *A Malagueta*, assim como observamos algumas publicações n' *O Faisca* que também se assemelham. As capas nos parecem ter sido reservadas para o mentor do projeto, Arezio, especializado e mais familiarizado com a produção de gravuras em madeira e clichê, enquanto as páginas internas recebiam imagens de outros desenhistas, incluindo talvez, Fortunato Soares que teria se utilizado d' *A Malagueta* como vitrine de desenhos aprimorados já publicados n' *O Faisca*. Essas hipóteses, no entanto, não excluem a possibilidade de Arezio e Fortunato trabalharem de forma revezada e/ou integrada, assim como faziam Agostini e Pereira Neto na *Revista Illustrada*. Essa possibilidade nos é avultada, sobretudo, pela presença do Malaguetinha na capa d' *A Malagueta*, este que consideramos ser uma reprodução característica do modo de desenhar de Fortunato, o que não nos leva a pensar que o espaço da capa como uma reserva especial para Arezio, talvez não tenha sido uma decisão tão rígida, mas sim, flexível, respeitando o contexto e a importância da edição.

²⁵⁰ *O Mequetrefe*, 15 nov. 1878, n. 148

²⁵¹ Para mais detalhe sobre o protagonismo das técnicas destes caricaturistas brasileiros, ver: MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira** – os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil. Vol. 1. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

²⁵² *Bazar Volante*, 22 out. 1865, n. 5



Fig. 123. *A Coisa* 6 mai., detalhe, xilogravura a fio (1900).
BPEB, Salvador



Fig. 124. *A malagueta* 1 ago., detalhe, p.80, (1898).
AMEDOC, UFRB, Cachoeira



Fig. 125. *O Faisca* 5 dez., litografia (1886).
AMEDOC, UFRB, Cachoeira



Fig. 126. *A Malagueta* 25 set., (1898).
AMEDOC, UFRB, Cachoeira

A litografia d'*O Faisca* de 17 de outubro de 1886 (fig. 120) é assinada por Fortunato Soares dos Santos. Observamos no detalhe no canto esquerdo da figura um motivo festivo dando representatividade para a folia protagonizada pelos negros que seguem cantarolando em direção da Lapinha. No detalhe do canto direito da imagem há a caricatura da princesa Isabel dentro de um navio acompanhada de um homem. Interessa-nos, portanto, a utilização do motivo festivo da folia protagonizada pelos negros, suas vestimentas e instrumentos musicais. Notamos que esse motivo foi utilizado treze anos depois na publicação d'*A Malagueta*, no entanto, com a técnica da xilogravura a topo ou clichê (fig. 121). A gravura é mais elaborada e mais complexa, e há a inserção de outros movimentos e novas personagens, como homens brancos à cena. A imagem faz-nos intuir que se trate do mesmo autor em processo de amadurecimento e desenvolvimento de habilidades a partir da utilização de uma segunda técnica, diferente da primeira, o clichê ou o talho doce em detrimento do fio.

Na gravura a topo publicada n'*A Malagueta* do dia 31 de dezembro de 1897 (fig. 122), a retratar uma fila de negros e brancos que saíram da zona rural em busca de benefícios no período natalino na área urbana, sendo observados por dona Malagueta de sua janela no plano de fundo, somos remetidos à gravura a fio d'*A Coisa*, assinada por Arthur Arezio da Fonseca no dia 24 de junho de 1900 (fig. 68).

A gravura a fio de autoria de Arezio (fig. 123) também parece ter a mesma intencionalidade e ser fruto do mesmo desenhista em momentos distintos da sua maturidade e com técnica distinta, se comparada com a imagem publicada n'*A Malagueta* (fig. 124). Embora essas imagens apresentem algumas alterações, a diferença temporal, a intencionalidade e a técnica podem justificar as diferenças entre elas. Já Fortunato nos parece ter se utilizado da técnica de desenhos sequenciados, sombreados e totalmente chapados inaugurados por Flumen Junius na edição d'*O Faisca* (fig. 125) e d'*A Malagueta* (fig. 126).

CAPÍTULO 6

De periquitos a papagaios: o que quer um Treze de Maio?

*Que veut l'homme? Que veut l'homme noir? Dussé-je
encourir le ressentiment de mes frères de couleur, je
dirai que le Noir n'est pas un homme.*
(FANON, Frantz, 1952, p. 6)

Na edição de quinta-feira, 13 de maio de 1900 foi publicada na capa do periódico semanal *A Coisa* de Salvador, Bahia, uma manchete com o título *Treze de Maio* com a imagem de um corpo negro. A figura impressa antecipa a manchete e traz a representação de um corpo masculino e negro, com os pés descalços, sem camisa e vestido com calça de algodão cru; vestimenta típica dos escravizados no Brasil do século XIX. De acordo com o historiador Jaime Pinsky, as manufaturas de algodão no território brasileiro eram destinadas principalmente para o fabrico das vestimentas destinadas aos homens negros e escravos. Com o algodão se produzia calças, camisas e um modelo de colete simples e grosseiro para proteger o escravo no cotidiano dos latifúndios e das cidades. Os tecidos destinados a fabricação de vestimentas para mulheres negras e escravas eram a chita e o cretone (PINSKY, 2009, p. 50). A gravura *Treze de maio* traz um homem negro retinto, que carrega em punho, correntes abertas e possui, no lugar da cabeça, um ponto de interrogação. Os elementos que constituem a cena da imagem e que, levam a identificação de um homem negro e escravo, se dão pelas características representativas do contexto de produção de sua época, a Bahia do início do século XX, cuja memória está profundamente vinculada às imagens do escravagismo do período colonial e imperial. E, também, de uma concepção proveniente da escrita de uma história que selecionou seus atores e opacizou mentalidades e diferentes culturas, considerada uma história oficial de vencedores em detrimento de perdedores.

ANNO III
BAHIA, 13 DE MAIO DE 1900
N. 139.

A COISA

CRITICA, SATIRICA E HUMORISTICA

Redactores: Jayme Sorreant—Lopes Teyano—João Bandalho—M. Leite—Zé Patife—Arthur, o G.

EXPEDIENTE

REDACÇÃO
EM QUALQUER LOGAR

Administrador—H. Reis Junior

Assignaturas

Por trimestre na capital	18000
Fóra da capital	24000
Número avalia	\$100
Atrasado	\$200

"A COISA"

encontra-se nas seguintes lojas:
Pantheon, Praça da Palácio;
Elevador, em telha;
Bacaderação Vozes;
Charriot, em telha;
Venda de Sr. Jeronymo, Largo da
Lapinha.

TELEGRAMMAS

Serviço exclusivo d'A Coisa

Rua ARCHERBORGAL, 8.

Clorucha «sem transações
com preto gordo e grande»
está bastante zangada com o
caboclo «pharmacia commer-
cio», porque disseram-lhe foi
elle quem protestou contra
ella numero passado Coisa.

Cidade dos Sarracens, 9.

Povo daqui pretende feste-
jar dois de julho. Chuchá or-
gañu luxuoso batilhão patri-
tico, igual aos dos annos pas-
sados.

Bahia, 9, ás 4 35 da manhã.

Mané Fôlo, prepara poesia
de 150 estrophes recepção
Severino. Consta assignou
774009 em fichas. Plano in-
clinado Pilat.

TREZE DE MAIO



Tem hoje annos apenas, e já o Esquecimento empolgou al
Cruel Esquecimento, ou ingrato Povo que tão cedo es-
quece as datas mais gloriosas da sua existencia!

«Por uma casualidade, deusas que descem d'alem», foi
commemorado o 4.º centenario do descobrimento do Paiz em
que viram a luz; mais foi o quarto, que os outros passaram
em completo olvido!...

Quem sabe se ao 11 de Maio não aguarda igual sorte?

Esperam que adiquita cabellos brancos, que o pesado
fardo de cem annos caia lhe sobre as costas para renderem-lhe
justos preitos de homenagem!

Para commemorar a unica Lei da flo empção do Brazil,
que passa hoje, nem uma festa, nem nada! Entretanto, para
receber o novo chefe do Estado, preparam-se pomposas festas,
festas de arromba!

E ainda não extinguiram-se todas as victimas da inqua-
liffonvel barbaria a quem a sublime Lei libertou dos pesa-
dos grilhões que lhe algemavam o pulso forte e destro no
manejo dosapparehos do trabalho!!...

Mas, desses mesmos, poucos lembram-se ao dia do bejo
de que Bol da Liberdade que fruem despostos para elles no
dia 13 de Maio, ha 11 annos!

E que ninguém quer ser varigol por isso não festejam a
grande data! Têm vergonha, mas vergonha de que?

De terem sido victimas da selvagemia, da deshumanidade
daquelleos seus semelhantes que, hoje queiram ou não quei-
ram, são tão bons como elles?

COISAS E FA

CONCERTO DO
CENTENARIO

A COISA

Encontramos em *la teve al-g-ia*,
nosso distincto *da a magado*,
Macedo, a seguinte outro dia
referencia ao nos *anteriadol*
jornal:

«Lemos e celebramos
numeros que nos foram en-
viados d'A Coisa».

Periodico satirico, bem es-
cripto, bem impresso, editado
no Estado da Bahia, a sua
redacção está incontestavel-
mente cercada de moços ver-
dadeiros cultivadores das le-
tras.

A Coisa cresceu e está in-
teressante, devido ás impor-
tantes seções que contem.
Saudamos-a.

A SUPREMA EPOPEA

Offereceu-nos Pethion de
Villar um exemplar d'A Su-
prema Epopea, synthese lyrica,
em 4 cantos, editada em
lembrança do 4.º centenario
do descobrimento do Brazil.

Pethion de Villar é o pseu-
donymio do illustre homem de
letras Dr. Egas Moniz Bar-
reto de Aragão, tão vantagio-
samente conhecida no Paiz,
como fora dello.

Não nos cabe a nós, in-
finitos admiradores do fes-
tejado literato, emitir opinião
sobre sua obra, que temos e
viam, immensamente agra-
davel, um conjunto harmo-
nioso de estrophes vib-
de civismo e amor p-
já o lex em merceda e
a imprensa diaria.

Cabe-nos simplesmente ag-
decar ao seu auctor a genti-
lembrança que teve de nos
fornecer um exemplar.

adidas.
governo...
Variola,
todas as
su trago-
nita insti-
tuções em
portanto,
al, o v.

Fig. 127. A Coisa 13 mai., Arthur Arezio da Fonseca – Treze de Maio, xilogravura a fio (1900)
BPEB, Salvador

Esta gravura publicada no jornal *A Coisa* é um exemplo do que podemos considerar como xilogravura a fio. Esta técnica é assim reconhecida por utilizar para suas matrizes, madeiras com estruturas macias ao corte da goiva, embora de aspecto rústico, nela as fibras ficam em evidência quando de sua reprodução para o papel. Vejam-se os detalhes dos pés, pernas, braços e o corpo sem camisa. Nesses detalhes os veios e/ou nervuras da madeira são reproduzidos na impressão. Na Bahia o uso da casca da cajazeira era bastante comum neste período para a produção de xilogravuras, tanto pelo custo reduzido quanto pela facilidade do manuseio e acesso. O impresso *A Coisa* se destaca como objeto de investigação, nesta tese, principalmente por essa escolha de seus editores, pelo uso da xilogravura em um período cujas técnicas do clichê em metal e da litografia já eram bastante difundidas e, conseqüentemente, mais baratas e rápidas. Talvez esteja aqui a intenção de seus produtores de não acompanharem a corrida acelerada que caracterizava o desenvolvimento ou a modernidade na produção de imagens e impressão de jornais, em favorecimento de um processo mais lento e cuidadoso, como o da xilogravura.

As ferramentas indicadas para o entalhe das xilogravuras a fio, cujas matrizes podem ser das madeiras da cerejeira, do mogno, do cedro, da imbuia, do jacarandá, da canela, do jequitibá, e da cajazeira são as goivas, os canivetes e os formões. Com essas ferramentas se corta as partes que no momento da impressão manual da tinta para o papel se evidenciará como a parte branca da imagem. O entalhe com essas ferramentas permite traços menos delicados. E para a produção de sulcos com traços mais finos se utiliza a goiva em V ou U, que possibilitam cortes especiais, podendo-se entalhar desenhos com texturas diversificadas como escamas e contornos mais elaborados que comporão a parte entintada da gravura, a parte em relevo. As diferentes direções que se dá para as incisões com essas ferramentas delineiam texturas e aspectos diferentes numa composição. São esses direcionamentos que definirão os espaços em preto ou cinza com maior ou menor grau de matização. O uso das lixas grossas permite a produção de efeitos de luz e profundidade (MARTINS, 1987, p. 38).

No texto que acompanha a imagem da manchete *Treze de Maio* há a complementação escrita que identifica a imagem como sendo de um negro escravizado liberto há doze anos, conforme citação integral abaixo:

Tem doze anos apenas, e já o esquecimento empolgou-o!
Cruel Esquecimento, ou ingrato Povo que tão cedo esquece as datas mais gloriosas de sua existência!
“Por uma casualidade, dessas que descem de além”, foi comemorado o 4º centenário do descobrimento do País em que viram a luz; mais foi o quarto, que os outros passaram em completo olvido!...

Quem sabe se ao 13 de maio não aguarda igual sorte?

Esperam que adquira cabelos brancos, que o pesado fardo de cem anos caia-lhe sobre as costas para renderem-lhe justos pleitos de homenagem! Para comemorar a áurea Lei da Redenção do Brasil, que passa hoje, nem uma festa, nem nada! Entretanto, para receber o novo chefe do Estado, preparam-se pomposas festas, de arromba!

E ainda não extinguiram-se todas as vítimas da inqualificável barbaria a quem sublime Lei libertou dos pesados grilhões que lhe algemavam o pulso forte e destro no manejo dos aparelhos do trabalho!!...

Mas, desses mesmos, poucos lembram-se no dia de hoje de que Sol da Liberdade que fruem despontou para eles no dia 13 de Maio, há 12 anos! É que ninguém quer ser carigé! Por isso não festejam a grande data! Têm vergonha, mas vergonha de que?

De terem sido vítimas da selvageria, da desumanidade daqueles seus semelhantes que, hoje queiram ou não queiram, são tão bons como eles?

A imagem e o texto da manchete abordam a mesma temática: o negro, a abolição e o seu esquecimento ao ser deixado de fora da agenda dos festejos comemorativos do Estado; e sugere um acanhamento do povo negro no Brasil diante da possível recusa em se reconhecer enquanto descendente de um passado clivado pelo escravagismo. Esse Brasil é visto pelo olhar dos editores d'*A Coisa* no contexto de uma Bahia carregada de tensões e, em busca de uma identidade para esse “povo que não quer ser carigé”. Carigé era um dos apelidos que se dava aos adeptos dos partidos ou entidades abolicionistas, tal como a *Libertadora bahiana* cuja referência se faz também ao abolicionista baiano, médico e também escritor Eduardo Carigé Baraúna (1823-1851), nascido em Nazaré, cidade do Recôncavo da Bahia. Essas frentes abolicionistas cujas lutas foram fundamentais para o fim da escravidão no Brasil eram compostas por homens, em sua maioria letrados, médicos, juristas, escritores, poetas e jornalistas, em grande representatividade constituída por brancos, como o famoso abolicionista recifense, político, diplomata e jornalista Joaquim Aurélio Barreto Nabuco (1849-1910) e, também, de negros famosos pela causa do abolicionismo como o jornalista e escritor Luiz Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882), nascido em Salvador, Bahia; o engenheiro André Rebouças (1838-1898) da cidade de Cachoeira, na Bahia; o farmacêutico e jornalista José Cardoso do Patrocínio (1854-1905) de Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro, e outros negros que, acreditamos também terem proposto resistências talvez de maneira quase anônima, encoberta por pseudônimos, como o etnógrafo baiano Manuel Raymundo Querino (1851-1923), e o próprio gravurista do *A Coisa*, Arthur Arezio da Fonseca (1873-1940).

Segundo a historiadora baiana Wlamyra Albuquerque, eram muitas as vozes a compor as frentes abolicionistas na década de 1880, e dessa multiplicidade havia vozes que defendiam

a participação negra no levantamento e embate contra a escravidão, e aquelas vozes cujas teses defendiam a não participação negra nesses enfrentamentos (ALBUQUERQUE, 2009, p. 82 e 83). O abolicionista Joaquim Nabuco era um dos que defendia a não participação negra no embate em favor de suas liberdades, para ele “a propaganda abolicionista, com efeito, não se dirige aos escravos. Seria uma covardia, inepta e criminosa e, além disso, um suicídio político para o partido abolicionista, incitar à insurreição” (NABUCO, 1988 [1883], p. 25). Wlamyra Albuquerque discorreu também sobre a vanguarda dos movimentos abolicionistas que teriam se iniciado com as agremiações de 1852 encabeçadas pelos médicos Jerônimo Sodré e José Luís de Almeida Couto, momento em que os rumos para a concretização da busca por liberdade era avultada de dentro das faculdades e nos espaços culturais da cidade do Salvador (ALBUQUERQUE, 2009, p. 83). Ao considerarmos as concepções de Olívia Maria Gomes da Cunha e Flávio dos Santos Gomes, assim como as formulações de Jailton Lima Brito, percebemos que a Abolição no Brasil advém de um processo longo, tenso e cuja participação negra, especialmente dos escravizados, colaborou para que o 13 de Maio se concretizasse oficialmente não por uma escolha do governo, mas sim, porque não havia alternativa diante de tamanha insurreição (CUNHA; GOMES, 2007) e (BRITO, 1996).²⁵³ Gomes e Cunha chamam atenção para o processo de descontinuidades, silêncios, apagamentos e esquecimentos em torno da produção e inscrição do evento da Abolição na construção da memória coletiva dos brasileiros, que parecem negar a existência de outros territórios descentrados do episódio emblemático da assinatura da lei Áurea promulgada pela princesa regente, Isabel, “territórios nos quais silêncios, esquecimentos e protestos constituíram estratégias possíveis e não-excludentes, utilizadas por ex-cativos na busca por suas emancipações” (CUNHA; GOMES, 2007, p. 8).

O “carigê” ou o abolicionista é uma expressão que entendemos estar associada a afirmativa de Lilia Schwarcz, ao nos dizer que “o ato da Abolição transformou-se em mérito de ‘dono único’ e não no resultado de um processo coletivo de lutas e conquistas” (SCHWARCZ, 2007, p. 25). Esse ato de liberdade foi entendido ao longo da história como um grande feito de Isabel e da população branca privilegiada, como os fazendeiros ex-donos de escravos, que entenderam a Abolição como “um presente que merecia atos recíprocos de obediência e submissão” (SCHWARCZ, 2007, p. 26) da parte dos negros libertos.

²⁵³ Para mais, ver: CUNHA, Olívia Maria Gomes da; GOMES, Flávio dos Santos, (org.) **Quase cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. BRITO, Jailton Lima. **A Abolição na Bahia: uma história política**. Salvador, 1996. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia – Ufba. 265f

Associamos a afirmativa de Schwarcz ao exemplo que Wlamyra Albuquerque nos traz do espetáculo narrado por Teodoro Sampaio ocorrido em 1884, no palco do Teatro Politeama no Ceará, quando o abolicionista baiano ao representar a sociedade *Libertadora bahiana* levou um público à comoção durante solenidade de distribuição de cartas de alforria para uma pequena plateia de negros que o ovacionou em felicidade e agradecimento, associando-o, inclusive, a imagem do senhor do Bonfim (ALBUQUERQUE, 2009, p. 82). A partir deste episódio, podemos considerar as expressões trazidas pela jornalista Luzia Moraes em seu livro *Bembé do Mercado – 13 de maio em Santo Amaro* no qual há o debate sobre a associação do termo *13 de maio* como sinônimo de ex-escravo, assim como as expressões “Yôyô Carigé, Dá cá meu Papé” em alusão a carta de alforria e ao senhor branco abolicionista, Eduardo Carigé, enquanto um salvador dos cativos.²⁵⁴

Se de um lado podemos considerar as décadas de 1870 e 1880 como o nascimento da Sociedade Libertadora Baiana, e o nascimento de uma frente abolicionista no ano de 1852, Sociedade Abolicionista Dois de Julho, ambas as frentes historicamente encabeçadas por brancos e cuja defesa de alguns abolicionistas como Joaquim Nabuco desejavam a não insurreição negra, devemos nos atentar para o jogo ou o espetáculo que foi a política de abolição no Brasil,²⁵⁵ e a necessidade da predisposição ou do forjamento de uma feição abolicionista não-negra, e salvadora para os negros escravizados que não poderiam ter sido salvos/libertos senão pelos brancos, os mesmos responsáveis pelo seu cativeiro. Parafraseando Olívia Cunha e Flávio dos Santos, consideramos a necessidade de reconhecer a existência das múltiplas estratégias políticas, os movimentos simbólicos e o discurso com que a história da abolição e da escravização negra foi narrada no Brasil, para que a partir disso possamos transcender a mentalidade daquela sociedade da República que almejava civilizar-se em detrimento de uma proposta de integralização. Há que se considerar “experiências históricas, vivenciadas em áreas urbanas e rurais no Brasil entre o último quartel do século XIX e a primeira metade do século XX, nas quais valores como igualdade e cidadania foram cotidianamente contestados” (CUNHA; GOMES, 2007, p. 8).

Os editores d’*A Malagueta* publicaram na capa do impresso do dia 7 de junho de 1898 a imagem de um homem negro retinto com os pés descalços e com vestimentas que o vincula

²⁵⁴ Entendemos que o termo Senhor demarcado na fala do negro como Yô, é uma expressão coloquial para demarcar a fala do negro infantilizado e analfabeto.

²⁵⁵ No seu livro *O jogo da dissimulação - Abolição e cidadania negra no Brasil*, a historiadora Wlamyra Albuquerque debate acerca das relações clientelistas dos jogos políticos e econômicos que determinaram a continuidade e a hierarquização dos ex-escravizados. Para mais, ver: ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O jogo da dissimulação – Abolição e cidadania negra no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

a representação do escravo publicada na capa d'A *Coisa* de 13 de maio de 1900. No expediente d'A *Malagueta* seus editores se desculparam com os leitores pela falta de regularidade das edições e faz entender que ajustarão a conduta. Como se trata de uma publicação mensal e, ainda, prejudicada pelos atrasos de suas edições, entendemos que o 13 de maio d'A *Malagueta* ocorreu com atraso de quase um mês, na edição de 7 de junho. Todavia, nos é curioso o fato de não haver texto de fundo que complemente ou dialogue com a imagem, senão fragmentos de uma crítica ao despreparo prévio da polícia, que não conseguiu conter, de modo eficiente, a “macacada” que protagonizou tentativas de roubos de “café e poules”,²⁵⁶ em um bairro da cidade; e também a crítica da intervenção dos Estados Unidos e da Inglaterra em Cuba, comparando as políticas integralizadoras que teriam acontecido no Brasil no pós-abolição com as políticas segregacionistas do Estado norte-americano:

Tivemos a *macacada* de 18 de Abril, onde a polícia provou que, si lhe faltava boa vontade para prevenir, sobrava-lhe espingardas para remediar. Que tolíce do *seu* Zé-Povo! Pois logo não estava vendo que a polícia interviria para garantir a propriedade alheia.

[...]

