

ÍNDIOS EM PRETO E BRANCO: O CORPO INDÍGENA, A ARTE OFICIAL E O DISCURSO POLÍTICO NA IMPRENSA CARIOCA NO PÓS-1870

Richard Santiago Costa

RESUMO: A utilização da figura do indígena como símbolo da nação no Brasil oitocentista, majoritariamente após a Independência, engendrou todo um campo artístico voltado para tal temática, fosse na literatura, fosse nas artes plásticas. Com o Segundo Reinado, d. Pedro II empenhara-se em atrelar o índio à ideia de brasilidade, preconizando que literatos, pintores, historiadores e políticos diversos dedicassem seus *métiers* para exaltar a pátria personificada pelo gentio. Desse modo, ora seguindo, ora subvertendo as premissas estabelecidas pelo poder constituído, a imprensa do período, na forma de ilustrações com forte apelo satírico, reconfigurava a todo instante a simbologia nacionalista assentada sobre o índio, valendo-se de seu corpo para dar materialidade aos discursos políticos veiculados nos periódicos da corte. Para tanto, o diálogo com a produção visual dos artistas da Academia Imperial de Belas Artes, sobretudo, principalmente no pós-1870, enriquecia e intensificava o alcance de tais discursos, recortados e analisados neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: corpo indígena; discurso político; Academia Imperial de Belas Artes; Imprensa carioca.

ABSTRACT: *The using of the indigenous figure as a symbol of the Nineteenth Century nation in Brazil, mostly after the Independence, engendered an entire artistic field focused on this theme, both in literature and in the fine arts. In the Second Empire, d. Pedro II was engaged in linking the Indian with the concept of Brazilianness, professing that men of letters, painters, historians and different politicians should dedicate their métiers to exalt the country personified by the gentile population. Thereby, sometimes following, sometimes subverting the premises established by the constituted power, the press of the period by means of illustrations strong satiric appeal, would reconfigure the nationalist symbology based on the Indian, using his body as a means of conveying political discourse in the periodicals of the Court. Therefore the dialogue with the visual production of the artists from the Imperial Academy of Fine Arts, specially after 1870's, greatly enriched and enhanced the reach of political discourse, which is framed and analyzed in this article.*

KEYWORDS: *Indigenous body; political speech; Imperial Academy of Fine Arts; Rio de Janeiro press.*

A percepção da utilização do corpo como suporte para desejos, alegorias, mensagens políticas e saberes diversos não constitui uma novidade atualmente no campo da historiografia de arte. É através do corpo que as diversas linguagens se coadunam de maneira a formar um todo coerente, capaz de transmitir conteúdos diretamente relacionados ao contexto em que tais imagens são produzidas, rela-

tivizando a forma como o corpo é entendido e apreciado. Contudo, tal utilização da estrutura corporal humana pela arte, principalmente, que ao longo do tempo foi sendo ressignificada de acordo com os reveses históricos, pressupõe uma análise atenta e cuidadosa da maneira com que o corpo foi circunscrito pela cultura visual brasileira no século XIX. Neste artigo, especificamente, estaremos focados em um recorte imagético preciso, na utilização do corpo indígena em um contexto bem definido: seu emprego na veiculação de mensagens de cunho sociopolítico na segunda metade do século XIX, em específico no pós-1870, nos periódicos que circulavam pela corte.

Tais ilustrações eram produzidas pela imprensa naquele período tendo como foco a figura do indígena e seus diversos graus de apropriação e ressignificação por parte dos artistas gráficos que eram responsáveis pelas charges, caricaturas e ilustrações que abundavam nos jornais e revistas da corte no último quartel do século. Partindo da premissa de que o índio ganhara o status de símbolo nacional durante todo o Segundo Reinado, é natural que tal simbologia se prestasse a diversos usos no contexto sociocultural do período, servindo tanto como instrumento de elevação e legitimação dos códigos visuais que atrelavam os índios à nação e, por extensão, ao Império, como, também, sendo englobada pelo discurso visual mais imediato dos jornais e revistas que circulavam pela capital do Império. Neste aspecto, é flagrante a apropriação da imagem indígena não como representação puramente idealizada e romântica da nação brasileira, mas como representação de um projeto político que se queria combater e escarnecer. Nos dizeres de Lilia Schwarcz:

Mas o projeto cultural escapava aos poucos dos circuitos restritos a essa intelectualidade e ganhava as classes médias urbanas, que viram nele uma resposta às aspirações de afirmação nacional. Se em um momento inicial o indianismo foi antes uma forma de obscurecer a inserção da escravidão no país, aos poucos, porém, valendo-se dos poemas épicos, dos romances das telas grandiosas e das óperas, o movimento passou a exercer uma clara influência sobre setores mais amplos, em particular na corte, *cada vez mais acostumada com a introdução de imagens, termos e produtos de inspiração indígena*.

O indianismo chega também à iconografia política e vai fazer parte da representação do poder imperial e das cerimônias oficiais. *Nas imagens da época, ele deixa de ser apenas um modelo estético para se incorporar à própria representação da realeza: o Império realizava, então, uma “mimesis americana”*. (SCHWARCZ, 1998, p. 142)

Nas imagens que discutiremos a seguir, procuraremos identificar e interpretar as mensagens contidas nas ilustrações de quatro periódicos em específico, selecionados por sua relevância e abrangência na época, a saber: a *Revista Illustrada*, a *Semana Illustrada*, *O Mequetrefe* e *O Mosquito*. A respeito desses periódicos, cabe

uma breve explanação sobre suas origens e posicionamentos políticos de forma a compreendermos com mais exatidão os sentidos e significações contidos nas imagens veiculadas em suas páginas.

A *Revista Illustrada* foi fundada em 1876 pelo ítalo-brasileiro Angelo Agostini, no Rio de Janeiro. De caráter marcadamente antimonárquico, republicano e antiescravista, a *Illustrada* tinha como sua principal arma a utilização de charges, em sua maioria satíricas e bastante virulentas, que tornavam a amplitude de suas mensagens muito maior e arrasadora. Se levarmos em conta que o Brasil possuía uma população majoritariamente analfabeta, fica mais evidente o papel político-cultural da revista ao utilizar-se das mensagens visuais em igual ou maior importância que as mensagens verbais que veiculava em suas páginas. Desse modo, a imediatividade das imagens propiciava um poder de alcance muito mais efetivo do que os jornais que não as possuíam, democratizando, de certa maneira, o acesso à informação na segunda metade do século. Interessante notarmos que a *Revista Illustrada* nasce logo depois do fim de outro periódico que tinha algumas premissas parecidas com as dela: a *Semana Illustrada*, cuja fundação data de 1860 por Henrique Fleiuss, encerra suas atividades em 1875. O carro-chefe desse periódico também era a utilização de ilustrações. Com efeito, Fleiuss fora um dos pioneiros da imprensa ilustrada no Brasil, principalmente em um período dominado por publicações que prescindiam de tal recurso e de maior alcance de público como o *Jornal do Commercio* e o *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo. No entanto, ao contrário de Agostini e sua revista, Fleiuss era mais conhecido por suas boas relações com o Paço Imperial e d. Pedro II, de maneira que não encontramos na *Semana* o tom ácido e oposicionista que marcaram as páginas da publicação de Agostini. Não que a *Semana* não se posicionasse politicamente: ela o fazia de maneira mais branda e por vezes mais criptografada.

No mesmo ano de 1875, surge *O Mequetrefe*, jornal de declarada oposição à monarquia e, por isso mesmo, identificado, ao longo dos anos, com o ideário republicano. A simbologia não só do nome do periódico como também da figura bufa que o representa é sintomática de sua intenção de ser um jornal opositor ao regime monárquico: “mequetrefe” quer dizer, antes de tudo, um indivíduo intrometido, inconveniente, alguém que apesar de sua insignificância causa aborrecimentos; já a figura do bufão remete ao riso e ao escárnio. Portanto, o veículo, já em sua identidade visual, mostra que pretende incomodar e satirizar os temas nacionais. Contudo, os idealizadores do periódico frisavam que não eram republicanos e nem monarquistas, apenas se posicionavam contra as políticas imperiais que desfavoreciam o país.

Sendo assim, as críticas contidas de forma visual nas páginas de *O Mequetrefe*, e que serão analisadas a seguir, logo foram atreladas a uma possível posição republicana de seu corpo editorial, como uma espécie de tendência natural dos opositores do *establishment* imperial. Os índios que ilustravam as sátiras do jornal representavam o país em diversas situações de abuso e opressão por parte do poder constituído. Por fim, ganhava as ruas do Rio de Janeiro, em 1869, a revista *O Mosquito*, da Typographia Fluminense de Domingos Luiz dos Santos, encerrando suas atividades apenas em 1877. De periodicidade semanal, a revista contou com grandes nomes das artes gráficas do período, entre eles Angelo Agostini, antes de fundar a *Revista Illustrada*, e seu nome mais eminente, o português Raphael Bordalo Pinheiro. O tom combativo desse periódico era evidenciado logo em seu primeiro fascículo, que estampava no cabeçalho de sua primeira página os seguintes dizeres: “Jornal caricato e crítico”. A escolha de um mosquito como símbolo também não é gratuita: um inseto mal visto, geralmente impertinente com seu zunido, definitivamente um incômodo.