Pois um paiz que separa o preto do branco; uma gente que *catechisa* seus índios a pólvora e bala; a pátria dos sterlinizados sindicatos, sorvedouros do suor e da consciencia do pobre, - poderá desenvolver em território estranho a bandeira alvíssima da Fraternidade?!...

Não creio.

Demais, norte-americano é descendente de inglez... e compatriota de *Mister Cambio* nunca foi gente que metesse prego sem estopa...

Pobre Cuba! eu te lamento a desgraçada sorte! As garras aduncas de dois esfaimados abutres disputam a um só tempo rasgar-te as carnes do peito nobre e altivo, mas já exangue pela luta sem tréguas que sustentas há longos annos²⁵⁷

A partir da data, o mês de abril de 1898, entendemos que naquele contexto é provável que o texto esteja a discorrer sobre as comemorações da Páscoa, ou mesmo da divindade Oxossi, símbolo do sincretismo de São Jorge na Bahia. A partir da publicação do Departamento de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, *Folclore fluminense*, entendemos que a busca ou furto dos *poules*, ou seja, frangos, estava associada ao hábito atribuído a interpretação dos católicos acerca da Sexta-Feira Santa. Das variadas práticas recorrentes no período da Quaresma, os católicos e/ou simpatizantes dessas tradições “acreditam não serem

²⁵⁶ A *Malagueta*, 7 jun. 1898, ano 2, n. 8, p. 58

²⁵⁷ A *Malagueta*, 7 jun. 1898, ano 2, n. 8, p. 58 (*itálicos do original*)

levadas em conta as malvadezas praticadas na noite da quinta para a sexta-feira Santa”, e desse modo invadiam quintais para “furtar aves ou outros pequenos animais, que são depois preparados para o almoço de sábado de Aleluia. Neste dia costuma-se convidar a vítima do roubo para partilhar da refeição” (JANGADA BRASIL, n. 55, 2003).²⁵⁸

O texto nomeia por Zé-Povo aqueles que se metiam a roubar café e frango, e os subestima por entender que eles não tinham capacidade de racionalizar sobre as medidas da polícia, organizada preventivamente diante da possibilidade de realização dos furtos dos bens alheios naquela data. Embora o texto mencione questões acerca das políticas segregacionistas estadunidenses, a separarem “o preto do branco” e do tratamento “a pólvora e bala” dispensado aos índios nativos da América do Norte, não acreditamos que a estampa da capa tenha sido usada com o fim de ilustrar essa crítica.²⁵⁹ A não ser que pensemos na possibilidade indireta do uso da capa como forjamento, no campo da visualidade, de um tratamento cordial estabelecido entre alforriados e fazendeiros com passado escravista. Para as referências a Cuba, *A Malagueta* disponibilizou imagem em página dupla na mesma edição, contendo um leão com coroa na cabeça (o capital) digladiando com uma águia carregando uma bandeira estadunidense, e a representação de uma mulher acorrentada pelos braços em um pelourinho (Metrópole), cujo corpo parcialmente deitado no chão agoniza (Cuba).²⁶⁰

²⁵⁸ “No estado do Rio de Janeiro, as manifestações folclóricas vigentes no ciclo da Quaresma, que se inicia na quarta-feira de Cinzas e termina no domingo de Páscoa, não apresentam peculiaridades que as definam como nitidamente fluminenses. Antes, fazem parte do conjunto de práticas comuns aos diversos estados brasileiros. Alguns fatos já estão desaparecidos, outros, em vias de desaparecimento e muitos ainda presentes na crença e atitudes das gentes deste estado”. **Folclore fluminense**. Rio de Janeiro, Departamento de Cultura / INEPAC / Divisão de Folclore, 1982, p.210-213). Para mais, ver: Quaresma, disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/marco55/pn55030b.htm>. Acesso em: 20 jan. 2016.

²⁵⁹ **A Malagueta**, 7 jun. 1898, ano 2, n. 8, p. 58-59

²⁶⁰ **A Malagueta**, 7 jun. 1898, ano 2, n. 8, p. 60-61

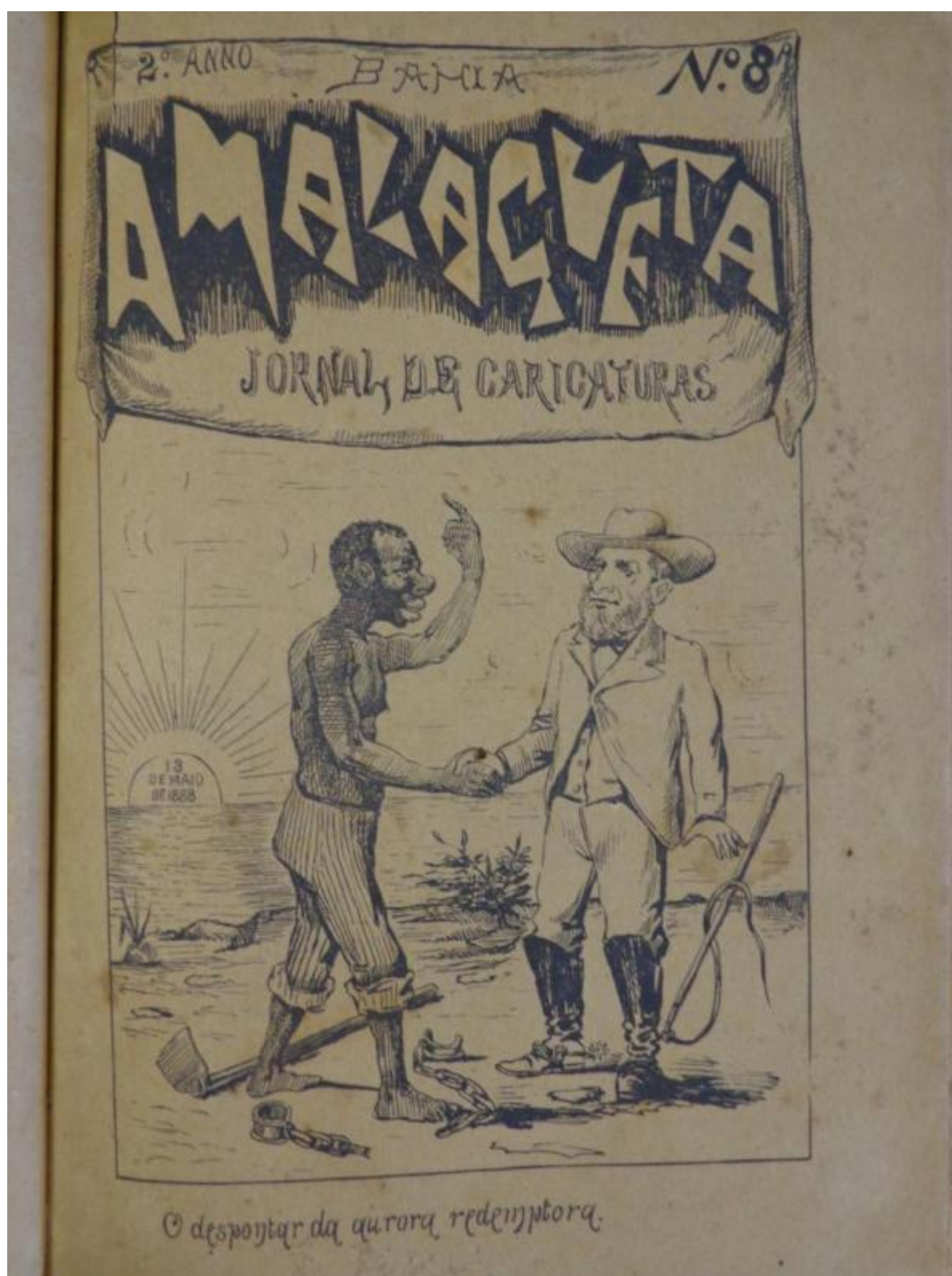


Fig. 128. A Malagueta 7 jun. (1898)
BPEB, Salvador

Começamos a leitura da imagem de capa d' *A Malagueta* a partir do seu plano de fundo (fig. 128). O sol nascente que emerge no firmamento com raios solares que parecem brotar das águas do rio que compõe aquele horizonte. O Treze de Maio toma o lugar do sol nascente a despertar com muita força. O plano de fundo se completa com esparsa vegetação de gramíneas e pequenas ramas; há também a barricada de solo onde a água arrebenta em tímidas ondas. Duas personagens nos são apresentadas a partir do plano inferior da imagem, onde estão em solo, uma enxada (objeto do eito no campo) caída, com a parte da lâmina localizada próxima do pé esquerdo descalço de um negro, com o cabo apontado em diagonal na direção do rio, em sentido oposto do sol, para a paisagem que se esconde atrás das costas do fazendeiro que, assustado, deixa cair o açoitador da sua mão esquerda. Novamente a imagem faz com que nossos olhos se voltem para o solo, para onde cairá a chibata, por sobre a terra, que está sob as botas pretas com esporas do fazendeiro, cuja sombra evidencia algumas pedras pequenas e duas correntes quebradas com braçadeiras abertas em suas pontas, já debaixo da personagem retinta, entre seus pés descalços: elas pertenciam a ele, o negro.

A personagem do periódico *A Malagueta* tal como d' *A Coisa* são as duas representações alusivas ao Treze de Maio, são dois negros retintos com estaturas semelhantes, corpos com musculatura desenhada, vestidos em calças de algodão. Ao contrário da personagem no *A Coisa* que segue na direção do seu passado, n' *A Malagueta* o ex-escravo volta para o lado direito, o futuro, porém com o intuito de agradecer ao fazendeiro pelo episódio de sua liberdade, dez anos depois da promulgação da Abolição. O negro é representado enquanto aquele que agradece ao branco pela piedade da sua libertação, e a chibata cai das mãos do seu antigo senhor, que surpreendido ergue a mão direita para ele. Ao contrário daquele trazido pelo *A Coisa*, este negro possui pescoço, uma cabeça bem grande, lábios claros exageradamente protuberantes, nariz negroide muito acentuado. Este negro vestido com calças de algodão na altura das panturrilhas de listras verticais tem face, e seus fenótipos são muito bem detalhados e potencializados para demarcar o seu instante-tipo. Ele é um negro que depois de ser escravizado continua sendo um negro, porém, aquele que cumprimenta um homem. Um detalhe que nos desperta atenção é o seu braço esquerdo levantado por sobre a altura da cabeça, cujo dedo aponta para o lado esquerdo, na direção do passado. É como se apontasse para o passado para explicar o ocorrido para aquele fazendeiro surpreendido com a notícia, ainda que se tratasse de dez anos depois. O negro continua caracterizado como escravo, enquanto o fazendeiro nos parece alheio ao evento da Abolição.

Durante a cena do encontro “harmonioso” entre essas duas personagens caras para a compreensão da história do Brasil, o sol se impõe com um protagonismo que nos parece cego, pois apesar de possuir raios de longo alcance, ele não consegue iluminar as relações de hierarquia que se apresentam no contexto do ano de 1898 na Bahia, e que continua sendo reificado nas páginas de um periódico mensal. A imagem nos faz remissão ao poema de Aimé Césaire ao compor versos sobre a sua Antilha, que ao final de uma madrugada, o faz senti-la desolada por sobre os lençóis de água a contemplar os seus tantos mártires que derramaram sangue nos jardins dos seus campos, e se puseram a colorir “as flores do sangue que fenecem e se dispersam ao vento inútil como gritos de papagaio palradores; uma velha vida mentirosamente sorridente, os lábios abertos de angústias desativadas” (CÉSAIRE, 2012, p. 9). Césaire nos força a lembrar das lutas constantes em prol da libertação da sua gente das amarras condicionadas pelo escravagismo e o colonialismo europeus, enquanto no contexto brasileiro, *A Malagueta* nos parece querer propor um apagamento, certa ludicidade ao evento que custou a vida, o sangue, o suor e a luta de homens, mulheres e crianças que, pelo desejo de abraçar suas identidades humanas se colocaram nas frentes de batalha ou doaram suas vidas pelas vidas de seus irmãos. A imagem de capa d’*A Malagueta* nos parece uma ode ao silêncio, que deveria ser o grilhão do fazendeiro branco, a única personagem que não indenizada pelo Governo pelo escoamento da sua “mercadoria humana”, parece-nos ter se apropriado da responsabilidade desse ato público da liberdade. Afinal de contas, o que seria da Abolição se não fosse o seu poder de compra e fomento do tráfico atlântico.

Desenhar o negro clivado pelo episódio da sua memória de escravidão, o negro agradecido aos senhores por sua liberdade, o negro cordial e alegre pela dádiva da sua liberdade concedida por brancos, é como negar o passado e o presente de lutas que transpõem ao evento do Treze de Maio, é impedir que os ecos da libertação escravista ressoassem a transposição de territórios, tantos eles, antes deste, como as fugas maciças que “afluíam às cidades, e as autoridades eram incapazes de conter” (SCHWARCZ, 2007, p.24), é opacizar o incentivo do acúmulo financeiro realizado pelos escravizados para a compra de suas próprias alforrias, e também dos atos da liberdade concedida no Ceará, em março de 1884, e no Amazonas em julho do mesmo ano.

O 13 de Maio redimiu 700 mil escravos, que representavam, a essa altura, um número pequeno em comparação com o total da população, estimada em 15 milhões de pessoas. (...) a libertação demorou demais e representou o fim do último apoio à monarquia: os fazendeiros cariocas da região do Vale do

Paraíba divorciaram-se, a partir de então, de seu antigo aliado (SCHWARCZ, 2007, p. 24-25).

Lília Schwarcz ainda nos faz entender que o Brasil, diferente de outros países que considerou a libertação dos negros escravizados enquanto uma luta protagonizada por eles, aqui essa luta foi apagada pela massificada ideia de “continuidade e a reposição de hierarquias que, de tão assentadas, pareciam legitimadas pela própria natureza” (SCHWARCZ, 2007, p. 26). Percebemos, desse modo, que o despertar da aurora que nos é desenhada sobre a liberdade negra, é constantemente clivada por uma realidade abjeta não com o caráter de denúncia, mas sim como se a cada Treze de Maio comemorado fôssemos obrigados a contemplar e experimentar a memória de uma subalternidade e tristeza, tal como aquela que enxergamos na escultura em bronze do *Escravo* (1615-1623) do italiano Pietro Tacca (1577-1640), exposta na Piazza della Darsena, em Livorno. Ao contrário do *Escravo* de Pietro Tacca, triste e cabisbaixo com seus músculos contraídos, sem poder olhar o horizonte que o norteia, o escravo d’A *Malagueta* é um desenho feliz, caricatural e agradecido, também diferente do escravo d’A *Coisa* que nem a cabeça possui, e no lugar dela, um ponto de interrogação. Do escravo utilizado para a comemoração da Abolição na capa d’A *Malagueta*, poderíamos considerá-lo dentro das propostas que Césaire nos faz sobre as lutas gloriosas que são tomadas enquanto migalhas, “uma velha miséria apodrecendo ao sol, silenciosamente; um velho silêncio coberto de pústulas mornas” (CÉSAIRE, 2012, p. 9).

Ao considerarmos o texto *Treze de Maio* que demarca a frase “doze anos apenas, e já o esquecimento empolgou-o!” temos indícios de uma política do esquecimento quanto às questões relacionadas com a política, a liberdade e a vida do negro nessa nova Bahia, cuja “liberdade” oficializada comemorava 12 anos, e a República 11 anos. O autor do editorial compara a vitória do abolicionismo a data do descobrimento do Brasil, para reforçar a ideia de que o “Povo” seria cruelmente ingrato e esquecido, principalmente ao se tratar das “datas mais gloriosas de sua existência!”. E, assim como a data do descobrimento, que teria recebido júbilos populares com direito a festividades em comemoração a apenas o seu quarto centenário, tendo ocorrido os três centenários anteriores sem comemoração popular, as comemorações referentes à primeira década do Abolicionismo também estavam a passar, naquele ano de 1900, sem festejos. Todavia, nos resta questionar a qual *povo* o autor se refere e para qual *povo* o editorial foi direcionado. Quem e quantos deveriam comemorar a data de 12 anos do Abolicionismo? O autor segue o seu editorial indignado pelo fato de terem ou

estarem alocando recursos públicos para a comemoração da posse do novo chefe de estado, entendemos que se trate do governador da Bahia, José de Aquino Tanajura (1831-1918), governador interino que sucedeu Luiz Vianna em seus últimos meses de governo em 1900, ou mesmo dos preparativos para a posse do esperado novo governador da Bahia, Severino dos Santos Vieira (1849- 1917), que iria tomar posse nos próximos meses com tempo de governo que durou até 1904.

O editorial enfatiza o fato de se terem realizado “pomposas festas, de arromba! [...] para receber o novo chefe do Estado”, e refere-se ao 13 de maio como sendo a “áurea Lei da Redenção do Brasil” que naquele contexto passava despercebida tanto pelos negros e pardos livres, quanto por aqueles que se consideravam brancos, mas que segundo sugere o texto, não queriam parecer “carigés”, ou seja, não gostariam de serem associados a imagem de um abolicionista ou a quem se identificasse com essa ideia de liberdade para negros. Uma prática corrente no período era entoar versinhos contra os negros libertos pela Lei Áurea, com o intuito de mostrar a eles o seu lugar na sociedade, versos repressores como o citado por Ubiratan Castro de Araújo e Luzia Moraes: “Nasceu periquito, morreu papagaio, não quero conversa com treze de maio”.²⁶¹

A experiência do negro liberto em Salvador se diferenciava nesse contexto com as realidades do interior baiano, a exemplo das cidades do Recôncavo, onde ainda que não houvesse o desfile cívico em comemoração a data da Abolição, havia a reunião de negros e pardos em pequenos movimentos cerceados pelo policiamento (ALBUQUERQUE, 2009, p. 133-134). Ao considerarmos todos esses elementos que nos falam sobre a tensão da conquista da liberdade e do protagonismo ou não dos negros no pré-abolição, nos vemos num entremeio ou entrelugar, no qual, no contexto pós-abolição as mesmas questões são reiteradas ao trazermos o exemplo do texto *Treze de Maio* cujo editorial cobra do negro uma efetiva participação nos festejos em prol da conquista de sua liberdade garantida pelos brancos, ou o Estado cerceando a reunião de negros em comemoração a suas liberdades.

O autor do editorial não preserva esforços para falar aos negros sobre sua história vitimada por “inqualificável barbaria” para em seguida cobrá-los da lembrança “do dia de hoje de que Sol da Liberdade que fruem despontou para eles no dia 13 de Maio”. E ele questiona aos brancos carigés, aos brancos não carigés e aos negros carigés ou não sobre o motivo da vergonha que os impedem de sair às ruas, de gritar em festejos por suas liberdades

²⁶¹ Para mais ver: MORAES, LUZIA. **Bembé do Mercado – 13 de maio em Santo Amaro**. Salvador, Stilo Gráfica, 2009., e também O Candomblé da liberdade. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/O-CANDOMBL%C3%89-DA-LIBERDADE.pdf>, acesso em 11 dez. 2015.

carigés. E finaliza seu texto ao sugerir resposta ao motivo da vergonha que deixava a todos indiferentes ao júbilo do 13 de maio, “Têm vergonha, mas vergonha de que? De terem sido vítimas da selvageria, da desumanidade daqueles seus semelhantes que, hoje queiram ou não queiram, são tão bons como eles?”.²⁶² O editorial também nos leva a considerar a crítica tenaz d’A *Coisa* sobre os cerceamentos contínuos da polícia contra as manifestações populares no pós-abolição, como se o Estado representado pela força policial, envergonhado por seu passado escravagista tentasse apagar da história aquela memória de “vergonha”, como nos aponta o editorial.

O pós-abolição foi o momento em que vimos a potencialização da associação dos negros e pardos libertos com o termo vadio - associação já cunhada nos discursos populares desde o século XVIII -, como evidenciou Wlamyra Albuquerque:

Nas comemorações da abolição, a categoria “vadio” parecia bem cunhada para designar negro. Sob as vistas de proprietários e autoridades, as celebrações não oficiais do evento se revertiam numa exaltação à lógica do não-trabalho, evidenciando a sobreposição entre liberto/negro/vadio (ALBUQUERQUE, 2009, p 132).

A partir do excerto de Wlamyra Albuquerque é notório que comemorações esparsas e não oficiais protagonizadas por negros aconteciam, e muitas delas eram vigiadas ou impedidas pela polícia, no entanto, essa afirmativa nos faz levantar uma questão muito contundente quanto da cobrança dos editores de uma lembrança oficial do momento solene da liberdade escrava: a quem cobravam e a quem deveriam cobrar senão aos órgãos oficiais do Governo e da população não-escrava que parecia incomodada por aquela conquista que não os pertenciam, e os faziam se lembrar do não ressarcimento de suas “mercadorias-humanas”? E, já que os negros mantinham suas comemorações, esses, por alguma razão, pareciam impedidos ou não quiseram vinculá-las às iniciativas oficiais, inexistentes ou direcionadas para poucos?

Sem dúvida essas associações de caráter depreciativo são fortalecidas de dentro das instituições sociais, das relações socioeconômicas e culturais, da educação e do imaginário coletivo materializadas pelas cantigas dos versos citados por Ubiratan de Araújo, que revelam elementos para se compreender os atravessamentos dos negros multiétnicos transplantados e nascidos no Brasil, sem a valoração de suas nacionalidades ou sem a absorção de sua

²⁶² A *Coisa*, 13 mai. 1900, ano 3, n. 139, capa

cidadania naquela nação que deseja se constituir. Observamos esse fenômeno quando da exterioridade no verso em que diz ser o “treze de maio” aquele que “nasce periquito”, mas se transmuta “papagaio”, duas aves naturais da América Latina da família *Psittacidae*, mas de espécies diferentes que não se cruzam. Desse modo, sugerir a possibilidade de os negros serem híbridos seria o mesmo que considerá-los inférteis e, porque não, uma população cuja humanidade seria utópica. É a partir dessa nossa concepção que nos integramos à Frantz Fanon na abertura deste capítulo; nela, Fanon introduz sua concepção sobre a invisibilidade do homem negro enquanto sujeito socialmente integrado. Apesar de usar o exemplo do universo do colonialismo antilhano, Frantz Fanon amplia seu estudo para uma compreensão macro do universo de homens negros colonizados, e chega a considerar “todo o povo colonizado [...] no qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural” (FANON, 2008 [1952], p. 34). A citação não é utilizada aqui apenas como propósito de apresentar as considerações de Frantz Fanon acerca da invisibilidade do homem negro no universo dos territórios que sofreram colonização pelo homem branco europeu, mas também, para problematizar a ideia dos matizes de cor que graduem do branco ao negro e sobre as questões relacionadas à alteridade dos povos que receberam a nomeação ou identificação dessas identidades corporais de modo pejorativo.

Ao focarmos na imagem do *Treze de Maio* (fig. 129) dando atenção aos aspectos da figura representada é possível notar que a imagem foi impressa sobre o fundo pardo do papel utilizado para impressão do jornal. Na figura, a parte correspondente às calças é preenchida pela isenção de cor, levando a intuir que se tratem de calças na cor do algodão cru que se produzia na época em território nacional. As pernas, pés, barriga, tórax (abdômen) e braços da figura receberam pequenas ranhuras que remetem a uma tentativa de propor textura à imagem, senão é apenas o resultado da raspagem da espátula sobre a casca da cajazeira, ou mesmo a própria textura da madeira. As costas e o tórax compõem a parte superior da mesma personagem, e uma das soluções para demarcar a divisão dos braços é o fino traço que o delineia. Abaixo dos pés da figura, pode-se perceber o efeito matizado que as hachuras proporcionam, surgindo aí os tons de cinza.