Dessa maneira, passemos então à análise da produção visual desses periódicos, buscando suas possíveis inter-relações e interpretando os usos e apropriações da figura indígena como simbologia da nação. Ao longo de tal análise, poderemos constatar que, sobre o corpo do indígena, continuamente ressignificado e reconfigurado, assentavam-se diversas formas de discurso, servindo como espécie de anteparo para mensagens políticas que raramente tratavam da questão indígena em si; acima de tudo, o índio comparecerá, nessas imagens, como representante primordial do Brasil, o porta-voz e interlocutor da nação nos mais diversos assuntos e acontecimentos. Haverá um diálogo fortuito entre artistas, jornalistas e as imagens de índios e índias em que, via de regra, a conformação corporal e fisionômica destes traduzirão “estados de alma” do país, por assim dizer.

Observando as imagens 1, 2 e 3, percebemos a adoção de um tipo bastante idealizado de indígena. Na imagem 1, presente na *Semana*, temos duas representações alegóricas dos continentes europeu e americano: ambas as mulheres se dão as mãos para simbolizar a inauguração do cabo submarino que ligaria os dois continentes. Reparem que, a despeito das diferenças de vestimentas e indumentárias, que caracterizam e evidenciam a procedência dessas mulheres, ambas são praticamente idênticas nos aspectos corporais e fisionômicos. A alegoria americana é uma forma desnudada, por assim dizer, da europeia, estando ambas intimamente relacionadas com as alegorias dos continentes que eram difundidas pelo mundo desde o século XVI. O mesmo podemos dizer dos índios presentes nas imagens 2 e 3. Na imagem 2, temos uma ilustração a respeito da Exposição Nacional de 1875, evento que ocorria como espécie de preparação do Brasil para sua posterior participação

nas Exposições Universais. Em meio a uma folhagem exuberante e aves exóticas que recobrem o grande edifício onde ocorria o certame, encontramos duas figuras de grande porte no canto esquerdo da imagem: uma mulher em trajes elegantes, portando um leque, em clara referência à aristocracia que visitava tais exposições, os representantes da civilização no país; logo abaixo, um índio sentado sobre uma cornucópia simboliza a terra e sua fartura, adotando uma postura clássica. Bordalo Pinheiro representou um índio bastante genérico nessa imagem, cujos traços físicos se diluem em soluções comuns e esvaziam as características fisionômicas próprias aos indígenas brasileiros: ora, o índio de cocar, colar de dentes de animais e farta cabeleira corresponde a um tipo bastante ideal, como se estivesse travestido com os signos que são comumente relacionados ao universo indígena sem pertencer, necessariamente, a ele. Aqui, a ligação com as alegorias continentais é bastante evidente e proposital, visto que na Exposição Nacional o país se autorrepresentava, vangloriando-se de suas riquezas que seriam posteriormente mostradas ao mundo. O índio sobre a cornucópia é o Brasil que jaz sobre sua própria abundância. Por sua vez, a imagem 3 reforça e maximiza a alegorização da nação: um tipo indígena ideal, de musculatura avantajada e clássica, posta-se ao lado de um senhor de barbas dentro de uma armadura. Brasil e Portugal estão lado a lado: este, na forma de um cavaleiro medieval, aquele, como não poderia ser diferente, como um indígena. Na imagem, Portugal recebe de um “povo irmão”, o Brasil, a ajuda humanitária para as enchentes que assolavam a pátria lusa. Mais uma vez, a figura do índio presta-se a um uso alegórico, como alegóricas serão todas as representações que analisaremos neste artigo. A diferença, contudo, nestas primeiras três ilustrações, é que a retomada dos padrões visuais do século XVI, principalmente no que concerne às alegorias dos continentes amplamente difundidas na Europa a partir de então, são evidentes e propositais: as artes gráficas, incipientes entre nós, buscavam um elo com as imagens que tinham ampla divulgação e conhecimento universais como representações dos continentes e dos povos que os habitavam.

Seriam comuns, também, as associações entre o índio e a figura de Cristo. A benevolência, os martírios e flagelos do universo cristão foram utilizados com bastante sagacidade pelos ilustradores brasileiros. O protótipo do mártir, que sofre toda sorte de abusos e violências, mas que por fim renasce, ressuscita, exercia um poder de atração quase irresistível ao universo da ilustração, ainda mais em um país majoritariamente cristão. A ligação entre Cristo e o índio/nação era de fácil assimilação pelo público em geral, aumentando o alcance das mensagens contidas nas imagens. Na imagem 4, de *O Mequetrefe*, lançada na época da Semana Santa, temos uma ampla gama de representações e metáforas bastante direcionadas.