Fig. 129. *A Coisa* 13 mai., Arthur Arezio da Fonseca – *Treze de Maio*, detalhe, xilogravura a fio, (1900).
BPEB, Salvador

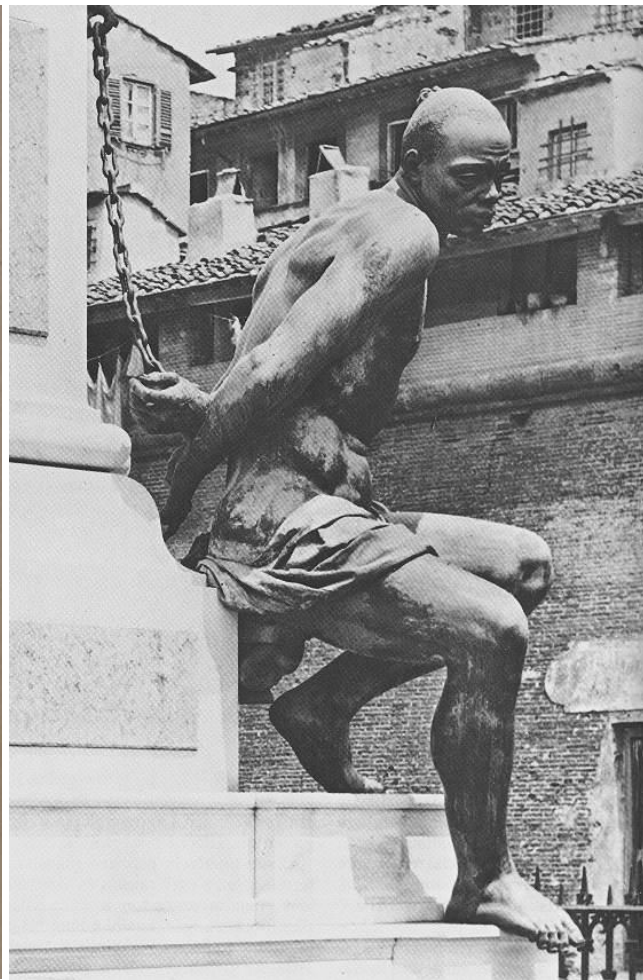


Fig. 130. Pietro Tacca – *Escravo* (1615-1623),
escultura em bronze.
Piazza della Darsena, Livorno

A personagem tem panturrilhas definidas, é perceptível o torneado dos músculos superiores a definir as costas e o braço do negro, que apresenta barriga saliente e peito sobrepujado. Também se nota o caimento da dobra da calça em riqueza de detalhes. Além de detalhes bastante definidos e minuciosos como os observados nas mãos da personagem e nas correntes por ela seguradas. Sem dúvida que se trata de uma representação tipificada e biologizada do negro, ao exemplo da escultura em bronze do *Escravo* de Pietro Tacca, o que nos faz entender que em plena comemoração da Abolição o homem negro que se vê na representação é um escravo. Mas a questão que se sobrepõe com a apreciação dessa imagem publicada no periódico é: Consideradas as possibilidades técnicas desenvolvidas em sua época, o conhecimento da multiplicidade identitária de negros na Bahia, e a pluralidade de seus matizes, o que levou seus redatores e gravuristas/ilustradores a produzirem uma imagem

clivada pela memória recente da condição de submissão negra pelo eito da escravização, representada pelas correntes a se soltarem/romperem nos punhos, representações de correntes que remetem junto a leitura do texto, à memória coletiva da escravização dos povos com descendência africana transplantados para o Brasil, na data escolhida para se comemorar a sua liberdade e o reconhecimento da sua humanidade? As correntes rompidas auxiliam os leitores do periódico a lerem com mais facilidade a liberdade do negro, ou elas fazem remeter, ressignificar e associar o corpo negro ao trabalho compulsório a que esses antigos escravos libertos foram submetidos no seu passado recente, ou mesmo a remissão do corpo negro à memória do escravismo denunciado por Pietro Tacca há mais de trezentos anos?

A imagem sozinha é capaz de reacender, no discurso da história do presente, um passado que identificou o corpo negro nas Antilhas, na Europa, no Sul dos Estados Unidos da América, no Caribe, no Haiti e no Brasil do século XIX, como sendo um objeto inerente à natureza material do solo, um corpo vestido com as asperezas da terra, uma pedra muda e surda mergulhada “na carne rubra do solo” (CÉSAIRE, 2012, p. 65), sob a luz sangrenta e esculpadora do sol. Um corpo perdido no ponto de intersecção do seu passado com um presente sem futuro. Uma interrogação ambulante. Uma gente sem cabeça cuja única identidade a caracterizá-la seria a da sobrepujada condição escrava a que foi submetida.²⁶³

Na imagem o ponto de interrogação inserido no lugar da cabeça do negro, nos permite interpretá-la e dar qualquer sentido a ela, no entanto, a interrogação na altura dos olhos, clivada pelos objetos do laboro e do condicionamento escravo, nos faz pensar que a imagem compõe um ponto de inflexão ou de intersecção do negro que vivencia aquele presente, mas que, entretanto, é atravessado pelo seu passado que advém de uma realidade ambígua. Essa ambiguidade nos é colocada pela poeta riograndense Eliane Marques, a partir da personagem Anagilda, que ilustra um poema. Anagilda é uma escrava parda escura, de pequena estatura e olhos de azulejo que, depois de fugir da casa dos Gonçalves, é procurada por um anúncio publicado em impresso para facilitar sua captura. De Anagilda, Eliane Marques nos oferece detalhes da cor da sua pele, e de um brilho nos olhos, mas despreza a cabeça e os detalhes dos fenótipos faciais, o que nos parece intencional, por abarcar os critérios da narrativa do anúncio da escrava fugida escrito por seus algozes. O que interessa a eles no contexto do poema são as habilidades de Anagilda de quatorze anos, que com as mãos a menina é capaz

²⁶³ A partir da leitura de Jacques Aumont, compreende-se que o ato de olhar a imagem requer uma diversidade de determinações muitas vezes contraditórias quando se trata da relação de quem vê com o que é visto, pois para “além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história” (AUMONT, 1993, p. 77), o que irá determinar relações trans-históricas e interculturais.

de ser boa “engomadeira também cozinheira também *planchadeira* também de pés tão inchados e sumarentos quanto a promessa de algum domingo” (MARQUES, 2015, p. 19).²⁶⁴ O poema contempla estética que nos permite visualizar os contornos daquele contexto dos anúncios de fuga de escravizados, as suspeitas dos roubos cometidos por eles contra seus senhores, e toda a possibilidade de descrição que dê conta da sua vestimenta, porém, nos interessa a descrição sobre o corpo de Anagilda, cujos pés descalços foge do cativo e tem sobre seu enclaustramento “a promessa é da lei para quem a acoutar, a promessa é da boa paga para quem a devolver” (MARQUES, 2015, p. 19).

Anagilda e o escravo d’A *Coisa* têm mãos e pés protegidos pelos olhares dos seus antigos proprietários. E esses donos de “escravos” não querem que seus bens fujam, eles devem permanecer apregoados ao favor e ao dever da boa vontade de seus proprietários, principalmente porque, apesar de escrava, Anagilda “não recebia castigos” (MARQUES, 2015, p. 19), e como vimos no exemplo do jornal *A Malagueta*, deveria ser grata ao seu dono pelo bom tratamento dispensado a ela. Ambos os negros, na mentalidade de uma elite brasileira que aprendeu a ignorar as mazelas da escravidão e dos seus escravizados, acreditam que os negros deveriam, no pós-abolição se manterem estruturados

ao jogo das relações e deveres da chave do personalismo e do próprio clientelismo: O ato [da Abolição], como que adicionou uma nova versão a uma estrutura antiga, que sempre revelou como as relações privadas, nesse país, acabam por se impor às esferas públicas de atuação (SCHWARCZ, 2007, p. 26).

O ponto de interrogação no lugar da cabeça do negro escravo que ilustra a data comemorativa da Abolição no Brasil de maio de 1900 nos revela nesta imagem que ele pertence a “dinastia das lavadeiras [...], da dinastia das cozinheiras, [...] da dinastia das *planchadeiras*” e que seu futuro “é o do ruído das espumas que passou com aquele arroio” (MARQUES, 2015, p. 97). É possível perceber, noutra perspectiva, como se a imagem convidasse aos negros da década de 1900 a experimentarem mais uma vez a sua hereditariedade escravocrata. Seu passado de escravidão. Uma representação que nos parece

²⁶⁴ O livro de poemas da poeta riograndense Eliane Marques, *E se alguém o pano*, trata de forma tenaz sobre os atravessamentos das personagens negras no Brasil, demarcadas pelas clivagens do escravismo e dos estigmas suscitados a partir dos seus fenótipos e sua serventia na cultura brasileira. O ambiente privado da casa, com o trabalho doméstico realizado pelas negras, e do campo, com os trabalhos manuais realizados pelos negros são temáticas que vão desvelar nos poemas a personalidade forte e humana dessas personagens. O livro foi prefaciado pelo poeta e crítico literário Ronald Augusto, e chegou a figurar, no ano do seu lançamento, na lista dos dez melhores livros publicados em 2015 pelo jornal Sul21. Para mais, ver: MARQUES, Eliane. **E se alguém o pano**. Porto Alegre: Escola de Poesia, 2015.

ter se referenciado em imagens que, entendemos se aproximarem muito da gravura entalhada por Arthur Arezio, porém, imagens com modos de representar mais dignificantes, menos caricaturais, mais detalhistas e mais humanas e distantes do contexto do escravagismo brasileiro, como nos exemplos da pintura do *Guerreiro Akan no Reino Fetu* (1641) de Albert Eckhout, que traz a representação de um soldado negro retinto do Reino Fetu na Costa da Mina, a segurar com a mão direita uma lança, descalço, porém vestido com pano amarrado a cintura para o suporte de sua pesada espada e lanças nas costas. A figura preserva a mesma ideia de movimento da caminhada para o passado, do negro com o ponto de interrogação na cabeça (fig. 129).

Há também a gravura de Shaka Zulu (1824), de autor europeu, conforme nos oferece os dados da sua legenda, mas de nome desconhecido, Shaka Zulu (1787-1828) foi um grande rei da etnia *Zulu* que representou grande ameaça as tentativas britânicas na região da África do Sul.²⁶⁵ Shaka Zulu é representado nesta gravura com imponência, embora descalço, característica dos povos com modelos de organização de subsistência, ele segura sua agazaia e um escudo pesado com quase toda a sua altura e altivez. Apesar de o movimento das pernas indicarem o passo para a esquerda, sua cabeça e seus olhos são inclinados para o lado direito como se almejassem estar acima do seu campo de visão, ou menos numa demonstração de pouca intimidação, dando legitimidade a sua condição de realeza. A vestimenta de Shaka Zulu também é peculiar da sua etnia, e nos parece ter sido confeccionada com fibras de palmeiras ou outro vegetal.

Essas imagens de negros, invariavelmente, são influenciadas pelo modo de fazer europeu, seja a partir dos grandes escultores italianos e romanos ao exemplo de Pietro Tacca, até pintores do medievo que parecem ter determinado um modo de fazer canônico. Essas imagens criadas ou não por europeus pertencem ao “processo através do qual os poderes europeus atingiram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 40). Essas influências do modo de fazer e dos elementos da cultura europeia são apresentadas nessas imagens a partir de um modo de desenhar os corpos, suas posições, olhares, ferramentas, vestuários, nos adornos, nas alegorias, nas armaduras, na pose das personagens representadas que, assimilam um modo de ser europeizado. São imagens de negros construídas a maneira europeia, idealizadas como esculturas/pinturas forjadas com os cânones europeus. Parafraseando Sandra Jatahy Pesavento, acerca de suas

²⁶⁵ Para mais, ver: *South African History Online – Rewriting history, critically examining the past, strengthening the teaching of history. Shaka Zulu*. Disponível em: <http://v1.sahistory.org.za/pages/people/bios/zulu-shaka.htm>. Acesso em: 11 dez. 2015.

considerações sobre algumas pinturas de Albert Eckhout, incluindo o óleo *Mulher Negra* (1641), da coleção do Museu Nacional da Dinamarca, entendemos que sejam esses pintores preocupados com a intenção da representação realista de registrar em minúcias os detalhes dessas personagens dentro de seus contextos, ou pinturas de *atelier* feitas a partir de rascunhos anteriores e de suas memórias; essas imagens são “retratos que contribuíram para a constituição de um imaginário europeu sobre o Brasil” (PESAVENTO, 2006, p. 3), e, também, do imaginário dos mundos africanos, e do comportamento dos seus homens e mulheres negros.

A partir das pequenas xilografias da coluna *Prosas Amenas* do mesmo periódico (fig. 8), e da litografia *Vente de nègres* (fig. 2) reproduzida do livro de Gilberto Freyre (FREYRE, 2010 [1961]), percebe-se que já era possível representar o corpo humano com certa dignidade em respeito as suas formas curvilíneas e rechonchudas, os matizes de sua cor e a riqueza de seus adornos. A litografia *Vente de nègres* que remete a um centro de comércio de escravos sem especificações de lugar (França, Inglaterra, Estados Unidos, Portugal, Brasil) e a xilogravura do 13 de maio publicado na capa d’A *Coisa* (fig. 127), assim como a publicação d’A *Malagueta* (fig. 128) são imagens que, por escolha de seus gravuristas/ilustradores, conseguem produzir sentidos e representar feições tristes, alegres, o detalhe dos fenótipos, como os cabelos, olhos, nariz e das vestimentas. Facilidades propiciadas por técnicas já experimentadas por artistas como o holandês Albert Eckhout ao dar forma ao seu *Guerreiro no Reino Fetu* (1641), e também pelo traço do europeu desconhecido autor da famosa representação do rei *Shaka Zulu* (1824).



Fig. 131. Albert Eckhout – *O Guerreiro no Reino Fetu* (1641), óleo sobre tela, 270 x 168 cm. Copenhague, Musée National du Danemark



Fig. 132. Autor desconhecido – *Shaka Zulu* (1824), técnica mista, s/d.
<http://v1.sahistory.org.za/pages/people/bios/zulu-shaka.htm>

Outras formas de compor retratos e esculturas com representações negras ao longo da história com menor ou maior poder de difusão e influência podem ser observadas nas pinturas a óleo de Friedrich Heinrich (1858-1925), Paul Cezanne (1839-1906), Francis Campbell Boileau Cadell (1883-1937), Frank Duveneck (1848-1919), Diego Velázquez (1599-1660), e no Brasil, o pintor negro, Antonio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896) cujas pinturas de retratos negros inauguraram rupturas com tipos consagrados. Destaca-se o grau de humanidade, personalidade e introspecção da sua personagem na pintura a óleo *Cabeça de homem* (1891), pertencente ao acervo do Museu Antônio Parreiras, em Niterói.



Fig. 133. Antonio Rafael Pinto Bandeira – *Cabeça de Homem* (1891), óleo sobre tela, 54 x 39 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói

Um matiz para a morte, a cólera e a peste: a doença e o horror são negros?

Em 21 de novembro de 1886 os editores do jornal *O Faisca* publicaram na terceira página do periódico a litografia *Cholera* (fig. 137), a imagem monocromática assinada por Fortunato faz associação à bactéria *Vibrio Cholerae*, a cólera, travestida como personagem humana com destaque especial ao centro da página. A personagem é representada com características humanas cujo corpo ereto, com traços masculinos e vestimenta andrógina, de matiz escuro, pés descalços, cabelos ralos desgrehados, dentes rijos e lábios magros, e musculatura tonificada segura uma foice na mão direita. A foice já foi um instrumento utilizado por pintores e desenhistas como símbolo das representações agrícolas do Paleolítico, e tomada como símbolo soviético dos camponeses do período comunista/socialista da Rússia moderna.²⁶⁶ A foice também é associada ao quarto cavaleiro, nomeado como a Morte no livro do Apocalipse na Bíblia Cristã (Apocalipse 6:7), e embora o versículo bíblico não faça referências de todas as alegorias utilizadas por este cavaleiro, alguns pintores como o alemão Hans Baldung (1480-1545) com sua *A Morte e a Donzela* (1517), a pintora inglesa Mary Evelyn De Morgan (1855-1919) com a pintura do seu *O Anjo da Morte* (1890) e o pintor e

²⁶⁶ A ver escultura *Operário e camponesa* (1937), de Vera Mukhina (1889-1953), escultura em aço inoxidável com 24,5 metros, Centro Nacional de Exposições, Moscou.

gravador belga James Ensor (1860-1949) com sua gravura em água-forte *A multidão dança uma Dança Macabra: A Morte perseguindo o Rebanho dos Humanos* (1896) imprimiram representações da morte associando caveiras quase humanas, ou anjos em posse de uma foice. Nas foices cuja representação está associada a morte, a gadanha é maior que a foice fixada na extremidade de sua haste, esse detalhe é o que diferencia a foice mórbida da foice que representa a colheita. Em algumas dessas representações a gadanha é tão comprida que ultrapassa a altura de seus guardiões, como no exemplo da pintura *Saturno Devorando um de seus filhos* (1637) de Peter Paul Rubens.²⁶⁷



Fig. 134. (esq.) Hans Baldung – *A Morte e a donzela* (1517), óleo sobre painel, 30 x 15 cm.
Öffentliche Kunstsammlung, Basel

Fig. 135. Mary Evelyn De Morgan – *O Anjo da Morte* (1890), óleo sobre tela, 123,3 x 93,3 cm.
The De Morgan Foundation

Fig. 136. (dir.) James Ensor – *A multidão dança uma Dança macabra: A Morte perseguindo o Rebanho dos Humanos* (1896), água forte sobre papel do Japão, 23,4 x 17,5 cm.

²⁶⁷ Peter Paul Rubens – *Saturno devorando um de seus filhos* (1637), óleo sobre tela, 180 x 87 cm. Museu Nacional do Prado, Madri.

Observamos nas imagens das pinturas pinçadas que a representação da morte é bastante contrastante, seja pela cor escura da sua pele ou das vestimentas que cobrem seu corpo. Na pintura de Hans Baldung, por exemplo, a morte é cadavérica, e apesar de os ossos humanos serem brancos, a intenção em propor um corpo em estado de decomposição levou o artista a colorir uma alegoria da morte matizada com tons de marrom avermelhado. A cor da morte de Hans Baldung faz contraste com a pele pálida de sua donzela deprimida em prantos prestes a sucumbir. Apesar de a alegoria da morte de Evelyn De Morgan não possuir a pele escura, suas vestes o são, e a sua foice e asas também. A proposta de James Ensor nos permite visualizar uma caveira acinzentada sem asas a sobrevoar o alto espantando uma multidão de pessoas. Sua gadanha e a foice são pretas, e a caveira a segura com as duas mãos na iminência de ceifar algumas vidas em desespero. Peter Paul Rubens não pinta a morte propriamente, mas a ação de um deus, Saturno, sendo possuído por ela, segurando emprestado a sua foice enquanto devora o corpo de uma criança. Essas e outras pinturas contribuíram para que associássemos ao longo da história a morte com as cores escuras e negras, o preto visto como o luto, a dor, o desespero e o horror, enquanto cores mais claras fossem capazes de despertar sentimentos mais aprazíveis.

A imagem da *Cholera* (fig. 137) nos diz muito sobre o contexto pelo qual passava a política de inspeção e higiene no Império do Brasil, as preocupações do governo diante dos alardes acerca dos surtos da doença no Rio de Janeiro, e as medidas de controle e prevenção contra os navios que desejavam aportar nos portos da Bahia. A cólera d'*O Faísca* representa a morte, tal como nas alegorias de Pereira Neto e Angelo Agostini no seu impresso *Semana Illustrada*. A cólera também é preta, tal como o é a peste que amedrontava os baianos e é representada na capa d'*A Coisa* em 10 de junho de 1900.



Fig. 137. *O Faísca* 21 nov., Fortunato – *Cholera*, lito., (1886)
AMEDOC, UFRB, Cachoeira



Fig. 138. *A Coisa* 10 jun., Arthur Arezio da Fonseca — *Então, posso entrar?*, xilogravura a fio, (1900)
 BPEB, Salvador

- Então, D. Bubonica, V. Ex. sempre invadiu meu Estado.
- Não, eu não invadi; eu entrei pela porta larga e prophylatica da hygiene, de frente erguida – como os nossos deputados entram na Camara eleitos pelo suffragio do *povo*.
- Muito me admira que a senhora deixasse de visitar as grandes capitães, em sua recente villegiatura, para...
- Não lhe deve causar admiração, pois os jornaes todos os dias trazem noticias de minha escala pelo Brasil... e eu vim aqui distrahir-vos dessa apathia constante, dispartar-vos das laboriosas occupações partidárias, dar o que fazer aos medicos para elles não procurarem sómente empregos públicos; está comprehendendo?...
- Perfeitamente; mais nós já possuímos um matadouro publico, que é a casa de correcção; e para impedir a vossa estada neste Estado, mandei distribuir um toxico para matar os ratos pobres e concedi *habeas-corpus* aos ricos; estabeleci cordões sanitários em todas as *boccas de lobo*... puz todo o povo da bomba em actividade como soldado de polícia em vésperas de eleição...
- Não receieis, Dona, eu não lhe estorvo nessas medidas, não quero deslustrar a gloria do vosso paternal governo... quero ter aqui o mesmo acolhimento que teve a Variola, Febre Amarella e Cholera. Podeis comprar e matar todos os ratos que existem nesta terra, porque nesta trouxa eu trago [...]tuição da medicina eu vos venho trazer o progresso em novos estudos de antiga quão terrível moléstia! portanto, não se zangue... aperte esta mão, magra, porém leal, e vá cuidar de botar suas barbas de molho.

Arthur, o Bohemio²⁶⁸

Quatro anos depois da publicação d’*O Faisca* trazendo a sua alegoria da cólera-morte, o impresso *A Coisa* publicou na sua capa do dia 10 de junho de 1900 a sua própria alegoria da peste-morte assinada por Arthur, o Bohemio. Arthur Arezio também escreveu o texto de fundo, uma crítica contundente direcionada à Inspetoria Higiene, órgão regulador da Intendência do Estado, responsável pelo controle de doenças endêmicas e epidêmicas como a cólera, a peste bubônica, a varíola e a febre amarela. No texto a dona Morte, um esqueleto entintado/chapado de preto vestido com pano claro, pede que o representante da Inspetoria aperte a sua mão. É curioso o fato de o representante daquele órgão de higiene ser a representação de um homem com barba e bigode, mas que, no entanto, está vestido com um longo vestido feminino, acinturado e preenchido na região das ancas. A morte traz consigo uma bolsa ou “trouxa” preta, conforme o enunciado, com hachuras e com a palavra Bubon. Segundo nos indica o texto, estariam ali artefatos medicinais que representariam “o progresso em novos estudos” para combater a tal moléstia. O texto e a imagem são bastante contundentes a criticar um governo que parecia não propor ações efetivas de controle de endemias. Todavia, todo o alarde dos redatores d’*A Coisa* se dá no momento em que o

²⁶⁸ *A Coisa*, 10 jun. 1900, ano 3, n. 143, p. capa (*itálicos do original*)

cientista franco-suiço Alexandre Yersin e o cientista japonês Shibasaburo Kitasato já haviam identificado o bacilo da doença *Pasteurella pestis* e também desenvolvido a vacina e o soro profilático.²⁶⁹ O atraso da publicação nos faz pensar o quanto o movimento do tempo naquele contexto era mais lento se comparado aos dias atuais.