Imagem 1



Imagem 2

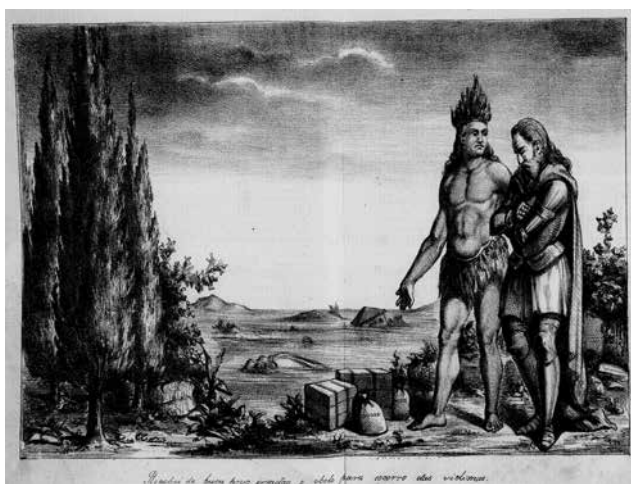


Imagem 3

No lugar de Jesus, o índio/nação, cuja paixão seria narrada de acordo com os fatos políticos do momento. Depois de açoitado e martirizado pelos “caifazes políticos”, o índio é levado a julgamento por um Pôncio Pilatos de barba sentado em seu trono, figura logo reconhecida como o imperador d. Pedro II. O diálogo, naquele momento, merece ser reproduzido para elucidar os níveis em que se dão as paródias da narrativa bíblica:

Pilatos – Então não tem mais sangue para dar-nos?

O novo Christo – Oh! Senhores, eu já não tenho mais nada, tudo pertence a vós, aos vossos compadres, aos vossos amigos e aos meus hóspedes.

Os outros – Ora, então é bananeira que já deu caixo [sic].

Ou seja: o “novo Christo” nada mais era que o próprio país, exaurido e cruelmente explorado pelos “caifazes políticos” e pelo imperador, associado ao dirigente romano que lava suas mãos diante de uma situação crucial. Na continuação da narrativa, o índio/nação segue seu calvário, agora carregando sua cruz onde se pode ler, em letras maiúsculas, a palavra “impostos”. Interessante observarmos que a figura da Liberdade, identificada no canto esquerdo desta cena com seu barrete frígio, faz as vezes de Verônica, a mulher que enxuga o rosto de Cristo durante o calvário. Nas cenas seguintes, figuras políticas do período são identificadas como fariseus e flageladores do índio/nação, os algozes do país, por assim dizer. O último bloco da narrativa é exemplar das intenções de *O Mequetrefe* em toda essa metáfora: com a deposição do corpo do índio/nação, agora morto e crucificado, lemos a seguinte legenda: “Depois disto só desejávamos-te uma ressurreição na qual trouxesses nas mãos a lei do trabalho do progresso e a igualdade dos direitos”. Ora, trabalho, progresso e igualdade de direitos são anseios positivistas e republicanos, mortos, naquele momento, com o índio/nação. Cabe ressaltarmos que todas as representações do índio nessa narrativa são altamente livres e satíricas, quase grotescas, sem qualquer compromisso com a fidelidade das características indígenas. Podemos identificá-lo, enquanto tal, somente por sua indumentária e com o conhecimento prévio e declarado de que a figura do índio corresponde à figura alegórica da nação brasileira.

Na imagem 5, temos a última página da edição 163 de *O Mequetrefe*, agora com o momento de ressurreição do índio/nação. Anjos retiram a pedra de sua tumba e podemos ver o índio/nação levitando em meio à fumaça, agora sem o cocar e com o barrete frígio da Liberdade. Estupefatos, os soldados que guardavam seu corpo, sendo que um deles é claramente d. Pedro II, assistem à sua ascensão. A legenda da imagem reforça os anseios republicanos de liberdade e progresso: “D’aqui há annos elle, como novo Christo, ressurgirá dos mortos e subirá até a altura dos Estados Unidos e trabalhará para unificação dos povos, pela remissão da miséria, pelo trabalho e extinção da ignorância pela instrução”. Cabe frisarmos que toda a composição dessa ilustração remete claramente a exemplares pictóricos da história da arte que representaram a ressurreição de Cristo, como por exemplo o quadro *A Ressurreição de Cristo* (1579-1581 – Scuola Grande di San Rocco, Veneza), de Jacopo Tintoretto. Estabelecem-se, assim, correlações entre a iconografia típica das cenas de ressurreição de Cristo na história da arte com a linguagem visual mais informal

das artes gráficas empregadas nos periódicos daquela época, dando propriedade e conferindo uma parcela de erudição à ilustração.

Angelo Agostini também se referiu ao índio/nação como Cristo (imagem 6). Em 1877, o Cristo indígena padecia em seu calvário, carregando uma pesada cruz repleta de ervas daninhas. A alusão à exploração do país é bastante óbvia: as ervas daninhas e a cruz são um fardo terrível que o índio já não tem mais forças para suportar, uma vez que se encontra rastejando no chão. O índio de Agostini apresenta mais apuro técnico no traço e nas representações físicas, em que podemos observar certa minúcia em seu desenho anatômico; seu semblante de pesar é muito claro e não sucumbe à sátira grotesca que presenciamos no exemplo anterior de *Mequetrefe*, apresentando um rosto quase clássico. A legenda da imagem prossegue com os anseios por um basta à exploração: “O Brasil, terra da Santa Cruz – e uma cruz cada vez mais pesada!”. Na edição 358 de *O Mosquito*, de 1876, estampa-se uma ilustração de Bordalo Pinheiro em que o índio também exerce o papel de Cristo em um dos episódios bíblicos (imagem 7). Neste caso, o momento em que Judas, agora travestido de membro do clero, beija o rosto de Cristo, mais uma vez o índio/nação. A cena satirizava o episódio que ficou conhecido como Questão Religiosa¹, um dos momentos mais delicados e decisivos para a derrocada posterior da monarquia brasileira. Os jornais e revistas da corte publicaram inúmeras críticas a esse respeito, cobrando uma postura soberana e isenta do imperador diante dos desmandos do Vaticano. O Brasil, na referida ilustração, encontra-se traído ao receber o beijo de um membro do ultramontanismo, adotando uma postura e um semblante de certa ingenuidade, ou talvez de desalento diante de mais um golpe. A cena é sombria, passa-se em uma clareira em uma mata densa, iluminada por tochas como talvez tenha sido quando Cristo foi apanhado no Horto. Pinheiro era claro: o país estava sendo, mais uma vez, traído por seus dirigentes e estava à mercê dos caprichos da Santa Sé.

1 As relações entre a Igreja e o Estado, durante o Segundo Reinado, encontravam-se regulamentadas pelo regime do Padroado. Em linhas gerais, a Igreja estava subordinada ao imperador, que indicava os candidatos aos cargos eclesiásticos de maior importância. De certa maneira, os religiosos eram uma espécie de funcionários públicos do país, uma vez que recebiam seus salários diretamente do tesouro nacional. Some-se a isso a ligação direta de diversos dirigentes do país, incluindo d. Pedro II, com a maçonaria, algo veementemente condenado pelo Vaticano, que organizava, por sua vez, um movimento conservador e contrarrevolucionário chamado *ultramontanismo*, visando ao combate da maçonaria. O imperador não acatou às ordens do Papa, levando os bispos Antônio Gonçalves de Oliveira, de Olinda, e D. Antônio de Macedo Costa, de Belém, a julgamento pelo Conselho de Estado, condenando-os, em 1873, a quatro anos de trabalhos forçados. Todo esse episódio ficou conhecido como Questão Religiosa, sendo considerado um dos indícios da irreversível ruína da monarquia brasileira nos anos subsequentes.



Imagem 4



Imagem 5



Imagem 6

Não só da Bíblia, contudo, partiram inspirações para sátiras e pastiches dos periódicos da corte. A mitologia grega também comparecia como uma presença marcante, quando não, evidente. O índio/nação, dessa vez, é o herói mitológico Prometeu. No mito, Prometeu é o titã que desafiou os deuses em prol do progresso da humanidade. Seu principal “crime” teria sido roubar o fogo de Zeus e

dá-lo aos homens, algo que foi punido com um castigo lento e eterno: amarrado a uma rocha, seu fígado seria constantemente devorado por uma grande águia, que voltava insistentemente, todos os dias, para impingir-lhe seu suplício. Assim, na ilustração de *O Mequetrefe* de 1878 (imagem 8), um índio escultural jaz sobre uma espécie de altar, corpo inerte e cabeça pendendo para baixo, enquanto uma grande águia bicéfala, muito semelhante a um abutre, crava-lhe suas garras, um punhal no peito e se alimenta de seu fígado. A imagem, por si só, é autoexplicativa: o Brasil, do índio/nação, segue sua sina de abusos, suplícios e castigos. O “Prometheu Brasileiro”, como se intitula a charge, encontra-se supliciado pela política imperial; seu corpo, anteparo de toda uma nação, serve de comida a algozes pérfidos e cruéis. Seguindo a mesma linha de raciocínio, em 1877, também em *O Mequetrefe*, temos uma imagem de grande impacto (imagem 9): por ocasião do 55º aniversário da Independência do Brasil, o índio/nação não mais transubstanciado em mitos clássicos, mas devorado em uma prática doméstica, por assim dizer: o título “Antropofagia Ministerial” brinca com a ideia da prática canibal indígena, mas inverte os papéis: agora, devorado é o índio/nação, selvagens são os políticos bestializados. Um índio corpulento, de tanga de penas e um adorno de orelha afiado transpassado, serve de banquete aos ministros do império: um come-lhe o nariz, outro, os dedos do pé esquerdo enquanto crava-lhe um garfo na perna, ao passo que um terceiro corta-lhe a panturrilha direita com uma faca. Assistem à cena outros indivíduos, todos travestidos com uma simbologia bastante corriqueira e pertencente ao senso comum do que seria um canibal da época: há uma espécie de intercâmbio de culturas, uma vez que os ditos “civilizados”, na figura dos ministros, agora utilizam adornos dos selvagens: perfuradores, alargadores de orelhas, penteados exóticos. São os botocudos, as “bestas” da ciência, que governam o país, os selvagens da política que repartem o corpo nacional com ferocidade. Homens rotos, famintos, que devoram o indígena, agora a vítima de tamanha desumanidade. Havia poucos motivos para comemorar o aniversário de nossa Independência: livráramo-nos da dominação portuguesa, mas estávamos, agora, sendo consumidos pela sanha faminta dos próprios brasileiros.