O meio de contato da peste bubônica se dava através dos portos e ferrovias, onde abarcavam navios carregados com produtos do Porto. A cidade do Porto, em Portugal, experimentou epidemias de peste bubônica no ano de 1899, a mesma data em que o Paraguai também sofreu com a doença. Entendemos a partir de Dilene Raimundo do Nascimento que o Brasil mais temeu a possibilidade da doença do que realmente sofreu com o acometimento dela. O surgimento da peste na cidade do Porto e no Paraguai, fez com que as autoridades brasileiras tomassem medidas controversas para o cercamento portuário, fazendo com que muitos navios que chegavam de Portugal ficassem a deriva, em quarentena (NASCIMENTO, 2011, p. 4). Antes de chegar ao Brasil a peste negra fez vítimas ao redor do globo, em países como Londres, em 1665, Marselha, em 1720, China, em 1894, e Índia, em 1896 (NASCIMENTO, 2011, p. 3).

O texto de fundo do jornal *A Coisa* também faz crítica aos médicos brasileiros, aparentemente ocupados apenas com o objetivo de ocuparem uma vaga no serviço público, enquanto deveriam estar dedicando esforços para o controle de doenças endêmicas e epidêmicas, e na busca por alternativas especiais para salvaguardar a saúde dos brasileiros.

Ao observarmos mais atentamente a imagem notamos a presença de dois ratos pretos no canto direito, próximo ao centro da imagem. Um deles observa a vista pelas lentes de um binóculo enquanto o outro está sentado em uma pequena cadeira com as pernas cruzadas. No plano de fundo se vê o que consideramos se tratar de uma estação de trem, e a silhueta de um homem sem hachuras, acenando para alguém. E na parte superior da imagem há cinco pássaros sobrevoando o céu.

A peste bubônica foi conhecida por longos anos no discurso popular como a peste negra, a doença transmitida pela pulga dos ratos contaminados, e roedores na Ásia, África, Europa e Américas, causou temor e desespero na população europeia da Baixa Idade Média, durante o século XIV. Os pintores dedicados aos motivos cristãos se ocuparam pela representação dessas mortes dando identidades e cores a elas, como no exemplo dos artistas Hans Baldung e Evelyn De Morgan.

²⁶⁹ A vacina contra a peste bubônica foi descoberta no ano de 1896, pelo cientista russo Waldemar Hafkine. No entanto, Yersin só começou a fazer uso das primeiras unidades do soro em seres vivos em 1898. Para mais, ver: STEPAN, Nancy. **Gênese e evolução da ciência brasileira**. Rio de Janeiro: Artenova, 1976, p. 68.

A bactéria transmitida pela picada da pulga do roedor contaminado afeta os nódulos linfáticos da vítima e provoca gangrena, deixando os tecidos necrosados, em alguns casos avançados os tecidos adquirem coloração bastante enegrecida.²⁷⁰ O impresso *A Coisa* faz a sua publicação no instante em que testes sorológicos já estão sendo feitos na Europa, e que a associação da morte a cor escura já estava bastante difundida. E, talvez, por essa razão, seus redatores optaram pela associação da caveira preta para ilustrar a peste bubônica que, ainda era uma realidade iminente no contexto do Brasil de 1900. Todavia, se cabia uma representação da peste-morte em decorrência do enegrecimento dos tecidos humanos acometidos por ela, qual seria a justificativa para a cólera-morte d'*O Faisca* também ser composta com a pele escura?

O temor da peste bubônica parecia ser uma realidade inquietante no contexto baiano, ou pelo menos para determinado grupo de pessoas. O impresso *A Coisa* dedicou várias edições para denunciar com suas imagens e textos de fundo o descaso do Governo do Estado e da capital do Brasil naquele ano, o Rio de Janeiro, com o controle das doenças endêmicas e epidêmicas, como a varíola, a cólera, a peste e a falta de higiene e austeridade econômica dos brasileiros. Observamos o tratamento sobre os mesmos assuntos nas edições d'*A Coisa* dos dias 3, 10 e 17 de junho de 1900, 3 e 10 de setembro de 1904.

Há apenas 11 anos da constituição da República no Brasil e 12 anos da assinatura da Lei Áurea. A cidade do Rio de Janeiro se destacava como a capital federal do país e, segundo os dados do recenseamento de 31 de dezembro de 1900, sua população concentrava 730 mil habitantes. O estado da Bahia tinha um total de 2.117,956 habitantes, e Salvador concentrava 205.813 habitantes.²⁷¹ Eram cidades que vivenciavam problemas bastante similares. Foi iniciado no ano de 1889 no Rio de Janeiro a Regularização do serviço de polícia sanitária, o objetivo era difundir o discurso higienista e legar aos estados da República o dever de cuidar da higiene da população, vista como desprovida de capacidades mínimas de organização. O governo geral parecia preocupado com o grande aglomerado de pessoas pobres vivendo em cortiços que se proliferavam continuamente. A pobreza extrema e a falta de acesso a boa alimentação, por parte de uma população identificada pela imprensa da época como o Zé-

²⁷⁰ Segundo Dilene Raimundo do Nascimento a primeira associação da doença ao termo *Peste negra* se faz a partir de descrição presente na obra *Decameron* (1348-1353), do escritor italiano Giovanni Boccaccio. A obra escrita no auge da pandemia da peste bubônica na Europa traz a seguinte descrição: “Em seguida o aspecto da doença começou a alterar-se; começou a colocar manchas de cor negra ou lívidas nos enfermos. Tais manchas estavam nos braços, nas coxas e em outros lugares do corpo. Em algumas pessoas, as manchas apareciam grandes e esparsas; em outras, eram pequenas e abundantes” (BOCCACCIO apud NASCIMENTO, 2011, p. 2).

²⁷¹ SYNOPSE DO RECENSEAMENTO, Rio de Janeiro: Typographia da Estatística, 1905. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/222260>. Acesso em 1 ago. 2015.

povinho, não parecia preocupar aos governantes senão pelo risco iminente que as epidemias de varíola, febre amarela e peste bubônica pudessem acometer uma parcela especial da sociedade.

A partir de um texto satírico publicado na quinta página da edição d' *A Coisa* do dia 3 de setembro de 1904, é possível percebermos o imaginário criado acerca dos homens negros daquele contexto, responsáveis pela composição de uma grande parcela da população brasileira identificada como “Zé-povinho”. Os editores do impresso ainda amedrontados com as possibilidades de uma epidemia de peste bubônica, mas ao mesmo tempo, tranquilizados e ironizando o histórico de vítimas deixado por ela nos países estrangeiros, se sentiram confortáveis em descrever o comportamento de um “pobre” homem “rústico” chamado Chico, um “creoulo” entregador de água:

LOGICA DUM RÚSTICO

A Higiene e a peste

O Chico é um pobre diabo, creoulo, maior de 50 annos, casado a seu modo e pae de oito filhos.

É aguadeiro de profissão.

Não há muito tempo foi chamado a vender barris d'agua em um sobrado á rua Chile.

Era uma «republica» de estudantes.

O Chico ficou de boca aberta: nunca vira tanto asseio, tanta hygiene.

Escadas e soalhos lavados e areiados; desinfectantes por todos os cantos; a rapaziada com as meias por cima das ceroulas... um mundo de cousas novas, finalmente.

Nesse dia, quando o Chico entrou em casa, sobraçava meia garrafa de creolina, meia pataca de potassa e um pacote de naphtalina.

A sua pobre companheira assustou-se ao aspecto daquelle arnesal hygienico; mas elle não deu cavaco.

Em uma hora, elle lavou toda a casa (também Ella era bem pequena), deitou areia no solo; despejou creolina por todos os cantos; espalhou naphtalina por todos os moveis; e, para concluir a *festa*, ninguem alli se deitou, desde o Chico até o ultimo dos pequerruchos, sem tomar um rigoroso banho, obrigado a não sei que espécie de desinfectante.

Foi mesmo um *deus nos acuda*... um dia de *resolução* no humilde tugúrio do pobre aguadeiro.

Passam-se os tempos e, 15 dias depois, todo o mundo sabe (e o aguadeiro também) que na *republica* da rua Chile fôra atacado do mal levantino um dos seus mais escrupulosos moradores.

Quatro dias mais tarde, sabe-se da morte do inditoso moço.

O Chico põe-se a matutar sobre o caso e, afinal, entra em casa com uma cara de réo.

A mulher fica espantada: nunca o vira de sobreceño tão carregado...

O seu espanto, porém, cresceu de ponto quando elle foi á cosinha e espalhou pelo meio da casa todo o lixo que encontrou. Isso feito, atirou à rua frascos e latas de creolina e naphtalina e, para coroar a obra, prohibiu terminantemente, que, daquella data em diante, quem quer que fosse tomasse banho em sua casa...

É que, na lógica daquelle rústico, ás vezes bem racional, o rigoroso asseio e o excessivo escrúpulo do infortunado estudante muito concorreram para que elle adquirisse o terrível mal levantino que o victimou.
 Pataleão. (*sublinhado nosso*)²⁷²

O texto assinado por Pantaleão esboça o desenho de um homem comum, a caricatura de um Chico, cujo nome é bastante popular no Brasil. Chico é pobre, “pobre diabo”, “pobre coitado”, e pobre materialmente. É um “creoulo” de cinquenta anos, casado “a seu modo”, talvez essa expressão queira denunciar um casamento não oficial, o popular casal amasiado. Ele e a sua “pobre companheira” tiveram oito filhos, e os sustenta com a renda adquirida como entregador de água. Os oito filhos, Chico e a esposa, vivem juntos em uma “bem pequena” morada, um “humilde tugúrio”. E até o dia em que Chico visitara uma república de estudantes instalada em um sobrado na Rua do Chile, nem ele, nem a “pobre companheira”, nem os oito “pequerruchos” conheciam a higiene. É o primeiro texto que temos conhecimento, no qual os redatores d’*A Coisa* narram a respeito de uma família de negros. O aparecimento das personagens negras divulgadas no periódico é narrado descrevendo-as destituídas de moradias e famílias, e são reconhecidas por sua ignorância, apatia, esperteza sem escrúpulos ou sensualidade.

Chico é tomado de surpresa ao adentrar a república de estudantes e testemunhar o chão com revestimento e a escadaria com assoalho limpo. Boquiaberto ele vislumbra aquela novidade, “nunca vira tanto asseio, tanta hygiene”. O texto nos sugere que os rapazes, ao contrário de Chico, pertencem a outro lugar, um lugar habitual dos homens civilizados, ocupados com os estudos que os levarão aos seus lugares de senhores no mundo do trabalho e da sociedade, e para isso estão cercados de todos os cuidados que ofereçam dignidade para a manutenção da saúde e do bem-estar desses estudantes; os produtos de higiene, por exemplo. Chico, ao contrário, parece ser o negro destinado a servir, ele está descentrado, está do lado de fora, na contramão do que preconiza o *status* e as credenciais para que um homem seja constituído um homem. Chico parece não ser um homem, ele é o “creoulo”, o entregador de água diante de um mundo que não o pertence, “um mundo de cousas novas, finalmente”.

Incitado pelo desejo de assimilação, neste mesmo dia Chico tratou de comprar produtos para higienizar o seu barraco, levou debaixo do braço “meia garrafa de creolina, meia pataca de potassa e um pacote de naphtalina”. Ao chegar em casa, “sua pobre companheira assustou-se ao aspecto daquelle *arnesal hygienico*”, afinal de contas ela também

²⁷² *A Coisa*, 3 de setembro de 1904, ano 8, n. 1, p. 5

era um ser de fora daquele lugar. Não podia assimilá-lo, mas acatou o desejo do companheiro. E como a casa era muito pequena, Chico com a ajuda da sua companheira, lavaram toda a morada em uma hora, jogaram areia no chão batido e “despejou creolina por todos os cantos; espalhou naphtalina por todos os moveis”. E, surpreendentemente, obrigou a todos da casa a tomarem rigoroso banho. Chico queria pertencer.

Quinze dias depois da sua imersão no mundo da higiene, chegou aos ouvidos de Chico através de reclame, o anúncio da morte de um dos estudantes membro da república da Rua Chile, acometido supostamente pela peste bubônica. Chico pôs-se a pensar culposamente, de modo que até a sua mulher ficou espantada porque até então “nunca o vira de sobreceño tão carregado”. Mais assustada ela ficou quando testemunhou Chico espalhar todo o lixo da cozinha pela casa, e atirar os frascos com os produtos de limpeza na rua. E como última ordem proibiu qualquer membro de sua família de tomar banho em sua casa. Podemos considerar que antes de sua visita a república dos estudantes, Chico e sua família desconheciam a higiene, e após a morte de um dos membros daquela casa, Chico teria compreendido que o melhor a ser feito, seria manter aquela ordem antiga na qual vivera por muitos anos, sem banho, sem limpeza, sem trato. Chico é a caricatura do “creoulo” sujo e fedido, a família do Chico é numerosa e o seu casamento é irregular, e eles também são uma família de negros sujos, fedidos e sem trato, e nos parece que é assim que deveria permanecer.

Segundo Pantaleão, a lógica dessa estória se dá ao fato de que Chico, um “creoulo rústico, às vezes bem racional” - porque os “creoulos” não costumam sê-lo - “o rigoroso asseio e o excessivo escrúpulo do infortunado estudante muito concorreram para que elle adquirisse o terrível mal levantino que o victimou”. Para Pantaleão, Chico nunca conseguira ser racional, e a possibilidade de um talvez se expressa com a ironia daquele que, ao tentar ser, confundiu-se em sua identidade ao não enxergar os limites da sua condição e/ou natureza.

A caricatura de negros como Chico toma forma em vários episódios de chistes publicados em diferentes números d’*A Coisa*, como no episódio da subcoluna *Ditos e Lérias* em que Georgina afirma ter um criado “de cor preta, que anda sempre de gravata branca [...] para saber onde começa a cabeça”.²⁷³ E na mesma coluna publicada no dia 9 de janeiro de 1898, na terceira página, seus redatores nos trazem um diálogo chistoso entre um “preto velho” e um transeunte, propondo-nos uma ambiguidade ao interpretar o sentido do chiste que faz confundir o homem branco com uma mula, ao mesmo passo que oferece aos leitores a

²⁷³ *A Coisa*, 3 out. 1897, ano 1, n. 8, p. 3

ideia sobre a desumanização do homem negro, subestimado dentro da sua possibilidade de fala usurpada:

Passa um preto velho montado num burro branco; um transeunte que vê exclama admirado:

- Olha o negro como vai lampeiro em cima do branco!

- Oh, meu siô, quem manda branco sê burro?!²⁷⁴

Percebe-se pelo enunciado que não seria uma prática comum observar um “preto velho montado num burro branco”, ainda que se tratasse de uma mula, um animal de carga híbrido da família dos equinos. Entendemos que a intenção da lógica proposta alcança o seguinte raciocínio: se branco, ainda que se trate de um animal, este nunca deveria servir de montaria para um negro, qualquer que fosse. Mas, diante da possibilidade do animal ser um burro, talvez fosse possível a montaria. O “preto velho” tem a fala marcada pela identidade negativa atribuída aos negros infantilizados, ao invés de usar o termo de tratamento *senhor* ele pronuncia *siô*, e o verbo *ser* é reduzido a coloquialidade do *sê*.

Percebemos a partir da leitura de várias edições do jornal *A Coisa*, que na medida em que a data da Abolição se distanciava, parecendo repousar em um passado obscuro para aquela realidade de exclusões de uns e privilégio de outros, um novo processo parecia estar a caminho, na busca efetiva pela “punição” ou talvez “opacização” do negro. Interpretamos a partir de nossas leituras que os textos e imagens publicados no periódico *A Coisa* entre 1900 e 1904 são carregados de conteúdo racial que denunciam o desprezo pelos homens negros. Há o aumento na publicação de poemas, pequenas sátiras e muitos chistes que condenam ou fortalecem estereótipos negativos para os homens negros. É como se o desejo de civilizar-se impulsionado naqueles anos, fosse comprometido pela existência daqueles indivíduos que representavam o atraso, a sujeira, e a fealdade.

Embora o Brasil não tenha aplicado normas rígidas efetivadas por leis, como aconteceu nos Estados Unidos com a Lei da gota única,²⁷⁵ a impor regras de descendência, fazendo potencializar a segregação e a construção de guetos étnicos, no Brasil, os limites que

²⁷⁴ *A Coisa*, 9 jan. 1898, ano 1, n. 20, p. 3

²⁷⁵ Thomas E. Skidmore ao citar o estudo de Marvin Harris, faz alusão ao rigor da regra de descendência aplicada nos Estados Unidos, que tomava a ascendência, o sangue como sinal distintivo para a classificação racial no ano de 1890. A aparência física, ou seja, os fenótipos não tinham tanto peso quanto a genealogia do indivíduo (HARRIS apud SKIDMORE, 2012, p. 82).

permitiam a ascensão dos negros dependiam muito da sua aparência física, da sua cor e dos seus fenótipos, “quanto mais negroide menos mudança social” (SKIDMORE, 2012, p. 82). Desse modo, entendemos a política editorial do periódico *A Coisa* dos últimos anos, como um reflexo da política de branqueamento que tomava corpo na realidade do cotidiano brasileiro, ganhando vozes nas linhas dos poemas, na visualidade das imagens, nos discursos.



Fig. 139. *A Coisa* 22 jul., Arthur Arezio da Fonseca – *Apresentações*, xilogravura a fio, detalhe (1900).
BPEB, Salvador

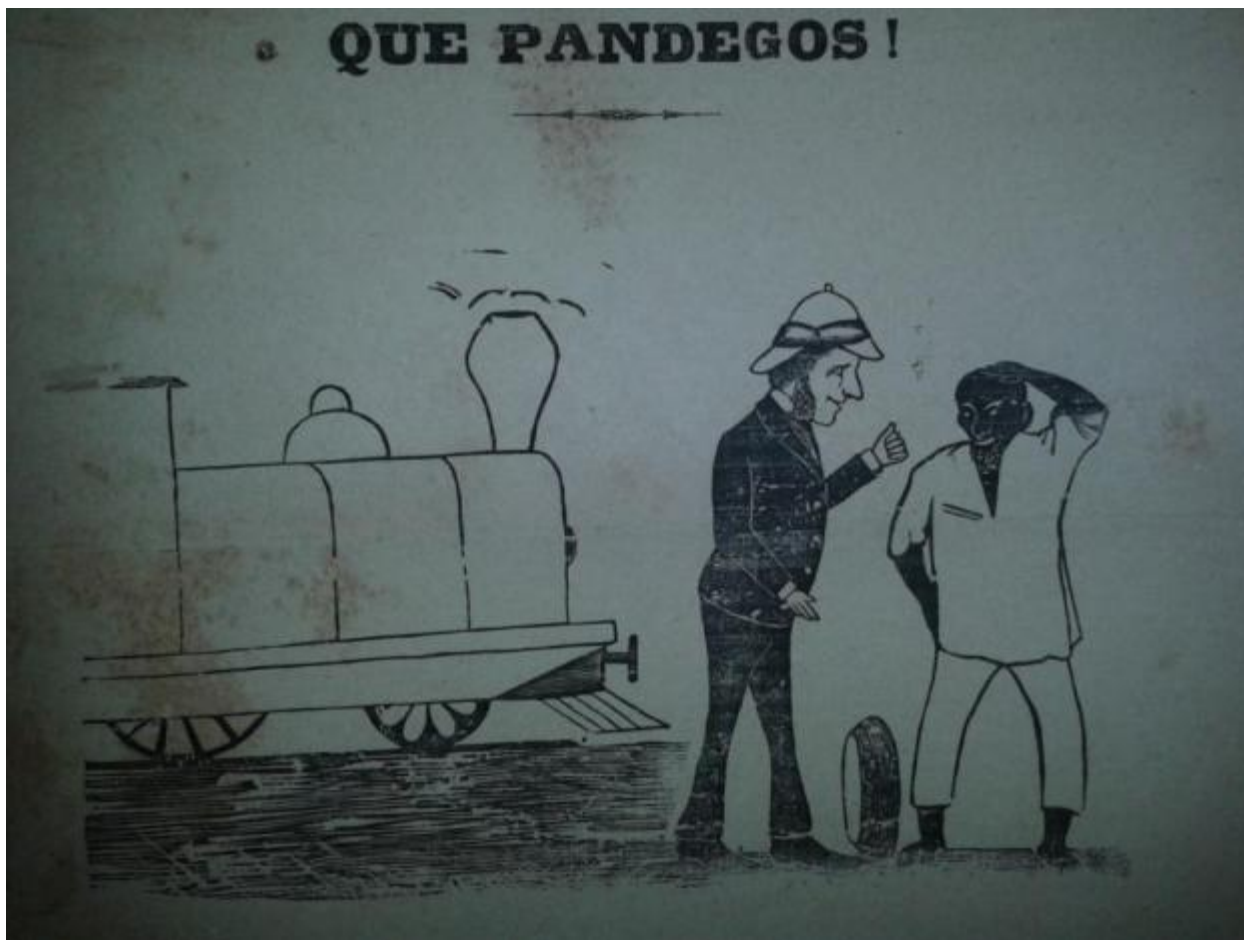


Fig. 140. *A Coisa* 16 set., Arthur Arezio da Fonseca – *Que Pândegos!*, xilogravura a fio, detalhe (1900).
BPEB, Salvador

O contexto da República parecia não ter consolidado o direito de igualdade que alguns abolicionistas e ex-cativos poderiam imaginar. A participação no voto e na vida política ainda era cerceada, e poucos negros e brancos trabalhadores conseguiam acesso a esses direitos. No dia 22 de julho de 1900, o periódico *A Coisa* publicou em sua capa a imagem de três grupos de homens em diálogo em praça pública *Apresentações* (fig. 139). O texto de fundo e a imagem não são assinados, mas creditamos a autoria da imagem a Arthur Arezio. Os três grupos de homens são denominados por *federalistas*, ao centro da capa; a representação de três políticos possivelmente influentes membros do Partido Republicano Federalista, um recém-nascido nos braços do homem em perfil do lado esquerdo, e um jovem rapaz ao centro entre os dois homens em diálogo. No canto esquerdo da imagem está o grupo denominado *concentração*, neste grupo composto por dois homens, certamente dois políticos de oposição,

um montado sobre os ombros do outro, eles estão juntos a espiar o que conversam os federalistas. E no canto direito da imagem a representação de um homem negro estereotipado, vestido com suas calças na altura dos joelhos, com os pés descalços, rosto entintado sem detalhes elaborados dos seus fenótipos faciais. O negro segura uma estaca longa, cuja extremidade esquerda da sua haste contém a cabeça de um político, certamente. O homem negro nesta imagem é denominado o Zé-Povo.