Observemos, nesse momento, a maneira com que o corpo do índio/nação se presta às mensagens do jornalismo da época. Nos exemplos anteriores, o uso de metáforas e paródias mitológicas e bíblicas simplificava, de certa maneira, o entendimento do conteúdo de tais imagens por simples associação: o índio/nação era Cristo, ou era Prometeu, ou então, o continente americano. Dessa forma, as relações entre imagem e conteúdo simbólico se valiam de histórias e mitos de amplo conhecimento e penetração cultural, universalizando a crítica que se pretendia com tais imagens e estendendo sua capacidade de alcance do grande público. Todavia, o corpo como simbologia se bastava em diversas imagens que não con-

templavam histórias e mitos de conhecimento prévio dos leitores. Na edição 334 de *O Mosquito*, de 1876 (imagem 10), o corpo do índio/nação encontra-se esquartejado qual Tiradentes. Seus membros estão prontos para serem lançados às feras políticas: enjaulados, tigres famintos do circo político nacional, representando os partidos conservador e liberal, aguardam o momento de se alimentarem com os restos mortais da nação. Mais uma vez, o título da imagem se autoexplica e intensifica seu conteúdo: “A distribuição da carniça às feras”. Igualmente em *O Mosquito*, agora na edição 365 do mesmo ano, o índio/nação em suplício estampa a capa do jornal (imagem 11): a mão do partido conservador empunha uma faca afiada que começa a cortar o pescoço do indígena, do qual pingam as primeiras gotas do sangue nacional. O índio encontra-se amarrado em meio a uma vegetação tímida, apoiado sobre sua mão direita a tentar levantar-se do chão. Ele olha para seu algoz, e só ele pode ver seu rosto, negado aos leitores. Não há necessidade, porém, de identificar o criminoso, pois ele é do conhecimento de todos. A legenda clama por uma aniquilação rápida, visto que morrer aos poucos é um suplício.



Imagem 7



Imagem 8



Imagem 9

A saúde do país, seja ela política, social ou econômica, também encontrava equivalências na saúde debilitada do índio/nação. Desnutrição era o flagelo preferido dos ilustradores: magreza, fraqueza e debilidade traduziam a saúde da nação. Um exemplo de inúmeras mensagens é a excelente imagem de *O Mequetrefe* de 1875 (imagem 12): um indígena magro e desanimado, apoiado sobre um tanque de lavar roupas, observa todo o mecanismo espúrio da política nacional: sua tarefa

é lavar, continuamente, as roupas sujas (“depósitos”, “empréstimos”, “filhotismo”, “escravatura”, “déficits” são algumas das sujeiras que devem ser lavadas) produzidas pelos políticos do poder executivo que se agarram como pragas nas engrenagens do país, estas, por sua vez, sempre acionadas por um burro magro estampado com a legenda “povo”, cego pelas “promessas” e atado aos mecanismos do sistema por “contribuições” infinitas. Eis os versos que acompanham a ilustração:

É sempre a mesma bassela,
 O índio sempre a lavar!
 E a roda sempre a rodar,
 E os alcatruzes com ella!
 Faz de besta o magro povo,
 E ganha por isso... um ovo.



Imagem 10



Imagem 11

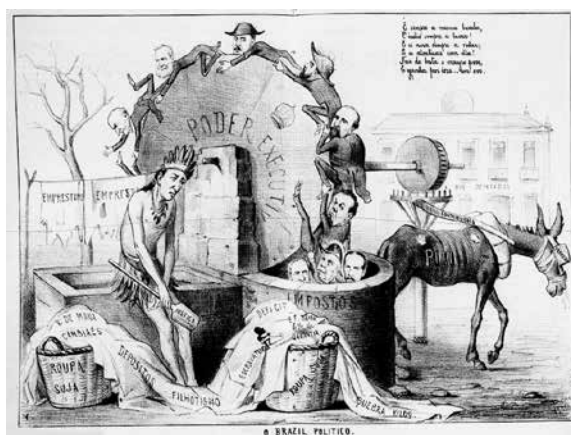


Imagem 12

Outra imagem (imagem 13) carregada de significações foi estampada na edição 342 de *O Mosquito*, em 1876. O índio/nação está desnutrido, magérrimo, ossos da face saltados e olhar lânguido. Acorrentado, sobre ele se desenrolam os meandros da política nacional: vigia o sono dos políticos do império, agora bebês, em um imenso berço, enquanto é alimentado por uma figura com um chapéu de Hermes. Abutres o rodeiam, esperando que a figura da morte, que jaz sobre sua cabeça, execute-o. Um d. Pedro II sonolento cochila durante a tarefa de vigiar o “pobre Brasil”, que parece não oferecer resistência alguma a seu castigo. Temos nesta ilustração o esvaziamento total do heroísmo do índio/nação: corpos esfarrapados e sem vigor não podem simbolizar a força e a soberania, muito menos a nobreza dos heróis. É sem bravura e galhardia que se encontra o país.