O texto da imagem compõe uma narrativa chistosa. O grupo dos federalistas se encontra na rua e começa a conversar a respeito das eleições findas, provavelmente se referem às eleições municipais ocorridas no ano anterior a publicação d'*A Coisa*, em 1899. Eles se tratam por doutores e falam a respeito das próximas eleições, a serem realizadas em 1903. Dialogam acerca das mazelas do partido e da concorrência que parecia engrossar com o novo regime. Acreditamos ser uma crítica à união dos operários que começaram a compor os Partidos Operários com o fim de alcançarem direitos para negros e brancos pobres que viviam da renda como artesãos ou mestres de ofícios manuais. Segundo Aldrin Castellucci, com o advento da República houve aumento na participação político-eleitoral da população baiana na escolha de seus governantes, embora José Murilo de Carvalho aponte que este aumento em nível nacional tenha sido pouco considerável se comparado a realidade vivida nos tempos do Império (CASTELLUCCI, 2010, p. 209).

No diálogo os federalistas conversam descontraídos, embora atentos a presença da concentração que os vigia, e ao Zé-povo que ergue o cajado como se reivindicasse alguma coisa, direitos. Castellucci acredita que neste período houve a formação de uma classe operária na cidade do Salvador composta por artesãos negros e mestiços que viu na República a possibilidade de garantia e espaços de cidadania (CASTELLUCCI, 2010, p. 209). No texto de fundo d'*A Coisa*, os federalistas apontam para a concentração e dizem: “Veja você, como a concentração está esperando, montada nas costas de um pobre Diabo, que haja scisão entre nós”.²⁷⁶ O contexto republicano é uma novidade para um país que começava a se constituir enquanto uma federação. Acostumados com o regime monárquico com a figura de um regente imperial, qualquer ameaça ao poder hegemônico, representada pelo povo seria motivo de preocupação. Interpretamos o texto com esse viés de fusão que os partidos federalistas abarrotados pela velha elite pareciam temer. O Partido Operário da Bahia fundado em junho de 1890 representava a possibilidade de fusões, rivalidades e a também do estabelecimento de um direito político igualitário e democrático beneficiando tanto a elite quanto os trabalhadores

²⁷⁶ *A Coisa*, 22 jul. 1900, ano 3, n. 149, p. capa

comuns, e isso parecia assustar muito aos federalistas. Ao se referirem ao Zé-povo, o grupo dos federalistas teceram os seguintes dizeres: “Por outro lado o Zé Povo apresenta o velho *tira-teima* e se elle for á pia eleitoral, quererá que o seu afilhado se chame César, - e a nós succederá o mesmo que succedeu a Annibal²⁷⁷ na grande batalha de Zama”.²⁷⁸ Acreditamos que os redatores d’*A Coisa* fizeram analogia com a possibilidade de o Partido Operário conseguir levar algum dos seus representantes a cadeira de alguma repartição, por utilizarem da passagem bíblica em que Jesus Cristo pediu ao povo de Jerusalém que dessem a César o que é de César, ou seja, com a representação do Partido dos Operários no poder, seus membros seriam capazes de não pensarem a política enquanto um lugar institucional de exercício e manutenção do poder, mas pensá-la enquanto a vontade de garantias populares democratizantes que naquele contexto não pareciam interessantes para a elite brasileira vigente no poder.²⁷⁹ Outro nosso viés interpretativo se dá a possibilidade de um saudosismo da representação abolicionista e paternalista, a ser concretizado com a vitória do médico liberal e abolicionista Aristides César Spinola Zama (1837-1906), também membro do Partido Operário, assim como Manuel Raymundo Querino.

O Centro Operário possuía uma base social formada, majoritariamente, por artesãos brasileiros negros e mestiços, que conviviam sem conflitos ponderáveis com a minoria composta pelos brasileiros brancos e pelos raros estrangeiros que dela faziam parte. [...] Os resultados do pleito de 1899 nos dão a conhecer que vários trabalhadores integrantes do Centro Operário conseguiram se eleger para diversos cargos. [...] Alguns membros do Centro Operário apresentaram seus nomes por meio de outras chapas. Foi o que fez o pintor e desenhista Manuel Querino, que se candidatou ao Conselho Municipal pela chapa do Partido Republicano Federalista, da qual faziam parte diversos membros das classes médias e da burguesia local (CASTELLUCCI, 2010, p. 2012, 221 e 226)

²⁷⁷ Aníbal é a referência do líder cartaginês derrotado por Roma na Segunda Guerra Púnica. Os redatores d’*A Coisa* fazem alusão a Batalha de Zama protagonizada entre o exército romano liderado por Cipião Africano, e o exército de Cartago liderado por Aníbal, derrotado. A data estimada para o início dessa longa batalha é o ano de 264 a.C. A inexpressiva Roma vence a briga contra a poderosa Cartago e se transforma na maior potência do Mediterrâneo. Um bom ponto de partida para narrar a façanha é a batalha naval de Mylae, que se deu no ano de 260 a.C. O resultado da escaramuça que assombrou o mundo. Com a ajuda de Cipião, Aníbal sobreviveu à perseguição por vários anos, frustrando o serviço secreto romano. Depois de fugir para a Síria, Armênia e Bitínia, o general cartaginês foi finalmente localizado em 183 a.C. Cipião havia morrido um ano antes. Cercado, Aníbal preferiu o suicídio. Aos 64 anos de idade, ele se matou. Disponível em: <http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/romanos-x-cartagineses-guerras-vencedor-434051.shtml>. Acesso em: 30 de jan. 2016.

²⁷⁸ *A Coisa*, 22 jul. 1900, ano 3, n. 149, p. capa

²⁷⁹ “Dizem-lhe eles: De César. Então ele lhes disse: Daí, pois, a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus”. (MATEUS 22: 21)

Thomas Skidmore também discorreu a respeito dos negros que desempenharam papéis importantes tanto na cultura como no mundo do trabalho, nas artes e principalmente na política brasileira do Império e da República. De acordo com este autor, foi uma ascensão importante dos negros que conseguiram ocupações qualificadas, embora não em grande representatividade, “vez por outra, o destaque como artistas plásticos, políticos e escritores”, ainda mesmo no período de vigência do regime escravista (SKIDMORE, 2012, 86-87). Todavia, as tensões voltadas para a opacização negra e supervalorização do branco pareciam ganhar mais força ideológica, principalmente no campo das representatividades. É o que nos mostra a imagem *Que pândegos!* publicada na edição do semanário *A Coisa* do dia 16 de setembro de 1900 (fig. 140).

Nesta imagem há a representação de um negro descalço vestido com calça e camisa de algodão. As calças não alcançam as canelas, e os pés do negro estão descalços. A partir desta imagem é possível acessarmos outra imagem, a cólera-morte com a representação de uma caveira preta (fig. 138). O homem negro localizado no canto direito da imagem é careca e está em diálogo com um soldado inglês, do seu lado próximo ao centro da imagem. No plano de fundo há uma Maria fumaça em trânsito do canto esquerdo na direção direita, o futuro. Entre o negro e o soldado há um cesto escuro com hachuras e fundo claro no chão. Observemos o diálogo estabelecido entre eles:

- Os pândegos passeiantes acordaram cedo; fizeram o *sacco* e enquanto o diabo esfrega um olho e abre o outro, estavam na estrada de ferro á espera do trem de recreio...

Ouve-se ao longe uns sons *harmoniosos* e - como a fabula do camello e os páos boiantes – ao approximarem-se contamos uma meia dúzia de músicos, um *cisco*, que ia puxar a pandega.

Mister T. Pleyd, inglez da gemma, tendo aversão ao *black*, entendeu fazer uma pandega com os pândegos que pandegavam na estação; elle só tinha recebido 2 terços, faltava um; e compreendendo as difficuldades dos pândegos passeiantes dava pulos de contente, contemplando a massa de povo, na máxima expansão da alegria...

Soou a hora da partida; mister T. Pleyd manda chamar o tio África e o inquire:

- Então, como é esse? se não dá minha dinhêro vagon non sahe, e põe-se a cossar a carapinha sem saber o que responder.

- Ah! yôyô, iou só tem tresento má rés! Iou paga o duzentos qui falta, spera qui iou fiança.

- Non, non, vagon non sahe sem minha dinhêro!

E assim voltaram cabisbaixos os pobres passeiantes...²⁸⁰

²⁸⁰ *A Coisa*, 16 set. 1900, ano 4, n. 157, p. capa

A partir do texto citado publicado n'A *Coisa* é possível identificar o soldado inglês pelo nome: T. Played, ele também recebe a tutela de *mister*, ou seja, senhor. Do negro sabemos apenas as suas qualidades e o apelido tio África: ele é descrito como um pândego, ou seja, alguém que é afeito as patuscadas, ao cômico, ao ridículo. O termo também era utilizado no Brasil colonial para designar embrulhos de fezes que se atirava à rua. O narrador anuncia logo de início que mister T. Played, o soldado inglês não gosta de negros, pelo menos não desses que são pândegos que gostam de passear nos finais de semana em grupo, que acordam cedo, que organizam seus sacos de viagem e vão a espera do trem de recreio acompanhados de seus instrumentos de percussão. E quando se ouve “ao longe uns sons *harmoniosos*”, é de saber que os “blacks” estão próximos. O grupo de negros que espera o trem de recreio na ferrovia é composto por seis músicos, um “cisco”, ou seja, pós de carvão. O narrador dá evidência da predisposição do soldado inglês a estimular o desconforto daquele grupo de negros que batucavam suas músicas a espera do trem; o soldado “tendo aversão ao *black*”, e sabido das limitações financeiras do grupo de amigos negros, resolveu envergonhá-los publicamente. O soldado sabia que os fiscais da estação férrea haviam recolhido apenas parte dos bilhetes, e se usou dessa prerrogativa para envergonhar aquele grupo.

Faltava receber o último terço. Conhecedor das dificuldades por que sofriam os pândegos, ou seja, o Zé-povo e/ou os negros sempre acometidos pela escassez de recursos financeiros, mister T. Played se dirigiu até o negro tio África para lhe cobrar o restante. Os pândegos regozijavam pela alegria de estarem em meio as pessoas, na iminência de aproveitarem o dia festivo, quando foram surpreendidos pelo soldado inglês a lhes cobrar as passagens que faltavam justamente na hora em que partiria o trem.

Mister T. tem o sotaque demarcado pela escrita do redator, suas palavras revelam a sua dificuldade com o português, no entanto, sua ameaça de que o vagão dali não sairia antes de receber o restante dos bilhetes foi bem compreendida pelo tio África que tentou estabelecer um diálogo a partir do seu português de negro inculto, infantilizado, bestial. Tio África trata o soldado por *yôyô*, tenta convencê-lo a permitir a fiança, ou seja, o pagamento posterior, mas de nada adiantou. Os pândegos são retirados do vagão e saem cabisbaixos sem a contemplação do passeio que pretendiam fazer.

A mesma gravura (fig. 140) é utilizada oito meses depois, na capa da edição d'A *Coisa* do dia 26 de maio de 1901. Não há mais o plano de fundo, apenas o soldado inglês em diálogo com o negro estereotipado. Ambos mantêm as mesmas características, a fala dificultosa do

estrangeiro vivendo no Brasil e o português acrioulado do senhor Francisco. Dessa vez é conhecido o nome do tio África, Francisco, e do soldado inglês passamos a conhecer outras de suas qualidades corpóreas, ele é o senhor branco e pede auxílio daquele negro que outrora foi hostilizado por ele na estação férrea. Leiamos o texto de fundo:

- Oh! Francico, minha negro, vem cá, escreve lá p'ra Transvaal, p'ra vê se tua terra não briga mai cum Ingalaterra.
 - Ah! sinhou baranco, ossuncê mi deixe, Iô não crebe pra lugá nenhum. Quem mandou Galaterra tê iveja de nossa terra, sinhou baranco?
 - Oh! Francico, tem paciencia. Mim sabe que ocês tem razon. Fai o favo de pedi que caba com guerra. Galatera paga quanto ocês pede, non regates.
 - Não, sinhou baranco. Quem pricura trabaio qué trabaia. Agora meus patriço há de brigá te more, sinhou baranco. Si ossuncês não podia brigá praquê foi buli cum nosso.
 Zéca Britto²⁸¹

A presença britânica na Bahia foi uma realidade durante a primeira metade do século XIX, e segundo Ana Maria Rufino Gilles a partir dos estudos de Louise Gunther, essa presença está relacionada às razões comerciais britânicas, tanto quanto ao desejo de impor um modo de vida britânico nas Américas, naquilo que Gilles define enquanto um ideal ou projeto civilizador (GILLES, 2007, p. 2).²⁸² Conforme podemos observar no texto extraído do jornal *A Coisa*, percebemos que seus redatores estavam conectados às questões políticas que ocorriam no exterior. Eles se utilizaram da alegoria de um soldado inglês empregado no serviço de transporte férreo na Bahia, para falar do desprezo dos homens brancos aos homens negros. Na edição publicada no dia 26 de maio de 1901, o soldado inglês, agora recorria ao Francisco, um negro, para pedir que este enviasse correspondência para Transvaal, nome utilizado informalmente para designar a República Sul-Africana autoproclamada em 1857, para que Francisco servisse de intermediador no fim dos conflitos e tensões entre britânicos e sul-africanos na luta pelo território do continente africano.

²⁸¹ *A Coisa*, 26 de mai. 1901, ano 4, n. 174, p. capa

²⁸² A partir das considerações de Gilles, o Brasil foi considerado parte do império informal britânico no século XIX, principalmente por ter recebido ampla e variada presença britânica no território brasileiro: “a comunidade britânica do começo do século dezenove na Bahia deve ter se visto numa situação bastante neurótica. Determinados a verem-se como superiores mas incapazes de manipular os complexos códigos sociais da sociedade anfitriã. [...] No caso da Bahia, Louise Guenther concluiu que o sucesso nos negócios foi buscado, entre outras formas, pela utilização de estratégias relacionadas à criação e manutenção de uma certa imagem do grupo, uma representação mais ou menos teatralizada para impressionar favoravelmente, obter prestígio, despertar o desejo de imitação, reforçar uma identidade, a partir da modulação das condutas e de um jeito de ser e de viver. Ou seja, na Bahia tratou-se de um trabalho de construção: de uma identidade e de uma comunidade civilizada” (GILLES, 2007, p. 2, 10 e 12).

O senhor Francisco não se deixou abalar pelo pedido do inglês. E é neste ponto que percebemos uma ambiguidade dos redatores em proporem a não ingenuidade das intenções britânicas com a terra africana, apesar de, no discurso geral do texto narrado ficar evidente certa inocência ou direito natural dos britânicos às colônias. E também de certa selvageria e/ou revanchismo por parte dos africanos. É sabido que a África do Sul, assim como os haitianos que insurgiram contra os colonizadores britânicos, franceses e espanhóis, buscava a independência. Todavia a propaganda da insurreição caribenha havia sido abafada pelo boicote ao país no mercado internacional; este boicote responsável por declinar a economia do Haiti que para ser oficialmente livre precisou pagar indenização aos franceses e espanhóis, o que levou o território a extrema pobreza, ao mesmo tempo em que o fez servir de exemplo para as novas colônias das Américas e África, naquilo que não deveriam fazer se rebelando contra seus colonizadores europeus. Conseguimos perceber, ainda que de modo involuntário, a inserção do negro não enquanto vítima passiva nos processos de colonização, mas enquanto agente da resistência, quando na fala do senhor Francisco ele sugere que seus patrícios deverão lutar até a morte.

De acordo com Thomas Skidmore o europeu branco representava para o brasileiro o ideal das características físicas mais valorizadas (SKIDMORE, 2012, p. 87), e desse modo, entendemos que o corpo negro africano abarcaria as qualidades opostas dessa idealização valorativa do corpo e dos fenótipos do branco, por essa razão, compreendemos a necessidade de muitas personagens negras começarem a ser narradas nos poemas e subcolunas d'*A Coisa* como um propósito de depreciação da cor, dos modos, e das características negras. A população deveria ser educada para entender que o “mais branco era o melhor” e o “mais negro” tudo aquilo que deveria ser abjeto, essa proposição fortificou um ideal de branqueamento, visível não apenas nos textos mais elitistas, como propõe Skidmore (SKIDMORE, 2012, p. 87), mas também nas publicações periódicas alternativas e críticas como o nosso *A Coisa*.

Há um conjunto de textos publicados n'*A Coisa* cujo intuito é despertar um sentimento negativo ao negro, a cor da sua pele e ao seu modo de ser, independente da idade. Há uma crônica publicada no primeiro dia de janeiro de 1898 na subcoluna *Álbum de Calibã* com o título *o Carvão Maldito*, o folhetim toma a segunda e a terceira páginas do periódico e trata do chiste com o mote do adultério ao mesmo passo que lida com a rejeição e/ou ilegitimidade de um casal para com uma criança nascida preta como o carvão

ALBUM DE CALIBAN

Carvão Maldito

Que alegria na choça dos carvoeiros, isolada da montanha, á sombra do arvoredado sempre verde, com um fio d'água sempre branca a cantar, noite e dia, diante da porta que um jasmineiro em flôr ornava e perfumava. Prostrada, os olhos languídos, Ignez, a tresloucada Ignez, tinha aconchegado ao seio o filho recém-nascido e o carvoeiro, bom homem, ouvindo os vagidos da criança tudo esquecia: as abaladas da esposa – cabecinha tonta! – as conversas em que constantemente a surpreendia com os campeiros que a seduziam cantando á vida nas claras noites de luar; elle via sómente a mãe do seu filhinho, desse desejado ser que vinha trazer alegria á pobre choça. Quis vel-o, mas era tão fria a noite que não se atreveu a trazel-o á sala onde havia claridade, mas na manhan seguinte, á luz alegre do sol, tomou o filho nos braços e sahiu com elle á sala.

- Oh! como é preto! exclamou o carvoeiro e, com o furor n'alma, penetrou o quarto vociferando: - Ignez, tu me trahiste... Este pequeno é filho de Simão-Crioulo...

- Estás louco! Filho de Simão por que?...

- Por que?! Olha como é preto! Olha!...

- Preto? a culpa é tua. Bem que eu te dizia sempre: «Meneláo, toma banho; tira esse carvão do corpo, lava a cara, lava as mãos...» nunca me quizeste ouvir e agora vens dizer que o pequeno é filho de Simão-Crioulo...

- Ah! minha mãe do Céu, por que não tomei banho!... Pobre criancinha! Ninguém dirá que isso é carvão do pai, vão dizer que é outra coisa...

E Meneláo, arrependido, pôz-se a chorar abraçado á esposa: - E eu que te julguei mal quando o culpado sou eu...

- Eu bem dizia: toma banho...²⁸³

A narrativa do texto *Carvão Maldito* se inicia com a descrição de uma cena bucólica e cotidiana, dando evidências de um vilarejo tranquilo, de água límpida cuja cabana do casal Ignez e Meneláo se encontrava isolada na Montana a sombra de um arvoredado sempre verde. À porta da casa um jasmineiro florido e perfumado. Ali em toda aquela calma havia nascido o filho do casal. O marido Meneláo não media esforços para agradar a esposa Ignez, e até havia se privado de ver a criança nos primeiros dias do seu nascimento, respeitando a baixíssima temperatura que fazia e que poderia acometer o recém-nascido. Meneláo é descrito como um homem bom, um carvoeiro, e um apaixonado por sua esposa Ignez, “ouvindo os vagidos da criança tudo esquecia: as abaladas da esposa [...] as conversas em que constantemente a surpreendia com os campeiros que a seduziam cantando á vida nas claras noites de luar”; Meneláo só tinha olhos para Ignez e para a possibilidade de felicidade que aquele rebento poderia trazer a sua casa.²⁸⁴ Entretanto, ansioso, quando fez a luz do dia, na manhã seguinte, Meneláo tomou o filhinho nos braços e o levou até a sala, quando foi surpreendido, e é

²⁸³ **A Coisa**, 1 jan. 1898, ano 1, n. 19, p. 2-3

²⁸⁴ **A Coisa**, 1 jan. 1898, ano 1, n. 19, p. 2-3

exatamente neste ponto, que o texto perde o seu tom melancólico e é tomado por uma narrativa movimentada de tensões; o recém-nascido perde a aura angelical e provoca dor, choro, desconfiança e a culpa em Meneláo. Como aquela criança podia ter nascido tão preta senão em decorrência do adultério da sua esposa Ignez com o Simão-Crioulo; ela que vivia em diálogos com campeiros nas noites de luar? Ignez encontra uma rápida solução, e o faz entender que a cor preta da criança é a sujeira em consequência do ofício e da preguiça do marido Meneláo que se recusava tomar banho antes de deflorá-la.

A criança não é mais um motivo de amor e alegria. Ela, assim como o pai são a consequência de um castigo. Ela é suja, “uma pobre criancinha” vitimada pelo mal da cor preta, nascida dessa maneira para castigar a desobediência de Meneláo, que a partir de então clama aos céus pelo seu pecado de marido, “- Ah! minha mãe do Céu, por que não tomei banho!... Pobre criancinha! Ninguém dirá que isso é carvão do pai, vão dizer que é outra coisa...”. Mas não importa o quanto ele se lamenta, ele enquanto pai parece saber que a vida dali em diante não será fácil para ele, muito menos para aquela criança preta, e por essa razão, talvez, ele se põe a chorar abraçado à esposa que apenas reafirma a desobediência do marido, “- Eu bem dizia: toma banho...”.²⁸⁵

Decidimos apresentar uma sequência com quatro poemas publicados ao longo das edições de um mesmo período, contemplando três publicações no mês de outubro e apenas uma no mês de abril do mesmo ano, em 1900. É curioso o tratamento e o peso racial que estigmatiza e fortifica uma ideia pejorativa do homem negro, unificando-o enquanto possuidor de um mesmo estereótipo, apresentando as marcas ora “justificadas” para a sua rejeição ora “determinantes” da sua falta de inteligência ou falta de higiene ou moral. As publicações ocorreram de forma linear, porém optamos por sua apresentação em ordem decrescente. No poema da subcoluna *Quadra popular* publicado na segunda página da edição do dia 21 de outubro de 1900 temos os seguintes versos:

QUADRAS POPULARES

Com pena peguei na pena,
Com pena para te escrever,
A pena caiu da mão
Com pena de te não ver.

Do pinheiro nasce a pinha,
Da pinha nasce o pinhão,
Da mulher nasce a firmeza
Do homem a ingratidão.

²⁸⁵ A Coisa, 1 jan. 1898, ano 1, n. 19, p. 2-3

Olhos pretos, olhos pardos,
Olhos azuis soberanos,
 Estas três castas de olhos
 Para mim foram tiranos.²⁸⁶

No poema da subcoluna *No Mercado* publicado na quarta página da edição do dia 14 de outubro de 1900 temos os seguintes versos:

NO MERCADO (A Zé Patife)
 Fui comprar lá no mercado,
 Um frango para jantar:
 E depois de o encontrar,
 Achei-me muito cansado.

Demorei-me ali sentado,
Junto a uma negra, a falar
 Dos ovos que vêm por mar;
 - Asneiras por atacado –

Chega então um barrigudo,
 Com ares de espertalhão;
 Parecendo saber tudo.

Balança um ovo na mão...
 “Pra trocá?...” - É- Não senhô,
Sô se for nique, ioiô.
 Oregdul Zurc.²⁸⁷

Na subcoluna *Quadras populares* publicada na segunda página da edição do dia 10 de outubro de 1900 temos os seguintes versos:

QUADRAS POPULARES
 Meu amor é uma laje
 Que está no meio do mar:
 Dá-lhe o bento, dão-lhe as ondas.
 Não se move do lugar.

Batatinha quando nasce
 Deita rama pelo chão;
Mulatinha quando deita
 Bota a mão no coração

²⁸⁶ **A Coisa**, 21 out. 1900, ano 4, n. 162, p. 2 (*sublinhado nosso*)

²⁸⁷ **A Coisa**, 14 out. 1900, ano 4, n. 161, p. 4 (*sublinhado nosso*)

Negro preto, cor da noite,
Cabelo de pixaim,
Pelo amor de Deus te peço,
Negro, não olhes pra mim.²⁸⁸

E finalmente na subcoluna *Mote glosa* publicada na segunda página da edição do dia 1º de abril de 1900 temos os seguintes versos:

MOTE GLOSA
 Marido de gia é sapo
 Pano no mastro é bandeira,
 Retalho de pano é trapo,
 Mulher de veado é corsa,
 Marido de gia é sapo.

Cigano rouba cavalo,
Mulato tem jenipapo,
Negro tresanda a catinga,
 Marido de gia é sapo.²⁸⁹

A partir da citação dos quatro poemas e dos textos avulsos e imagens recolhidas do periódico *A Coisa* ao longo de suas edições, observamos a presença de um conjunto de conteúdo étnico-racial bastante contundente para a época, e concluímos que a medida que a data da Abolição da escravatura e do advento da República se distanciava enquanto marcos cívicos de importância para a efetivação dos projetos de integralização dos direitos igualitários e da democracia, mais conteúdos raciais foram inseridos nas páginas do impresso. Entendemos essas ações como uma política de aversão à proposta de integralização de negros e brancos no processo “civilizatório” que uma elite pretendia criar. Ao invés da criação de programas e projetos que viabilizassem a formação e a integralização dos ex-cativos pretos e mestiços na vida urbana do mercado de trabalho formal, educacional, político, econômico e sociocultural, observamos vários usos de recursos semânticos por parte desta imprensa, especialmente n’*A Coisa*, para evidenciar e marcar diferenças e produzir o distanciamento dos brancos tomados como possuidores dos “olhos azuis soberanos” dos negros identificados como aqueles que “falam asneiras”, são pretos como a noite ou o carvão, possuem cabelos pixaim e que “tresanda catinga”.

²⁸⁸ *A Coisa*, 10 out. 1900, ano 4, n. 160, p. 2 (*sublinhado nosso*)

²⁸⁹ *A Coisa*, 1 abr. 1900, ano 3, n. 133, p. 2 (*sublinhado nosso*)

É possível verificar n’*A Coisa* as marcas do projeto de efetivação da cultura colonialista, responsável por construir sentimentos de superioridade ou soberania como é proposto no excerto do poema que fala da soberania dos olhos azuis dos brancos europeus em detrimento das populações cujas identidades foram forjadas, expatriadas e reduzidas ao mero fetichismo: africanos de diferentes nações, ameríndios de varias regiões das Américas, aborígenes nos territórios da Ásia, indianos; “a cultura colonialista construiu um sentimento de superioridade ontológica da Europa em relação às raças [consideradas inferiores], desregradas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 45). Nos poemas citados e nos textos e imagens que trouxemos neste capítulo são evidentes a associação do homem negro enquanto um animal dotado de ignorância, de rosto desfigurado, como no exemplo das imagens em que os fenótipos não dão conta de oferecer particularidades às personagens negras, apenas a totalidade de uma identidade genérica ou um ponto de interrogação. Como Fanon nos alertou, o preto parece não ser tomado como um homem (FANON, 2008, p. 106), principalmente no contexto da década de 1900, quando fenômenos, tais como o fim da escravidão e a instauração de um projeto político federalista haviam sido implantados no Brasil. Fanon já dizia que “na América, os pretos são mantidos à parte. Na América do Sul, chicoteiam nas ruas e metralham os grevistas pretos” (FANON, 2008, p. 106).

Entendemos que a década de 1900 propôs um ideal de nação que se distanciava de qualquer possibilidade de integralização social da população brasileira. A elite cujo desejo era ser considerada branca queria manter sua hegemonia nas esferas econômica, educacional, artístico-cultural, política e, principalmente, detentora do *status* de civilização que poderia fazê-la se sentir assimilada aos propósitos de uma aristocracia das grandes metrópoles europeias. Ao tomarmos as considerações de Sylvia Gemignani Garcia acerca dos estudos de Florestan Fernandes sobre o folclore no Brasil,²⁹⁰ entendemos que os poemas publicados n’*A Coisa* faziam parte da cultura popular brasileira intensificada por essas publicações periódicas nas décadas de 1900 e adiante. Arriscamos considerar que o resultado dessa difusão de um conjunto de textos, cânticos e imagens definiu padrões estéticos e comportamentos que mobilizaram de forma sistemática a manutenção e potencialização do racismo estrutural, principalmente pelo viés da cultura, de um “conjunto estruturado de práticas e discursos sociais e institucionais” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 46-47). Ainda que tenhamos nos aprofundado no estudo de um periódico específico, é importante considerar que *A Coisa* representa a materialidade de um conjunto de publicações comuns difundidas no Brasil do

²⁹⁰ GARCIA, Sylvia Gemignani. Folclore e sociologia em Florestan Fernandes. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 13(2): 143-167, nov. 2001.

final do século XIX e início do XX, que contribuíram na formação do caráter sociocultural e moral da sociedade baiana e brasileira. O sucesso dessas publicações e a novidade na utilização de imagens xilográficas, litográficas e do clichê em metal impulsionaram impressos, a publicação e a reprodução sequenciada de inúmeros desses periódicos com identidades parecidas, com linha editorial segmentada, cujas propostas e intenções se faziam dentro de um conjunto de práticas inerentes ao consciente e o inconsciente coletivo daquelas gerações.

Concordamos com Maria Bernardete Ramos Flores de que a denúncia da fealdade, de pretos, mestiços e indígenas representados nos traços, “nas tintas e na escrita do Brasil por viajantes e cientistas estrangeiros do século XIX [e também pelos artistas nacionais]” contribuiu para o fortalecimento de um projeto eugênico que ofereceria à sociedade brasileira do século XX “meios para embelezar e aperfeiçoar nosso tipo étnico em formação” (FLORES, 2007, p. 63). Skidmore nos faz compreender que mesmo diante de um processo de mestiçagem acelerado, protagonizado principalmente por homens brancos ricos e, também, pelos homens pobres com mulheres negras, apesar de gerarem muitos mestiços, não fez diminuir as tensões raciais vigentes no país (SKIDMORE, 2012, p. 89), considerando que o ideal de branqueamento, que não era determinado por lei e, tampouco explícito, “contribuiu para evitar que homens de pele escura tivessem muitos filhos” - a exemplo do aguadeiro Chico, cuja prole era constituída por oito pequerruchos -, e, por conseguinte, nos arriscamos a ponderar que esses homens passaram a ser rejeitados tanto pelas negras quanto pelas mulheres brancas, pois, conforme no enunciado da quadra *Mote glosa*, criou-se o discurso de que “negros tresandavam catinga”, ou seja, exalavam mal cheiro muito forte, e, por essa razão, “negro cabelo de pixaim” não deveria olhar para ninguém, sequer para as mulheres com a sua cor de pele. Todavia, Skidmore já havia assinalado sobre a predisposição, sempre que possível, das negras por parceiros mais claros que elas, reforçando, desse modo, “o sistema de exploração sexual que dava licença aos brancos da classe alta (na realidade, também aos da classe baixa)” (SKIDMORE, 2012, p. 89). No entanto, essas relações, embora permitissem o contato do branco com as negras, eram destituídas de afetividade, pois os casamentos inter-raciais não ocorriam, herança do comportamento colonial, quando o senhor de escravos se deitavam com suas criadas apenas pelo prazer do deleite, e quando as engravidava agregavam, raríssimas vezes os filhos como membro oculto de suas famílias²⁹¹ ou como prática mais

²⁹¹ Para mais, ver: PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2009.

comum os tomava apenas como um escravo a mais do seu lote, embora este fosse considerado um mestiço.²⁹²

Enquanto percebemos, de um lado, essas relações inter-raciais no Brasil, inicialmente destituídas de afetividade, demarcadas majoritariamente pela pulsão dos senhores escravistas em investidas sexuais estéreis de afeição para com suas escravas; relações essas estendidas para a República, e conservadas pelo imaginário fetichista acerca do corpo livre/público e sexualizado das mulheres negras; por outro lado, no contexto martinicano e francês, Frantz Fanon nos oferece balizamentos em torno dessas relações inter-raciais, que segundo ele foram tanto baseadas em propósitos políticos-ideológicos quanto afetivos, numa concepção de valorização de uma superestrutura (FANON, 2008, p. 53).

No contexto de Fanon, as relações inter-raciais se dão respeitando a seguinte ordem de análise: mulheres negras com homens brancos, e em seguida, homens negros com mulheres brancas. Essa ordem respeita o desejo dos primeiros na busca pelos segundos, ou seja, os homens e as mulheres negros que viveram a experiência do colonialismo francês nas Antilhas e na própria Paris, pareciam estar, de acordo com suas realidades, à procura de mulheres e homens brancos. Essas relações têm conotações múltiplas e dependiam da ordem dos relacionados, assim como de uma “dialética do ser e do ter” que as atravessavam (MARCEL apud FANON, 2008, p. 55).

Fanon nos oferece análise em torno da história de uma personagem martinicana chamada Mayotte Capécia, responsável pela escrita de um romance autobiográfico *Je suis Martiniquaise*, cujo sonho da infância da protagonista negra era um dia poder se casar com um homem branco, mesmo consciente do imaginário que “uma mulher de cor nunca é realmente respeitada aos olhos de um branco. Mesmo se ele a ama. Eu sabia disso” (CAPÉCIA apud FANON, 2008, p. 54). Segundo Fanon, Mayotte ama um branco e tolera todas as suas artimanhas, inclusive seus momentos de lazeres individuais em espaços brancos e elitizados sem a companhia dela, pois os brancos ricos descendentes de franceses daquela Martinica, não toleravam mulheres como Mayotte, em seus círculos sociais.

²⁹² Sylvia Gemignani Garcia nos apresenta uma proposta que revela a “rejeição de uma interpretação da miscigenação como criadora de uma sociabilidade democrática [e afetiva] entre brancos e negros, apontando, na direção contrária, para as dificuldades e entraves à efetiva assimilação da população de cor, historicamente gerados e culturalmente reproduzidos, responsáveis por um distanciamento social de conflitos que fortalecem o preconceito funcionando como fator de manutenção da segregação. Os contatos entre senhores e escravos longe de criarem uma cultura democrática, criam uma sociedade cindida, ou seja, uma sociedade que produz poderosos entraves a sua própria constituição como tal” (GARCIA, 2001, p. 155).

É a partir desse exemplo que Fanon nos dá a possibilidade de compreender que o amor seria um fenômeno, condição ou afetividade interdito às mulheres negras de todos os países, pelo menos às negras cujo racismo se fez introjetado em seu inconsciente coletivo, e que emulam na idade adulta por um desejo incutido na infância, “pois o outro não deve me estimular a realizar meus sonhos infantis: ele deve, ao contrário, ajudar-me a superá-los” (FANON, 2008, p. 55). Para Fanon, “todas essas mulheres de cor, desgrenhadas, à caça do branco, esperam” (FANON, 2008, p. 55).

As práticas experimentadas por Fanon no contexto da sua Antilha povoada de conflitos étnico-raciais acabam por se aproximar da realidade experimentada por homens e mulheres no Brasil eugênico, cujos desdobramentos potencializarão essas ideias de raça depreciativa e a superioridade do branco enquanto sujeito de civilidade. E por essa razão concordamos e nos apropriamos da consideração fanoniana de que o racismo incutiu nessas gerações, e no nosso exemplo brasileiro, a ideia de que “o branco e o negro representam os dois polos do mundo, polos em luta contínua, uma verdadeira concepção maniqueísta do mundo” (FANON, 2008, p. 56).

Dese modo concluímos que publicações como esses poemas e/ou quadras para serem lidos ou cantados devido a forte demarcação das rimas, não podem ser consideradas publicações chistosas inofensivas ou destituídas de poder ideológico, com forte influência no comportamento social.

Essas publicações cunhadas de propósitos racialistas reforçaram as diferenças entre os povos, sobrepujando o valor positivo do branco ao mesmo tempo em que potencializava e criava uma identidade negativa para os negros. Apropriamos-nos de um excerto de Fanon que ilustra a ideia do sentimento criado pelo branco nesse contexto de racismo e embranquecimento perpetuado, o branco se reconhece enquanto a unidade de um sistema de privilégios e supervalorização, e, por essa razão teria motivos para bater no peito e aclamar o seu direito divino, pois “sou branco, quer dizer que tenho para mim a beleza e a virtude, que nunca foram negras. Eu sou da cor do dia” (FANON, 2008, p. 56). Utilizando-se do romance *Nini* escrito por Abdoulay Sadjí, Fanon ilustra o comportamento dos negros diante dessa afirmativa inconsciente dos homens brancos, especialmente dos europeus, um comportamento contumaz e revelador do sentido de inferioridade criado nas populações negras da diáspora.

Antes de mais nada temos a negra e a mulata. A primeira só tem uma perspectiva e uma preocupação: embranquecer. A segunda não somente quer embranquecer, mas evitar a regressão [...] [Ela poderia dizer e justificar da seguinte maneira] Não amo o preto, porque ele é selvagem. Selvagem não no

sentido canibal, mas porque lhe falta refinamento (FANON, 2008, p. 62-63 e 65).

Ao se referir às relações dos homens negros com as mulheres brancas ainda no contexto das Antilhas e da França, Fanon pondera acerca do desejo do negro de se apropriar da plenitude branca, possuindo, assim, a mulher branca enquanto o símbolo da sua conquista, da sua vitória, da sua virilidade, e do reconhecimento de si e da sua capacidade civilizatória (FANON, 2008, p. 69). Desse modo entendemos que há um conflito sociopolítico que induziu as tensões identitárias atravessadas pelas concepções da objetificação sexual do corpo branco feminino, e noutra perspectiva, na compreensão do corpo negro masculino e feminino enquanto um símbolo de fetiche. O negro que, muitas vezes, se permite assumir esse lugar, com a intenção de legitimar o discurso do outro que o enxerga pelo valor monstruoso dando a ele uma hipersexualização, e o clivando pelo seu sexo e pelo membro do negro; “a partir do momento em que o preto aceita a clivagem pelo europeu, não tem mais sossego” (FANON, 2008, p. 82).

Sylvia Gemignani Garcia nos faz compreender a partir de Florestan Fernandes, o quanto essas cantigas permitem a segregação e limitam o contato e a interação social. Essas produções indicam relações sociais entre brancos e negros enfatizando suas desigualdades e fortificam os ideais de dominação preexistentes a partir do processo de colonização europeu. Esses versos lidos ou cantados

reproduz os dois grupos como se constituíssem diferenças irreduzíveis, criando entraves à socialização. Base social das representações preconceituosas sobre o negro, as relações escravistas explicam os conteúdos que circulam no material folclórico, que atuam, como toda representação coletiva tradicional, orientando a conduta dos agentes. Seguindo a indicação de Silvio Romero, tais elementos culturais influenciam as relações sociais no sentido da segregação e não da interação social, produzindo, do lado do grupo segregado, retraimento social, ressentimento e marginalidade. A cultura tradicional atua, assim, favorecendo o distanciamento social nos dois grupos. A representação negativa do negro influencia diretamente a disposição do branco em relação ao contato com o negro antes da relação concreta acontecer e no sentido de que não aconteça, fazendo circular valores que afirmam uma diferença essencial entre os dois grupos tornando desejável a manutenção de uma substancial distância social [...] Do lado dos negros, a situação leva a um sentimento de inferioridade que não só favorece o retraimento social como dá espaço a complexos processos psicológicos coletivos que tendem a aumentar e cristalizar o preconceito. (GARCIA, 2001, p. 155)

É, sobretudo, na atmosfera de uma cultura cuja formação se deu de forma pluralizada que o racismo brasileiro se constituiu nos meandros de discursos de negação e ocultação das suas reais intenções, as múltiplas imagens analisadas no periódico *A Coisa* e seus aportes e cotejamentos, e seus textos pinçados nos ajudaram a compreender que mesmo um jornal editado na Bahia no final do século XIX e princípio do XX estava conectado às tendências globais que começavam a ser determinantes no cotidiano da vida de expatriados no Novo Mundo. Um mundo que deveria ser branco, e que deveria rejeitar a conduta, o corpo e a pele que se distanciasse do ideal europeu de civilidade. As Américas, o Caribe, o continente africano e a Ásia experimentaram, a partir dos exploradores europeus, a construção de um mundo visual, discursivo e textual que privilegiou as imagens de homens e mulheres brancas, valorizando seus costumes, suas feições e fenótipos particularizados, sua religião, suas vestimentas, seus desejos, sonhos, alegrias e tristezas, todas as condições de possibilidade possíveis para “os escolhidos da terra”.²⁹³ Os sentimentos e as sensibilidades do homem branco europeu idealizado, estiveram e continuam presentes nas representações visuais espalhadas pelos quatro cantos do mundo, especialmente nos países colonizados, como o Brasil. E desse modo fez criar nas populações não brancas, que elas não se constituíam um homem, mas sim uma subcategoria, ou alegoria a caminho de um longo processo de ajustes e assimilações com um padrão normativo. Essas imagens de superioridades e inferioridades, infelizmente continuam sendo institucionalmente consideradas as principais referências para o aprendizado e a produção de novas imagens, saberes, discursos e textualidades.

²⁹³ Propomos a frase “os escolhidos da terra” enquanto uma metáfora que busque identificar a concepção do homem branco europeu e as suas lutas em prol da efetivação de um projeto político, cultural e econômico de colonização. O que nos faz pensá-la como uma metáfora ou analogia ao livro de Fanon que considera os africanos e as suas lutas em prol da sua liberdade e civilidade enquanto os condenados da terra, por enfrentarem toda a sorte e destruição provocadas pelo colonialismo. Para mais, ver: FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

Referências bibliográficas

- ABREU, Alzira Alves de (org.). **Dicionário histórico da Primeira República (1889-1930)**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2015.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FRAGA FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- _____. **O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930, in: CARDOSO, Rafael (org.). **Impresso no Brasil 1808-1930 – Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- ANDERMANN, Jens; ROWE, William. **Images of power: Iconography, culture and State In Latin America**. Berghahan Books: Canada, 2005.
- ARAÚJO, Adalice. **Dicionário das Artes Plásticas no Paraná**. Curitiba: Ed. do Autor, 2006.
- ARAGÃO, Antonio Ferrão Moniz Sodré de. **A Bahia e os seus governadores na República**. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1923.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- AYALA, Waldir. **Dicionário de pintores brasileiros**, vol.2. Rio de Janeiro: Spala, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARLÉU, Gaspar. **O Brasil holandês sob o Conde João Mauricio de Nassau**: história dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do Ilustríssimo João Mauricio Conde de Nassau, etc., ora Governador de Wesel, Tenente-General de cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange; Conselho Editorial, 2005.
- BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BERGER, John et al. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BUFFON, George Leclerc de. **Ouvres completes de Buffon**, 3º tome. Paris: Bazouge-Pigoreau, 1839.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Papirus: Editora da Universidade de Campinas, Campinas, 1993.

BROCA, B. **Horas de leitura**. Rio de Janeiro: MEC, INL, 1957.

BROCA, Peter Paul. Tableau chromatique des yeux, de la peau et des cheveux. In: **Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris**, I^o Série. Tome 5 fascicule 5, 1864. pp. 767-773.

_____. Tableau chromatique de la chevelure et de la peau. In: **Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris**, I^o Série, tome 5 fascicule 1, 1864. pp. 138-140.

CARDOSO, Rafael. Origens do projeto gráfico no Brasil, in: CARDOSO, Rafael (org.). **Impresso no Brasil 1808-1930** – Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

_____. (org.). **Impresso no Brasil 1808-1930** – Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CARNEIRO, Newton. **O Paraná e a caricatura**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1975.

CARTILHA HISTÓRICA DA BAHIA – A república e seus governadores. Municípios – Prefeitos- Câmaras Municipais – Vereadores – Riqueza – Economia – Desenvolvimento Industrial. 2ed., revista e aum. Salvador: Ed. Central Ltda. s/d. (1978).

CARVALHO, Alfredo de; TORRES, João Nepomuceno. **Anais da imprensa da Bahia, 1^o Centenário 1811-1911**. 2ed, Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2007 [1911].

CARVALHO, Aloysio de. A imprensa na Bahia em 100 anos. In: TAVARES, Luís Guilherme Pontes. **Apontamentos para a história impressa na Bahia**. 2ed. rev. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2008.

CARVALHO FILHO, Aloísio de. Jornalismo na Bahia: 1875-1960. In: TAVARES, Luís Guilherme Pontes. **Apontamentos para a história impressa na Bahia**. 2ed. rev. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2008.

CARVALHO, José Murilo de. As conferências radicais do Rio de Janeiro: novo espaço de debate. In: CARVALHO, J.M. (org.). **Nação e cidadania no Império: novos horizontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal, Diário de um retorno ao país natal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012 [1947].

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

_____. (Org.) **Práticas de leitura**. São Paulo: Ed. Liberdade, 1996.

_____. Por uma sociologia das práticas culturais, in: **A História Cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: Difel, 1990.

COUTO, Edilece Souza. **Tempo de Festas** – homenagem a Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição e Sant'Ana em Salvador (1860-1940). Salvador: Edufba, 2010.

CRAIS, Clifton C; SCULLY, Pamela. **Sara Baartman and the Hottentot Venus: A ghost story and a biography**. United Kingdom: Princeton University Press, 2009.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da; GOMES, Flávio dos Santos, (org.) **Quase cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CRUZ, Gutemberg. **Feras do humor baiano** (Lage, Nildão e Setúbal). Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1997.

_____. **Humor gráfico na Bahia**, o traço dos mestres Paraguassú, K-Lunga, Tischenko, Sinézio Alves, Fernando Diniz, Gonzalo Cpárcamo. Salvador: Gráfica e Editora Areambepe, 1993.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEBRET, J. B. **A viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Rio de Janeiro:, Tecnoprint, 1968. (Coleção Brasileira de Ouro.)

DOLTO, Françoise. **A imagem inconsciente do corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EHRET, Christopher. O interior da África Oriental, in: EL FASI, Mohammed (org.). **História Geral da África**, vol. III – África do século VII ao XI. Brasília: Unesco, 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008 [1952].

_____. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERRARO, Alceu Ravello. Gênero, raça e escolarização na Bahia e no Rio de Janeiro. **Cad. Pesqui.** 2009, vol.39, n.138, pp. 813-835.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra: introdução à Bibliologia Brasileira: A imagem cravada**. 2ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. **Quem pariu e bateu, que balance! Mundos femininos, maternidade e pobreza** – Salvador, 1890 – 1940. Salvador: EDUFBA. 2003. p. 21.

FERREIRA, Tania Maria Tavares Bessone da Cruz. Os livros na imprensa: as resenhas e a divulgação do conhecimento no Brasil na segunda metade do século XIX, in: CARVALHO, José Murilo de. (org.) **Nação e cidadania no Império: novos horizontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Os ofícios mecânicos e o negro no espaço urbano de Salvador. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 3., 2006, Ouro Preto. **Anais...Ouro Preto: (CD ROM) 2006**.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza**. Chapecó: Argos, 2007.