Imagem 13

Angelo Agostini exploraria com frequência tal recurso. Na imagem 14, presente na edição 74 da *Revista Illustrada*, o índio é sangrado por um político do império, dando seu sangue para o barril em que se encontra estampado “thezouro [sic] nacional”. Duas imensas sanguessugas, representando o senado e possivelmente a câmara, aceleram a sugação do fluído vital da nação. O rosto do indígena traduz suas dores e seu sofrimento que se contrasta com o ar irônico e sádico do homem de casaca. Na legenda, Agostini intensifica sua mensagem: “Coitado! Com tal médico e tais remédios... não irá longe!”. Na imagem 15, presente na edição 348 da *Revista*, mais uma vez a simbologia das sanguessugas é empregada: um índio em sofrimento olha para o leitor enquanto seu corpo é atacado pelos vermes. O mais recente deles é a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré,² na região

2 Apesar de sua construção ocorrer somente nos primeiros anos do século XX, a concessão para a construção do trecho brasileiro da ferrovia Madeira-Mamoré foi dada por d. Pedro II ainda no século XIX, em 1870.

amazônica. No bojo de tal simbologia, *O Mequetrefe* publica, no ano da queda da monarquia, uma estampa com o mesmo teor, na qual o corpo do índio/nação definha por ação dos vermes vorazes. Na imagem 16, um índio raquítico depõe suas armas e parece se entregar às “bichas de chapéu”, como foram apelidados os políticos e exploradores do país pelo jornal.



Imagem 14



Imagem 15



Imagem 16

Parece claro que a imagem icônica da *Moema*³ de Victor Meirelles, serve de exemplo arquetípico para o artista de *O Mequetrefe*. Em todos os exemplos, a ambientação e a *mise-en-scène* são repetidas como uma espécie de lugar-comum da tragédia e do ocaso nacionais. Porém, o distanciamento temporal da *Moema* dos exemplos gráficos e do próprio Rodolfo Amoedo, pintor brasileiro de grande destaque na década de 1880 ao lado de Almeida Júnior, se pensarmos em obras capitais

3 Disponível em: <<http://masp.art.br/servicoeducativo/assessoriaaoprofessor-ago06.jpg>>. Acesso em novembro de 2013.

como *Marabá* (1882) e *O último Tamoio*⁴ (1883), visto que aquela é uma produção dos anos 1860 enquanto estes são exemplares típicos do pós-1870, produz níveis de significação distintos. Moema ainda não pode ser lida como um símbolo de falência, seja do projeto indianista, seja da monarquia. Sua própria constituição, fundamentalmente idealizada, repele tal interpretação, mantém-na na esfera elevada do saber e do gosto oficial como um cânone seguro para o indianismo romântico. Já em Amoedo e nos artistas gráficos que analisamos até aqui, a presença de um imaginário caricato, cômico e altamente metafórico abre um leque relativamente amplo de novos significados e simbologias. O artista liberta-se do individualismo psicológico da heroína trágica personificada por Moema e projeta sobre o índio/nação uma gama maior de fracassos e frustrações de toda uma nação. Neste sentido, a linguagem cômica, aparentada do pastiche, apresenta maior relevância e, por que não, cruzeza. Não que o *Aimberê* de Amoedo seja uma figura que se preste ao riso deliberadamente: é que a maneira com que ele foi retratado faz lembrar os exemplos jornalísticos e seu repertório visual. Há um diálogo indireto entre a arte acadêmica e a linguagem informal da ilustração jornalística.

Isto nos mostra que a cultura visual brasileira na segunda metade do século XIX se encontrava bastante coesa no que concerne à figura do indígena como personificação do país: se, via de regra, o corpo do índio se mostrava um lócus fecundo para a exaltação da nacionalidade pelos artistas da Academia Imperial de Belas Artes, principalmente após o aparecimento de sua pedra fundamental, por assim dizer, a saber as obras indigenistas de Victor Meirelles na década de 1860,⁵ por outro lado, a informalidade da imagem jornalística, libertada das amarras institucionais, propiciava correlações e construções simbólicas mais combativas e politizadas, utilizando para tal, muitas vezes, a comicidade e a sátira. Poucos artistas ligados à tradição acadêmica se arriscaram a se aventurar nessa seara, haja vista que apenas Rodolfo Amoedo, no último quartel do século, parece ter proposto, de fato, uma nova forma de enxergar a imagem indígena em seus heroísmos e contradições: a mestiça *Marabá* e o *tamoio Aimberê* estão muito mais próximos dos con-

4 Tela de 1883, exposta no *Salon* parisiense daquele ano. A cena narra o momento em que o jesuíta José de Anchieta encontra o corpo do líder *tamoio* *Aimberê*, devolvido à praia após o suicídio heróico do indígena. O mote de tal imagem baseia-se no épico indianista de Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*, publicado em 1856 no Brasil. Rodolfo Amoedo, jovem pintor, pensionista da AIBA em Paris desde 1879, dava sua versão, altamente pessoal, da cena antológica que, via de regra, procurava exaltar o altruísmo cívico do indígena brasileira, encobrindo a realidade exterminadora que grassava no país desde a Conquista. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ultimo_tamoio_1883.jpg>.

5 Não nos esqueçamos da célebre *A Primeira Missa no Brasil*, de 1860, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, obra fundadora de toda uma linhagem de produtos visuais diretamente ligados aos exaltadores do indianismo romântico no Brasil.

teúdos satíricos das ilustrações de um Bordalo Pinheiro e de um Angelo Agostini do que dos indígenas míticos da fundação do Brasil, eternizados por Meirelles.

A falência do projeto nacionalista de d. Pedro II, em escala ascendente no pós-1870, demonstrava que seu aparato direto, e nosso caso se refere ao atrelamento da imagem indígena à exaltação pátria, dificultava a manutenção de um discurso meramente ufanista via imagem: o corpo idealizado de Moema parecia uma realidade passada, espécie de discurso datado de um tempo heroico que já não se sustentava. Nesse sentido, o corpo de apelo escultórico, fiel às boas regras da erudição acadêmica, dava lugar, aos poucos, ao corpo combalido e sacrificado pela dinâmica voraz da política nacional, repleta de amadorismos e corrupções de toda sorte. O discurso das imagens veiculadas nos periódicos da corte, como vimos, procurava realocar o índio/nação no seio da cultura visual oitocentista, dotando-o, agora, de um discurso político eminentemente crítico, majoritariamente contrário ao poder instituído e ao imperador. Se tal discurso raramente fora utilizado em prol da causa indígena, em franco processo de dismantelamento e agudizada pelo extermínio crescente da população indígena, isto se devia ao fato de que, apesar de símbolo nacional por excelência, os indígenas continuavam a ser vistos, inclusive por muitos artistas gráficos e jornalistas da corte,⁶ como párias sociais, entraves do progresso que se desenhava, mas que se via constantemente atravancado pela presença de “hordas selvagens” pelos sertões do país.

Assim, o corpo indígena, entendido como massa moldável pelos diversos e, muitas vezes, contraditórios discursos que emanavam da sociedade imperial, conhece uma nova e duradoura realidade: os idealismos ficariam apartados do ser indígena até os dias de hoje; das telas às fotografias de caráter antropológico, as ilustrações jornalísticas desempenharam papel fundamental, permitindo que o organismo indígena deixasse de repetir *ad infinitum* uma mensagem ufanista e ilusória e passasse a evidenciar suas próprias cicatrizes e marcas. Foi através das ágeis ilustrações jornalísticas que vimos acima que o corpo indígena pôde se libertar do teatro patriótico das artes institucionalizadas e ganhar a urgência das ruas no final do século XIX, permitindo que se discutissem os assuntos nacionais personificados na figura do índio: um protagonismo relativo, a bem da verdade, mas ainda assim

6 Quando se trata do indígena e de seu cotidiano sociopolítico, os traços de alguns artistas se voltam contra tal grupo, preconizando e propagandeando uma imagem altamente violenta e bárbara desses povos. Para citarmos apenas o exemplo de Angelo Agostini, não foram raras as ilustrações veiculadas na *Revista Ilustrada* nas quais eram narrados episódios, pretensamente verídicos, de ataques de grupos indígenas a colonos brancos nos sertões do país. De caráter sensacionalista e cru, Agostini pormenorizava a ação truculenta dos índios, preconizando que deveriam ser catequizados à força e a bala. Para ele, em particular, as tribos consideradas hostis que habitavam as terras que compunham a nova frente de expansão territorial do Brasil deveriam ser varridas do mapa para não atravancarem o progresso da nação.

uma forma de visibilidade ampla, continuamente reformulada não só pelos traços dos artistas da corte como também pelo imaginário coletivo de seus leitores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- CUNHA, Manuela Carneiro da (org.) *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura/ FAPESP, 1992.
- MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- NAXARA, Márcia R. C. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2005, 328p. Dissertação de Mestrado.
- SODRÉ, Nelson W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.

PERIÓDICOS CONSULTADOS

- O Mequetrefe* (1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1889)
- O Mosquito* (1875, 1876)
- Revista Illustrada* (1877, 1882, 1883, 1884)
- Semana Illustrada* (1874)

Recebido em 23.04.2013

Aceito em 15.07.2013