FONSECA, Arthur Arezio da. **Serões typographicos**. Salvador: Officina Typographica de João Batista de O. Costa, 1905.

_____. **Esboço typographico**. Salvador: Typographia da Gazeta do Povo, 1909.

_____. **Machinas de compor**. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1916.

_____. **Revisão de provas typographicas**. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1925.

_____. **Diccionario de termos graphicos**. Salvador, Imprensa Oficial do Estado, 1936.

FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX: tentativa de interpretação antropológica, através de anúncios de jornais brasileiros do século XIX, de características de personalidade e de formas de corpo de negros ou mestiços, fugidos ou expostos à venda, como escravos, no Brasil do século passado**. 4ed. São Paulo: Global, 2010.

_____. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global, 2006.

_____. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 49ed. rev. São Paulo: Global, 2004.

FRY, Peter. Negros e brancos no Carnaval da Velha República, in: REIS, João José (org.). **Escravidão e invenção da liberdade**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GALINKIN, Ana Lúcia; BERTONI, Luci Mara. Gênero e educação: um caminho para a igualdade, in: Gênero e educação, **Em Aberto**, Brasília, v. 27, n. 92, p. 1-212, jul./dez. 2014

GARCIA, Sylvia Gemignani. Folclore e sociologia em Florestan Fernandes. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, **13(2)**: 143-167, nov. 2001

GERBI, Antonello. **O novo Mundo**: história de uma polêmica, 1750-1900. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GERVEREAU, Laurent. **Voir, comprendre, analyser les images**. Paris: La Découverte, 1994.

GILMAN, Sander L. *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature*. **Race, writing and difference**. Ed. Henry Louis Gates Jr. Chicago, 1986.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GLEDHILL, Sabrina. Manuel Raimundo Querino. In: NASCIMENTO, Jaime; GOMES, Hugo (Org). **Manuel R. Querino**: seus artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2009.

GOMBRICH, Ernest H. (1999), *Medições sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística*, in: GOMBRICH, Ernest H. **Medições sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. São Paulo: Edusp, p. 1-11.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolo da identidade. Belo Horizonte, 2006.

GORDON, Lewis R., Nota de tradução, in: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

GRAHAM, Richard. **Alimentar a cidade: das vendedoras de rua à reforma liberal (Salvador, 1780-1860)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GRADEN, Dale Torston. **From slavery to freedom in Brazil. Bahia, 1835 - 1900**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

HABERT, Angeluccia Bernardes. **A Bahia de outr'ora, agora**: leitura de Artes & Artistas, uma revista de cinema da década de 20. Salvador: Academia de Letras da Bahia/ Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HAUFBAUER, Andreas. Ideologia do Branqueamento: Racismo à brasileira, in: **Atas do VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**. Porto, 2000.

_____. **Uma história de branqueamento ou o negro em questão**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

HINSLEY, Curtis. **The World as Marketplace**: Commodification of the Exotic at the World's Colombian Exposition, Chicago, 1893.

HOLMES, Rachel. **African Queen** – The real life of the Hottentot Venus. New York: Random House, 2007.

HUGHES, Robert. **Goya**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JINZENJI, Mônica Yumi. **Cultura impressa e educação da mulher no século XIX**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

KRAAY, Hendrik. Os companheiros de Dom Obá: os zuavos e outras companhias negras na guerra do Paraguai. **Afro-Ásia**, 46 (2012), 121-16.

LEAL, Maria das Graças de Andrade. Introdução. In: NASCIMENTO, Jamie e GOMES, Hugo (Org). **Manuel R. Querino: seus artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2009a.

_____. **Manuel Querino entre letras e lutas Bahia: 1851-1923**. São Paulo: Annablume, 2009b.

_____. **A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-1972)**. 1995. 198 f. Dissertação [Mestrado em História] - Curso da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

LEHMKUHL, Luciene. **Fazer História com imagens**, in: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto. **História e imagens: textos visuais e práticas de leituras**. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

LEITE, Márcia Maria da Silva Barreiros. Produção intelectual e escrita feminina na Bahia (XIX-XX). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, jul, 2001

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. 1v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

_____. **História da caricatura no Brasil**. 2v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

_____. **História da caricatura no Brasil**. 3v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

_____. **História da caricatura no Brasil**. 4v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

_____. **Rui e a caricatura**. Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1949. 2a edição, Gráfica Olímpica, Rio, 1949.

_____. **Caricatura, arma secreta da liberdade**. Separata de Cultura n. 2, Serviço de Documentação do MES, Rio, 1949.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos, in: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

MACHADO NETO, A. L. A Bahia intelectual (1900-1930). Salvador, **Universitas**, Vol. 0, n. 13, (1972)

MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira** – os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte Ltda, 2012.

MARQUES, Eliane. **E se alguém o pano**. Porto Alegre: Escola de Poesia, 2015.

MORAES FILHO, Mello. **Festas e tradições populares do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

MARTIN, Peter. **Schwarze Teufel, edle Mohren**. Afrikaner in Geschichte und Bewusstsein der Deutschen. 2ed. [1ed. 1993]. Hamburg, Hamburger Edition, 2001.

MARTINS, Itajahy. **Gravura: arte e técnica**. Ed. Laserprint: Fundação Nestlé de Cultura, São Paulo, 1987.

MATOS, Maria Izilda Santos. **Por uma história da mulher**. Bauru/SP: EDUSC, 2000.

MATTOSO, Kátia de Queirós (1982). **Ser escravo no Brasil**. 3ed, São Paulo: Brasiliense, 1990.

MELLO, Agenor Bandeira de; BATALHA, Sílvio. **Cartilha histórica da Bahia** - registro político do Estado, 5ed., edição de autor: Salvador, 1990.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MUNANGA, Kabengele. Prefácio, in: SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do “ser negro”**: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ/Fapesb; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

NABUCO, Joaquim. **O abolicionista**. Recife: FUNDAJ/ Editora Massangana, 1988 [1883]

NEGRÃO, Theotonio. **Dicionário da Legislação Federal**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Departamento nacional de Educação/Campanha Nacional de Material de Ensino, 1961.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PANOFISKY, Erwin. **Estudos de iconologia**, temas humanísticos na arte do Renascimento. 1ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1982 [1ed. 1939/2ed.1995]

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**. São Paulo, 2005, v. 24, n. 1.

PEREIRA, Túlio Henrique. **Pele e sensibilidades**, práticas de memórias e identidades do negro na literatura (1909-1940). Saarbrücken: NEA, 2014.

PERES, Fernando da Rocha. **Memória da Sé**. Salvador: Macunaíma, 1974.

PERROT, Michele. **Minha História das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social, in: **Estudos Feministas**. Florianópolis, 2009, v. 17, n.1, p. 162.

PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2009.

PUPO, Benedito Barbosa. **Oito bananas por um tostão**: Campinas de outros tempos. 2ed. Campinas, SP: Secretaria Municipal de Cultura Esportes e Turismo, 1995. p. 51-56.

PRIORE, Mary Del. História das Mulheres: as vozes do silêncio, in: FREITAS, Marcos Cezar. (Org). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2001.

QUERINO, Manoel. **A Bahia de outrora**. 2ed. Bahia: Econômica, 1946.

_____. **Costumes africanos no Brasil**. Prefácio e notas de Artur Ramos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

_____. **Artistas Bahianos**. Salvador: Oficina da Empresa A Bahia, 1911.

RAFAEL, Gina Guedes; SANTOS, Manuela; TENGARRINHA, José. (orgs.) **Jornais e revistas portugueses do séc. XIX**. Vol 1, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1998.

RAMOS, Arthur. **A aculturação negra no Brasil**. Rio de Janeiro, Departamento Editorial da União Nacional dos Estudantes, 1943.

_____. Prefácio, In: QUERINO, Manuel. **Costumes africanos no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1938.

REIS, J. J. SILVA, E. **Negociação e Conflito: A resistência negra no Brasil escravista**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

REZENDE, J. M. **À sombra do plátano: crônicas de história da medicina** [online]. São Paulo: Editora Unifesp, 2009.

RODRIGUES, Nina Raimundo. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Madras, 2008.

_____. **Animismo fetichista dos negros bahianos**. Salvador: P 555, 2005. (Col A/C/ Brasil, Teatro XVIII).

RUGENDAS, João Maurício. **Viagem pitoresca através do Brasil**, 4ed. São Paulo, 1949.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do “ser negro”**: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ/Fapesb; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SANTOS, Jackson Rubem Alves. **Lapão, cem anos de História**. Irecê: Print Fox, 2010.

SANTOS, Mirian Cristina dos; RESENDE, Maria Ângela de Araújo. Moralistas criteriosos e glorificadores da mulher: conselhos literários de Elisa Lemos. SIMPÓSIO INTERNACIONAL LITERATURA, CRÍTICA, CULTURA, 3, 2010, São Paulo, 2010. **Anais**. São Paulo: PUCSP, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: UNESP, 2005. t.1.

SHARPLEY-WHITING, T. D. **Black Venus. Sexualized Savages, Primal Fears and Primitive Narratives in French**, Durham, Carolina do Norte: Duke University Press, 1999.

SHAW, Thurstan. A zona guineana: situação geral (capítulo redigido em 1977), in: EL FASI, Mohammed (org.). **História geral da África**, vol. III – África do século VII ao XI. Brasília: Unesco, 2010.

SHARPLEY-WHITING, Tracy Denean. **Black Venus: sexualized savages, primal fears, and primitive narratives in French**. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press, 1999.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)**. 1ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

_____. Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: INTERCOM; Porto Alegre, EDIPUCRS, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Dos males da dádiva: sobre as ambiguidades no processo da Abolição brasileira, in: CUNHA, Olívia Maria Gomes da; GOMES, Flávio dos Santos (org.), **Quase-cidadão – histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

STEPAN, Nancy. **Gênese e evolução da ciência brasileira**. Rio de Janeiro: Artenova, 1976, p. 68.

TAVARES, Luis Guilherme Pontes (org.). **Apontamentos para a história da imprensa na Bahia**. 2ed., rev., e ampl. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2008.

TOSI, Renzo; BENEDETTI, Ivone Castilho Benedetti. **Dicionário de sentenças latinas e gregas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VALE, Vanda Arantes do. **Pintura Brasileira do século XIX - Museu Mariano Procópio**. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2001.

VIANA FILHO, Luís. **O negro na Bahia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WARBURG, Aby. **O nascimento de Vénus e a primavera** – Sandro Botticelli. Lisboa: KKYM, 2012.

WOLFF, Cristina Sheibe. **Mulheres da Floresta: Uma História**: Alto Juruá, Acre (1890-1945). São Paulo: HUCITEC, 1999.

WOOD, Marcus. **Black Milk: imagining, slavery in the visual cultures of Brazil and America**. United Kindom: Oxford University Press, 2013.

Dissertações e teses

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **A exaltação das diferenças**: racialização, cultura e cidadania negra (Bahia, 1880-1900), Campinas, 2004. Tese. (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. 247f

BRAGA, Amanda. **Retratos em preto e branco**: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil, João Pessoa, 2013. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba – UFPB. 239f

BRITO, Jailton Lima. **A Abolição na Bahia: uma história política**. Salvador, 1996. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia – Ufba. 265f

CUNHA, Sílvio Humberto dos Passos. **Um retrato fiel da Bahia**: sociedade-racismo-economia na transição para o trabalho livre no Recôncavo açucareiro, 1871-1902, Campinas, 2004. Tese. (Doutorado em Ciências Econômicas). Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. 272f

PEREIRA, Túlio Henrique. **Pele e Sensibilidade**: Práticas de Memória e Identidades do Negro na Literatura (1909-1940), Vitória da Conquista, 2011. Dissertação. (Mestrado em Memória). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. 161f

TAVARES, Luis Guilherme Pontes. **Nome para compor em caixa alta: Arthur Arezio da Fonseca**, São Paulo, 2000. Tese. (Doutorado em História Econômica). Universidade Estadual de São Paulo – USP. 217f

SANTOS, Mônica Celestino. **As trincheiras do Major Cosme de Farias (1875-1972) a interface entre atuação na imprensa e ações de caridade em Salvador (BA) no alvorecer da República**, Salvador, 2011. Tese. (Doutorado em História). Universidade Federal da Bahia – Ufba. 405f

ALMEIDA, Silvia Capanema; SILVA, Rogério Sousa. Do (in)visível ao visível: o negro e a “raça nacional” na criação caricatural da Primeira República. *Revista Estudos Históricos* (FGV) - Vol. 26, No 52 (2013): Raça e História.

BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm>. Acesso em

BUTLER, Kim. *Freedoms Given, Freedoms Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition*, São Paulo and Salvador, New Brunswick, N.J.: **Rutgers University Press**, 1998

BUTLER, Kim. Afterword: Ginga Baiana, the politics of Race, Class, Culture, and Power in Salvador, Bahia, in KRAAY, Hendrick (org.), **Afro-Brazilian Culture and Politics: Bahia, 1790s to 1990s**. Londres: ME Sharpe, 1998, pp.158-75

CADENA, Nelson Varon. Disponível em: <http://www.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/04/10/o-primeiro-jornal-ilustrado-da-bahia/>. Acesso em: 18 fev. 2014

CASTELLUCCI, Adrin A. S. Política e cidadania operária em Salvador (1850-1919). **Revista de História** 162 (1º semestre de 2010), 205-241

DEPESTRE, René. **Bom dia e adeus à negritude**. Tradução de Maria Nazareth Fonseca e Ivan Cupertino. Paris: Robert Laffont, 1980. p. 85-160. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>> Acesso em 22 abr. 2010.

ICKES, Scott. Era das batucadas: o carnaval baiano das décadas 1930 e 1940. **Afro-Ásia** [online]. 2013, n.47, pp. 199-238. Acesso em: 12 dez. 2014.

Folclore fluminense. Rio de Janeiro, Departamento de Cultura / INEPAC / Divisão de Folclore, 1982, p.210-213). Para mais, ver: Quaresma, disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/marco55/pn55030b.htm>. Acesso em: 20 jan. 2016.

GALINKIN, Ana Lúcia; BERTONI, Luci Mara. Gênero e educação: um caminho para a igualdade, in: Gênero e educação, **Em Aberto**, Brasília, v. 27, n. 92, p. 1-212, jul./dez. 2014.

GILLIES, Ana Maria Rufino. Os ingleses da Colônia do Assunguy (1859-1882) sob a perspectiva do processo civilizador: um estudo comparativo com outra comunidade britânica do século XIX. X SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR, 2007.

Jornal de Poesia. Disponível em: *Jornal de Poesia*, com acesso em 4 de julho de 2014: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/tf.html>

LEITE, Márcia Maria da Silva Barreiros. Imprensa e rede de solidariedade feminina na sociedade baiana dos séculos XIX e XX

LEHMKUHL, Luciene. O lugar da imagem na reinstalação warburguiana. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 227-232, jul.-dez, 2005.

Lucille Davie Sarah Baartman, at rest at last. Disponível em: <http://www.southafrica.info/about/history/saartjie.htm#.VgR4Xn2xfZU>. Acesso em 28 ago. 2015.

MELO, Osvaldo Aranha Bandeira. A nacionalidade do Direito Constitucional brasileiro. Revista **Estudos Históricos** (FGV) – Vol. 15, s/n (1949).

MORAES, LUZIA. **Bembé do Mercado – 13 de maio em Santo Amaro**. Salvador, Stilo Gráfica, 2009., e também O Candomblé da liberdade. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/O-CANDOMBL%C3%89-DA-LIBERDADE.pdf>, acesso em 11 dez. 2015.

MOYSÉS, Santa Maria Affonso. Literatura e História: imagens de leitura e de leitores no Brasil no século XIX. **Anais. XVII REUNIÃO ANUAL DA ANPEd**, Caxambu, out., 1995.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Estudos Feministas**, v. 8, n.2, 2000. Semestre, p.91-108

NOVAL, Maria Paula. La Venus rubia y el imaginario em torno a La Venus negra. Disponível em: <https://coloquiocine.files.wordpress.com/2011/10/maricc81a-paula.pdf>, Acesso em: 28 ago. 2015.

O Negro na Imprensa Baiana no Século XX. Disponível em: <http://www.negronaimprensa.ceao.ufba.br/index.php/apresentacao>. Acesso em 12 de julho de 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Um encontro marcado – e imaginário – entre Gilberto Freyre e Albert Eckhout. **Fenix**. Revista de História e Estudos Culturais, abr/mai/jun.2006, vol. 3, ano III, n. 2

PINTO, Luciano Rocha. O crime de imprensa e a economia política da verdade no código criminal do Império do Brasil. **Revista Transversos**, Rio de Janeiro, n. 1, ano. 1, primavera de 2010. Disponível em: <http://www.leddes.com.br/revista-transversos/verao-2011>. Acesso em 3 jul. 2011.

RAMOS, Everardo. Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas. **Revista Escritos**, ano 3, n. 3. Ed. Casa de Rui Barbosa, 2009. Disponível em: < <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero03/artigo14.php>>. Acesso em 1 mai. 2014.

REIS, João José. O sonho da Bahia muçulmana. Publicado no sítio da Revista de História, mar. 2012. Disponível em:< <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/dossie-imigracao-italiana/o-sonho-da-bahia-muculmana>>. Acesso em 7 jun. 2014.

RIBEIRO, Djamila. Artistas repudiam “blackface” de peça. **Carta Capital**. Companhia teatral “Os fofo Encenam” tem peça cancelada por conteúdo racista. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/artistas-repudiam-blackface-de-peca-4221.html>. Acesso em: 05 fev. 2016.

SLENS, Robert W. Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 12, p. 48-67, dez. 1991; fev.1992.

SOARES, Cecília Moreira. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. **Afro-Ásia**, n. 17 (1996)

South African History Online – Rewriting history, critically examining the past, strengthening the teaching of history. **Shaka Zulu**. Disponível em:
<http://v1.sahistory.org.za/pages/people/bios/zulu-shaka.htm>. Acesso em: 11 dez. 2015.

SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. Da literatura ao jornalismo: periódicos brasileiros do século XIX. **CEDAP**, v. 2, n. 2, 2006, p. 126. Disponível em:
<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/95>. Acesso em: 15 jun. 2014

TAVARES, Luis Guilherme Pontes. Artur Arésio da Fonseca: pioneiro do estudo das Artes Gráficas e da editoração. **Anais**, Intercom, GT 07, Editoração (1994). Disponível em:
[ttp://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e7156b0cc120c4c4c3818a868df84f4b.pdf](http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e7156b0cc120c4c4c3818a868df84f4b.pdf). Acesso em: 02 fev. 2014.

_____. Artur Arésio da Fonseca: pioneiro do estudo das artes gráficas e da editoração. [s/d]. Disponível em:
<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e7156b0cc120c4c4c3818a868df84f4b.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2014.

VIANNA, Hildegardes. Do entrudo ao Carnaval na Bahia, **Revista Brasileira de Folclore**, n. 13 (1965), p. 285

Referências de pesquisas

ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL PREFEITURA DE SALVADOR/FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS (Salvador/Bahia). Livro. Estabelecimento de oficinas de impressões 1833 a 1927, (Estante 7), folha, 26.

Colleccão das leis do Império do Brasil de 1869. Tomo XXIX, Parte I. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1869. Acessado via Plataforma da Biblioteca da Universidade do Texas.

Exhibiting Cultures. Eds. Ivan Karp and Steven Lavine. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991.

UGWU, Catherine. Ed. **Let's Get It On: The Politics of Black Performance**. London: Institute of Contemporary Arts, 1995.

WALLACE, Michelle. Modernism, Postmodern and the Problem of the Visual in Afro-American Culture. **Out There: Marginalization and Contemporary Culture**. Ed. Russell Ferguson. 39-50.

Impressos

A COISA, 5 set. 1897, anno I, n. 2

A COISA, 12 set. 1897, anno I, n. 3

A COISA, 18 set. 1897, anno I, n. 4

A COISA, 26 set. 1897, anno I, n. 5

A COISA, 3 out. 1897, anno I, n. 6

A COISA, 10 out. 1897, anno I, n. 7

A COISA, 17 out. 1897, anno I, n. 8

A COISA, 24 out. 1897, anno I, n. 9

A COISA, 31 out. 1897, anno I, n. 10

A COISA, 7 nov. 1897, anno I, n. 11

A COISA, 14 nov. 1897, anno I, n. 12

A COISA, 21 nov. 1897, anno I, n. 13

A COISA, 28 nov. 1897, anno I, n. 14

A COISA, 5 dez. 1897, anno I, n. 15

A COISA, 12 dez. 1897, anno I, n. 16

A COISA, 19 dez. 1897, anno I, n. 17

A COISA, 28 dez. 1897, anno I, n. 18

A COISA, 1 jan. 1898, anno I, n. 19

A COISA, 9 jan. 1898, anno I, n. 20

A COISA, 16 jan. 1898, anno I, n. 21

A COISA, 23 jan. 1898, anno I, n. 22

A COISA, 30 jan. 1898, anno I, n. 23

A COISA, 7 fev. 1898, anno I, n. 24
A COISA, 13 fev. 1898, anno I, n. 25
A COISA, 20 fev. 1898, anno I, n. 26
A COISA, 27 fev. 1898, anno I, n. 27
A COISA, 6 mar. 1898, anno I, n. 28
A COISA, 13 mar. 1898, anno I, n. 29
A COISA, 20 mar. 1898, anno I, n. 30
A COISA, 27 mar. 1898, anno I, n. 31
A COISA, 3 abr. 1898, anno I, n. 32
A COISA, 10 abr. 1898, anno I, n. 33
A COISA, 17 abr. 1898, anno I, n. 34
A COISA, 1 mai. 1898, anno I, n. 35
A COISA, 8 mai. 1898, anno I, n. 36
A COISA, 15 mai. 1898, anno I, n. 37
A COISA, 22 mai. 1898, anno I, n. 38
A COISA, 5 jun. 1898, anno I, n. 39
A COISA, 12 jun. 1898, anno I, n. 40
A COISA, 19 jun. 1898, anno I, n. 41
A COISA, 26 jun. 1898, anno I, n. 42
A COISA, 2 jul. 1898, anno I, n. 43
A COISA, 10 jul. 1898, anno I, n. 44
A COISA, 17 jul. 1898, anno I, n. 45
A COISA, 24 jul. 1898, anno I, n. 46
A COISA, 31 jul. 1898, anno I, n. 47
A COISA, 7 ago. 1898, anno I, n. 48

A COISA, 14 ago. 1898, anno I, n. 49

A COISA, 21 ago. 1898, anno I, n. 50

A COISA, 28 ago. 1898, anno I, n. 51

A COISA, 4 set. 1898, anno II, n. 52

A COISA, 11 set. 1898, anno II, n. 53

A COISA, 18 set. 1898, anno II, n. 54

A COISA, 25 set. 1898, anno II, n. 55

A COISA, 2 out. 1898, anno II, n. 56

A COISA, 9 out. 1898, anno II, n. 57

A COISA, 16 out. 1898, anno II, n. 58

A COISA, 23 out. 1898, anno II, n. 59

A COISA, 30 out. 1898, anno II, n. 60

A COISA, 6 nov. 1898, anno II, n. 61

A COISA, 13 nov. 1898, anno II, n. 62

A COISA, 20 nov. 1898, anno II, n. 63

A COISA, 27 nov. 1898, anno II, n. 64

A COISA, 4 dez. 1898, anno II, n. 65

A COISA, 11 dez. 1898, anno II, n. 66

A COISA, 18 dez. 1898, anno II, n. 67

A COISA, 25 dez. 1898, anno II, n. 68

A COISA, 4 dez. 1898, anno II, n. 65

A COISA, janeiro de 1899, fevereiro de 1899, março de 1899, abril de 1899, maio de 1899, junho de 1899, julho de 1899, agosto de 1899, setembro de 1899, outubro de 1899, novembro de 1899, dezembro de 1899, janeiro de 1900, fevereiro de 1900, maio de 1900, março de 1900, abril de 1900, julho de 1900, agosto de 1900, setembro de 1900, outubro de 1900, novembro de 1900, dezembro de 1900, maio de 1901, junho de 1901, setembro de 1904, outubro de 1904.

A Malagueta

A MALAGUETA 15 dez. 1897

A MALAGUETA 31 dez. 1897

A MALAGUETA 15 jan. 1898

A MALAGUETA 31 jan. 1898

A MALAGUETA 15 mar. 1898

A MALAGUETA 31 mar. 1898

A MALAGUETA 15 abr. 1898

A MALAGUETA 7 jun. 1898

A MALAGUETA 12 jun. 1898

A MALAGUETA 1 ago. 1898

A MALAGUETA 23 ago. 1898

A MALAGUETA 25 set. 1898

A MALAGUETA 2 nov. 1898

A MALAGUETA 23 dez. 1898

O Faisca

O FAISCA 4 abr. 1886

O FAISCA 18 abr. 1886

O FAISCA 25 abr. 1886

O FAISCA 27 jun. 1886

O FAISCA 19 set. 1886

O FAISCA 17 out. 1886

O FAISCA 24 out. 1886

O FAISCA 31 out. 1886

O FAISCA 7 nov. 1886

O FAISCA 14 nov. 1886

O FAISCA 21 nov. 1886

O FAISCA 28 nov. 1886

O FAISCA 5 dez. 1886

O FAISCA 12 dez. 1886

O FAISCA 26 dez. 1886

O FAISCA 2 jan. 1887

O FAISCA 16 jan. 1887

O FAISCA 23 jan. 1887

Cinema

Vénus Noire (Saartjie Baartman). 2010, 162min, cor. Belgo-franco-tunisiano. Direção Abdellatif Kechiche. Roteiro: Abdellatif Kechiche, Ghalia Lacroix. Baseado na biografia de Saartjie Baartman. Elenco: Yahima Torres, Andre Jacobs, Oliver Gourmet. Prod. MK2 Productions, France 2 Cinéma, CinéCinéma.

Black Venus (La Venus negra). 1983, 80min, cor. Frano-norteamericano-espanhol. Direção: Claude Mulot. Argumento: Carmen García Rico. Baseado na obra de Honoré de Balzac. Elenco: Jacqueline Josephine Jones, Mandy Rice-Davies, Karin Schubert. Produção: Harry Alan Towers – Planatlantic Pictures – Companhia Iberoamericana de TV-Hesperia Films, 1983. Tele Cine Arcadia, Tele Cine Perisur e Tele Cine Palacio.

Programas de Televisão, Documentários

A Rota do Escravo – A Alma da Resistência. Produzido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), traduzido e dublado pelo Centro de Informação das Nações Unidas para o Brasil (UNIC-Rio). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HbreAbZhN4Q&list=WL&index=18>, Acesso em: 20 de janeiro de 2015.

Ecos da Escravidão. Produzido pelo Canal Aberto TVBrasil. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/caminhosdareportagem/episodio/ecos-da-escravidao>, Acesso em: 20 de janeiro de 2015.

A história do racismo e do escravismo. Produzido pelo canal BBC 4. Como parte da comemoração do bicentenário da Lei de Abolição de Escravos (1807), a BBC 4, dentro da

chamada *Abolition season*, exibiu uma série composta por três episódios independentes entre si, abordando os aspectos do racismo pelo mundo: *A cor do dinheiro*, *Impactos fatais*, *Um legado selvagem*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0NQz2mbaAnc>, Acesso em: 3 março de 2014.

Racismo, uma história: Impactos Fatais - Racismo científico, darwinismo social e eugenia . Produzido pelo canal BBC 4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wYQr5P46vek>, Acesso em: 12 julho de 2013.

Brasil, uma história inconveniente. Produzido pelo canal History. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t821sT4AoUY>, acesso em: 5 mai. 2014.

Anexos

Entrevista realizada com o jornalista e pesquisador da caricatura na Bahia Gutemberg Cruz no dia 6 de maio de 2015

Túlio Henrique – Na oitava página do seu livro *Feras do Humor Baiano* no qual o senhor destaca os trabalhos de Lage, Nildão e Setúbal, o senhor afirma que os pasquins irreverentes e panfletários do período da Regência atingiram o apogeu na Salvador das décadas de 1860/1870 com cerca de 36 títulos diferentes impressos editados. O senhor levantou esses dados pesquisando os arquivos da cidade ou foi necessário recorrer a alguma documentação específica ou a uma fonte bibliográfica?

Gutemberg Cruz – A fonte para essa informação está na cronologia do *Annaes da Imprensa da Bahia*, 1º Centenário, 1811 a 1911, de João Nepomuceno Torre e Alfredo de Cavalho. Salvador, Catálogo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Typ. Bahiana, de Cincimmato Melchiades, 1911, devidamente registrado na bibliografia utilizada. Reproduzir no final do livro em Cronologia (p.167) onde só coloquei jornais voltados para o humor (tema do livro). contei o número deles no período apresentado para revelar a quantidade de periódico.

Túlio Henrique - Ainda na oitava página do mesmo livro o senhor faz uma afirmativa acerca da população leitora dos pasquins. O senhor considera que a grande parcela da população subalterna da Salvador da década de 1870 constituía o público leitor da época. No entanto, constatamos a partir de dados do censo que a população subalterna deste período era constituída por escravizados em sua maioria não alfabetizados. Havia também os artistas de ofícios, homens livres que desempenhavam trabalhos manuais. Desse modo como considerar que essa fatia da população era letrada ou mesmo pertencente a um grupo de “subalternos”. Qual o significado dessa expressão “subalterno” em seu livro?

Gutemberg Cruz – Quando escrevi que os “pasquins irreverentes”, “dirigiam-se à sociedade civil e às classes subalternas criticando o Estado e propagando mudanças”. A comunicação popular, também denominada de alternativa, participativa, comunitária e dialógica aponta também para o sentido político. Como informou Cecília Maria Krohling Peruzzo (*Comunicação nos movimentos populares: participação na construção da cidadania*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998), “o fato de tratar-se de uma forma de expressão de segmentos excluídos da população, mas em processo de mobilização visando atingir seus interesses e suprir necessidades de sobrevivência e de participação política (2)”. E mais: “Em síntese, a comunicação popular e alternativa se caracteriza como expressão das lutas populares por melhores condições de vida que ocorrem a partir dos movimentos populares e representam um espaço para participação democrática do ‘povo’. Possui conteúdo crítico-emancipador e reivindicativo e tem o ‘povo’ como protagonista principal, o que a torna um processo democrático e educativo. É um instrumento político das classes subalternas para externar sua concepção de mundo, seu anseio e compromisso na construção de uma sociedade igualitária e socialmente justa” (PERUZZO, 2006:4). Conforme explica Marilena Chauí (*Conformismo e resistência*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986), ao buscar definir a cultura popular, “embora de difícil, a expressão Cultura Popular tem a vantagem de assinalar aquilo que a ideologia dominante tem por finalidade ocultar, isto é, a existência das divisões sociais (p.28). A autora vê o povo de um ponto de vista idealista, identificando o popular com o primitivo,

simples, sensível, iletrado, comunitário. A cultura popular seria assim a resistência ao Iluminismo e à razão, vista como guardiã da tradição e do passado, peça de museu.

Túlio Henrique - Falar sobre a caricatura no Brasil requer um preâmbulo que nos faz perpassar os territórios do Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo, Bahia e Minas Gerais. A Bahia, embora tenha desempenhado um papel importante na política e cultura nacional ainda não tem narrada uma história globalizante dos seus caricaturistas e, tampouco, dos impressos ilustrados publicados em seu território. Na sua obra *Feras do Humor Baiano* o senhor repete esse preâmbulo, citando o Rio de Janeiro e a cidade de São Paulo, partindo de nomes consagrados como Angelo Agostini, para apenas depois introduzir a Bahia e a sua caricatura. Isso se deve a uma ordem percebida nos documentos que o senhor pesquisou, trata-se de uma hierarquia de importância ou algum outro critério específico? Por que a caricatura da Bahia oitocentista aparece como um cotejamento em sua obra?

Gutemberg Cruz – Não se deve a ordem alguma. Apenas a constatação que na Bahia as artes gráficas nunca foram valorizadas. “Pouco se escreveu a respeito das artes gráficas baianas, principalmente sobre o humor” escrevi na introdução do meu primeiro livro *O Traço dos Mestres* (1993). “A pouca importância dada à obra gráfica vem do preconceito que muitos estudiosos de arte alimentam em relação ao desenho e à gravura, pois esses estudiosos só valorizam obras de paredes, em vistosas molduras a óleo. As obras gráficas, muitas delas de autênticos valores sociais e culturais, ficam no esquecimento total. O que muitos não sabem é que a maioria dos grandes nomes da pintura realizou-se primeiramente no desenho, na gravura”. E cito o professor Raymundo Aguiar, da Escola de Belas Artes da Ufba que produziu grandes obras à óleo e fazia caricaturas e cartuns com o pseudônimo de K-Lunga para não ser menosprezado pelos colegas, pois o cartum era tido como “baixa cultura”. Ele mesmo deu uma entrevista exclusiva neste meu primeiro livro. Assim como os artistas plásticos Juarez Paraíso, Carybe, Edsoleda Santos, Floriano Teixeira e muitos outros que começaram a carreira fazendo cartuns, charges, caricaturas. O mesmo aconteceu com o cineasta Glauber Rocha, o poeta Castro Alves. Na Biblioteca da Escola de Belas Artes da Ufba não encontrei nada a respeito desses artistas como cartunista, pois a própria instituição não valorizava esse tipo de trabalho. A revelação de que o mestre da escola, Raymundo Aguiar era o cartunista K-Lunga foi muito “perturbadora” na época, muitos não acreditaram. Fui convidado a dar uma palestra sobre os artistas plásticos que utilizaram quadrinhos, humor em suas obras emolduradas...

Túlio Henrique - Na décima sexta página o senhor faz a afirmação de que os desenhistas H. Odilon, J. Cardoso, Gavarni e Fortunato Soares dos Santos eram os artistas mais destacados do período. Como o senhor chegou a essa conclusão? Foi necessário a leitura de outros jornais, buscou-se algum outro documento ou bibliografia que o ajudasse com essa evidência de popularidade desses gravuristas? A partir de que suporte poderíamos encontrar ou mensurar/medir a evidência dessas popularidades?

Gutemberg Cruz – Foi difícil pesquisar na localidade onde ninguém acreditava nas artes gráficas. Há um grande vazio sobre as obras desses artistas. Meu maior sonho era ensinar artes gráficas (cartuns, quadrinhos, caricaturas) na universidade. Fiz a proposta para a Ufba (Escola de Comunicação) e eles riram do assunto, achavam uma bobagem até que o professor da Universidade de Brasília, Francisco Araújo (transformou as histórias em quadrinhos em matéria acadêmica e o seu primeiro professor, em curso de nível superior, na Universidade de Brasília, no ano de 1970), deu uma grande palestra em Salvador.

Túlio Henrique – Interessa-nos uma afirmativa especial na qual o senhor aponta o gravurista Fortunato Soares dos Santos como o responsável pelas gravuras e os clichês gravados nas edições dos jornais *O Faísca*, a partir do ano de 1886 e d'*A Malagueta* editado entre 1897 e 1898. Há alguma evidência de assinatura de Fortunato n'*O Faísca*?

Gutemberg Cruz – Esses desenhistas publicaram seus trabalhos nos periódicos da época. Consegui descobrir um colecionador da imprensa baiana que possuía essas publicações. Fui em sua casa junto com um fotógrafo, o Luciano da Mata, para comprovar o que estava vendo. Ele não queria que seu nome fosse revelado para não atrair pesquisadores de plantão: José Augusto Berbet de Castro (1925-2008). Meus arquivos, por exemplo, já foram “saqueados” por pesquisadores aqui em Salvador em busca de concluir o curso e muitos deles não devolveram as obras emprestadas.

Túlio Henrique – Em que arquivo o senhor teve acesso aos exemplares d'*O Faísca*?

Gutemberg Cruz – Nesses jornais há vários trabalhos de gravuristas, uns com assinatura, outros não, mas o traço é identificável em todos os trabalhos.

Túlio Henrique – O que levou o senhor a considerar que Fortunato Soares dos Santos também seria responsável pelas gravuras e clichês gravados n'*A Malagueta*, considerando que não há nenhuma assinatura dele nas páginas desenhadas, nem qualquer evidência de sua colaboração no expediente do impresso?

Gutemberg Cruz – Os exemplares d'*O Faísca* foram pesquisados na casa de Berbet de Castro, crítico de cinema do jornal a Tarde e de uma família tradicional do estado. Ele era colecionador dos antigos pasquins da Bahia. E não gostava de revelar sobre esses jornais. Era muito reservado.

Túlio Henrique - Na décima oitava página do seu livro *Feras do Humor Baiano* há a reprodução da gravura *Scenas de Natal na Bahia* gravada originalmente na segunda edição do impresso *A Malagueta*. O senhor atribui a gravura ao Fortunato Soares dos Santos, e credita a reprodução da imagem ao Luciano da Mata, o Luciano é o mesmo responsável por reproduzir a imagem da 78ª edição d'*O Faísca* publicada na décima nona página do seu livro? E seria a última uma gravura também produzida por Fortunato? Por quê?

Gutemberg Cruz – Naquela época os desenhistas precisavam de recursos financeiros. Eles assinavam em jornais que lhe contrataram e, em outros, não assinavam para não se comprometer. Isso era bastante recorrente na época. Muitas dessas publicações exigiam exclusividade de seus contratados, mas pagavam muito pouco.

Túlio Henrique – Da vigésima a vigésima terceira páginas temos a reprodução de mais quatro gravuras d'*O Faísca* atribuídas ao Fortunato Soares dos Santos. Onde estão as evidências de que essas ilustrações são da autoria de Fortunato? Não é possível observar a assinatura nas reproduções impressas em seu livro e capturadas por Luciano da Mata.

Gutemberg Cruz – Luciano da Mata era o fotógrafo profissional que contratei para que fotografasse no momento da visita a casa do colecionador. Além de revirar as publicações, precisava das fotos para comprovar. O colecionador não deixava que nenhuma obra saísse de sua residência.

Túlio Henrique – Qual seria a relação de Luciano da Mata com a imprensa ilustrada na Bahia? Por onde anda Luciano da Mata? Como ter contato com ele?

Gutemberg Cruz - O livro foi escrito no início dos anos 90 do século XX e Luciano trabalhava na época na Assessoria de Comunicação (Ascom) do Governo do Estado. Era tido como bom profissional, experiente e utilizei os seus trabalhos. Na época ele só me deu uma cópia de cada foto revelada (em preto e branco), pois o “negativo” ficava em sua mão. Quando levei para a gráfica para publicar o livro com recursos próprios, pois os editais da época não contemplavam nada relacionado as artes gráficas, tive que escolher uma gráfica menor, com custo razoável. Hoje, não sei onde Luciano se encontra, há muito tempo que não o vejo. Nessa nossa profissão de jornalista, um corre corre sem fim para entrevistar, apurar os fatos e publicar não há muito tempo. A notícia é diária!

Túlio Henrique - O senhor encerra seu ensaio acerca da caricatura baiana produzida no século XIX na página 25, e dedica 162 páginas ao cartunismo e à caricatura publicadas já no século XX. O seu objetivo com essa obra estava voltado para o cartum contemporâneo ou para o traço humorístico dos caricaturistas mais jovens, ou o senhor se esbarrou com a dificuldade em encontrar dados para discorrer mais sobre o período anterior?

Gutemberg Cruz – Todo o meu trabalho publicado em *O traço dos Mestres* foi para revelar ao grande público nomes como Paraguassu, K-Lunga, Tischenko, Sinezio Alves e Fernando Diniz que foram importantes entre 1910/1960, e ao chileno Gonzalo Cárcamo que resolveu morar em Salvador nessa década (1990) e influenciou os artistas da localidade. Quando resolvi lançar *Feras do Humor Baiano*, o foco é para Lage, Nildão e Setúbal, os artistas mais destacados dos anos 1960/90. Publicava na mídia local, nacional e até internacional. Para dar maiores informações que não foram incluídas na primeira obra, resolvi rescrever sobre as estampas precursoras (mais tarde a pesquisa foi ampliada no meu blog) e os primeiros artistas gráficos. Mas o foco foi para as feras do humor da minha geração. Na primeira obra, recebi muitas críticas sobre escrever o passado e não sobre o presente.

Túlio Henrique – Quem era/foi Fortunato Soares dos Santos?

Gutemberg Cruz - Fortunato foi um desenhista da época, pouco lembrado, mas que teve uma obra relevante para a época.

ANEXO II

Entrevista realizada com o professor Doutor Luis Guilherme Pontes Tavares no dia 6 de maio de 2014

Luis Guilherme - Me parece que... Eu entendo *A Malagueta* como uma revista mensal. Me parece que são só doze números. Eu encontrei ela aqui. E essa *Malagueta* é efetivamente um trabalho autoral de Arthur Arézio da Fonseca. Você tem meu trabalho, não tem? Sobre Arthur Arezio?

Túlio Henrique – Eu estou tentando comprar. Porque tá raro, pelo que percebi. Tem disponível no site da *Estante Virtual*, mas como eu estou viajando muito...

Luis Guilherme Pontes – O problema é que eu não passei no lugar que eu sei que tem... Mas você vai me dar o seu endereço e eu remeto pra você. Ou você vai ficar quanto tempo por aqui?

Túlio Henrique – Não eu vou para Cachoeira pegar o resto do arquivo. Porque um dos jornalistas que eu conversei por internet ele me disse que tem uma parte considerável do A Coisa no arquivo do Recôncavo ou em Cachoeira. Só que assim, ele me disse que tinha exemplares em cores. Eu acredito que não se trate do mesmo jornal. Não sei.

Luis Guilherme – Eu desconheço. Eu nunca pesquisei *A Coisa* lá no acervo da Fundação Clemente Mariani, que ele tá se referindo. Porque a biblioteca da Universidade Federal do Recôncavo recebeu. Não sei qual a natureza, se por doação, consignação, que diabo foi, o material reunido por Renato Berbet de Castro e vendido lá nos anos 1990 à Fundação Clemente Mariani, que mantinha o acervo aqui em Salvador. Por problemas de ordem pessoal lá da família, esse acervo está lá em Cachoeira. Espero que você tenha acesso facilitado. Bom, eu insisto que você dê uma olhada no *A Malagueta* porque o *Malagueta* também é ilustrada. Há uma pegada de crítica política. Parece que há em algumas ilustrações que o personagem é o governador, enfim, é uma figura política importante. Muito bem... No discurso pessoal de Arthur Arezio da Fonseca não se percebe uma identidade étnica, no sentido de que seria um elemento de defesa da causa negra. Não. Não se percebe. Arezio que era negro escuro. Tem na sua trajetória episódios surpreendentes em reação a pessoas de cor, segundo a filha dele que me deu depoimento. Ele teve restrição a um candidato a casar-se com a filha dele exatamente porque ele era um homem de cor. Tanto... É... Ele convivia com um padrão de acomodação da época que era a proposição do branqueamento. Mas ele próprio não caminhou nesse sentido, porque a mulher dele também era uma senhora de origem negra e... Era uma mulata muito bonita, mas filha natural, como se dizia, de um português com uma descendente de africano. Situar essas pessoas eu não saberia, porque quando eu trabalhei Arthur Arezio da Fonseca eu não tive essa preocupação, né. Fui até provocado na qualificação por um professor, por sinal de cor, para verificar esse posicionamento de Arezio, mas é... Sobre Arthur Arézio especificamente eu lhe sugiro uma, um contato com a professora Angelluccia Bernardes Habert [...] Importante eu lhe dizer que ela tem um livro que é um estudo de uma revista de Arthur Arezio chamada é... A revista... Agora não me recordo... Que você vai encontrar essa revista em Cachoeira, porque a coleção que eu utilizei foi do acervo de Berbet de Castro que a Clemente Mariani comprou... *Artes & Artistas*.

Túlio Henrique - Ela é soteropolitana?

Luis Guilherme - Ela é, mas ela mora no Rio. Ela é uma estudiosa do âmbito do cinema. Ela circula bem nessa área. Mas ela resolveu fazer isso por causa de um filho do Arthur Arezio que foi professor dela no Aplicação.

Túlio Henrique - Ainda há reminiscência da família do senhor Arthur Arezio?

Luis Guilherme - Provavelmente sim. Sei que existe um professor que ensina em Nazaré. Mas aos poucos... depois da morte da filha dele que foi a minha fonte de informação eu perdi contato. Mas sei que a família tem o seu núcleo no Rio de Janeiro. O filho mais velho que era engenheiro se mudou para o Rio de Janeiro e a família teve o seu núcleo por lá.

Túlio Henrique - O senhor afirma que não há indícios de uma militância, até onde o senhor conseguiu ler. De uma militância no sentido de defesa ou depreciação do negro em relação ao senhor Arthur Arezio. Mas o senhor diz que ele era de origem negra, e ele viveu modestamente para os padrões da época?

Luis Guilherme - Não. Não, ao contrário. Arthur Arezio da Fonseca ele tinha um convívio com a elite econômica e intelectual da Bahia. Nas condições de ser autor, conhecer o vernáculo e de domínio de uma tecnologia. Imagine que Arthur Arezio é um dos pioneiros do clichê. No tempo em que Arthur Arezio fazia clichê na clicheria do Arezio, o clichê era assinado. Como se fosse uma obra de arte, portanto ele tinha uma clientela.

Túlio Henrique - O que é o clichê?

Luis Guilherme - A matriz em metal para a feitura de uma matriz tipográfica. Porque a partir de determinado momento, se obteve desenvolveu uma tecnologia para transformar foto em imagem, que é o clichê. Foi possível gravar em metal a foto. E quanto mais fidelidade se obtinha mais isso era considerado objeto de arte. Isso no período do XIX para o XX.

[...]

Túlio Henrique - Na época da sua pesquisa sobre o senhor Arezio o senhor se debruçou sobre o trabalho dele. Chegou a se questionar sobre a importância desse veículo *A Coisa* para o contexto de sua época?

Luis Guilherme - Olha eu não fiz uma leitura de todo o conteúdo d'*A Coisa*. Tendo identificado que Arthur era o autor das crônicas assinadas por Arthur, o Bhoêmio, eu praticamente li esse material. Tão pouco eu tentei identificar ou decifrar quem é quem na composição dos responsáveis e dos colaboradores daquele periódico. [...] Arthur Arezio migra para *A Coisa* quando ele não consegue manter *A Malagueta*. Ele fecha *A Malagueta* que já existia e vai para o *A Coisa*. Ele não está no início d'*A Coisa*, a não ser que ele seja um colaborador eventual no início do jornal.