

A MODERNIDADE NO RECIFE ATRAVÉS DAS ILUSTRAÇÕES DA REVISTA INFERNAL

OLIVEIRA, Íkaro Santhiago Câmara Silva¹
Orientadora: Fabiana de Fátima Bruce da Silva

Imagem: um novo campo de pesquisa da História Cultural

As abordagens interdisciplinares que a História nos últimos anos vem realizando, sobretudo com a antropologia, trouxeram à tona aspectos até então deixados de lado pela historiografia tradicional como comportamentos, crenças, sensibilidades e o cotidiano, ocupando-se não só dos grandes personagens da História, mas, também dos homens comuns.

Assim, a História Cultural que surge neste ponto de interseção interdisciplinar postula as relações políticas, econômicas e sociais não como anteriores às culturais, nem como determinantes das mesmas, mas elas próprias seriam campos da prática cultural e produção da cultura. Esta é uma visão defendida por um dos principais historiadores da quarta geração dos *Annales*, Roger Chartier considerando que o social só faz sentido no cultural.

Como afirmou Chartier, “a relação assim estabelecida não é de dependência das estruturas mentais quanto a suas determinações materiais. As próprias representações do mundo social são os componentes da realidade social”.
(Apud HUNT, 1992: 9)

Esta nova vertente historiográfica deixou ao alcance do historiador uma extensa lista de temas e campos de pesquisa que originaram trabalhos de grande destaque entre os quais, podemos citar a História do medo, da morte, das mulheres, da infância etc. Provocou ainda a desconstrução e o questionamento sobre obras consideradas clássicas, tradicionais e fundamentais para a historiografia mundial. Estas transformações na forma de encarar o objeto histórico, conseqüentemente, trouxeram consigo a necessidade de reflexão e análise sobre novas fontes, tanto no plano da documentação escrita tradicional quanto na documentação não-oficial.

E, levando-se em consideração que as mais diversas obras humanas produzidas nos mais diferentes contextos sociais e com objetivos mais variados podem ser chamados de

¹ Graduando do curso de licenciatura plena em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

documentos históricos, principalmente após a legitimação da História Cultural no meio acadêmico, observa-se a grande contribuição que a iconografia pode oferecer como fonte histórica.

“Um campo de pesquisa privilegiado pela História Cultural diz respeito às imagens”. (PESAVENTO, 2005: 84). Desde o início dos anos 90 os trabalhos iconográficos vêm ganhando notoriedade, principalmente após a quebra do predomínio ou da tradição do uso de fontes escritas. A utilização de imagens permite a transmissão de informações, que nem sempre os textos escritos conseguem revelar, graças ao seu poder de ir diretamente ao cérebro do observador sem exigir auxílio da linguagem verbal, muito embora somente seu diálogo com esta última é que constitui o discurso histórico. Mediante um exame crítico, a obra pode ser como um fio condutor para uma reconstrução da época estudada que vai além dos aspectos tradicionalistas que comumente são levados em consideração para a reconstrução do passado.

O novo olhar que a História proferiu sobre as imagens está relacionado com a ênfase que foi dada ao conceito de representação. Chartier foi, em termos, responsável por tal destaque ao afirmar que: “Todas as práticas, sejam econômicas ou culturais, dependem das representações utilizadas pelos indivíduos para darem sentido a seu mundo”. (HUNT, 1992: 25). Analisar as representações contidas em uma imagem auxilia o seu leitor a decifrar a mensagem que o autor pretendia transmitir ao imaginá-la. As representações são portadoras do simbólico, ou sejam, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos por isso nossas leituras são sempre parciais.

Em termos gerais, pode-se dizer que a proposta da História Cultural seria, pois, decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprios e o mundo. (PESAVENTO, 2005: 42)

Por outro lado, não se pode esquecer que para serem lidos os elementos simbólicos representados nas imagens, possuem códigos visuais, ícones ou signos que remetem a uma lógica de significados para uma época dada. Em seu livro *A Interpretação das culturas* Clifford Geertz destaca que o conceito de cultura está relacionado com a semiótica, que se ligava à interpretação dos significados. A semiótica, uma disciplina que se aproximou das ciências humanas, no século XIX, surge como uma espécie de ferramenta capaz de auxiliar,

principalmente no processo de leitura cifrada, ou seja, os significados da imagem. É, portanto, uma ciência que desvenda os signos e os sistemas de significação.

É preciso ainda ressaltar que não é suficiente para se atingir com totalidade a mensagem contida em uma imagem, apenas reconhecer os símbolos e signos da mesma. Existe uma diferença entre “reconhecer” e “interpretar”. A interpretação requer um trabalho mais complexo e detalhado, bem como o conhecimento prévio do contexto histórico no qual a imagem foi produzida. É neste processo de interpretação que a teoria semiótica faz sua maior contribuição.

Em síntese, no plano das imagens, cartazes de propaganda, anúncios de publicidade, fotografias, mapas e plantas, caricaturas, charges, desenhos, pinturas, filmes cinematográficos, tudo se oferece ao historiador, que não se limita mais ao domínio das fontes textuais.

Assim, a imagem tem, para o historiador, sem dúvida, um valor documental, de época, mas não tomado no seu sentido mimético. O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação. (PESAVENTO, 2005: 88)

O presente trabalho pretende demonstrar como as imagens (ilustrações) produzidas por uma revista ilustrada da década de 70 do século XIX, defensora do humor gráfico, apresentavam ou “representavam” em suas páginas os hábitos, costumes e as transformações que ocorriam no Recife. Uma cidade em desenvolvimento que se rendia a modernidade e ao projeto civilizatório e progressista disseminado nos fins do século XIX. A partir da análise de algumas de suas ilustrações e artigos, pode-se constatar os símbolos da modernização que chegava à capital da província (prédios públicos, pontes, inovações tecnológicas); os problemas acarretados pelo crescimento urbanístico (mendicância, miséria, doenças); e ainda as festividades que animavam a cidade (Carnaval); enfim, o cotidiano da sociedade recifense, neste período de complexas mudanças é revelado de maneira crítica e satírica pelo traço destes desenhistas.

O Diabo a Quatro

O primeiro exemplar deste periódico que possuía como subtítulo “Revista Infernal” circulou no Recife em 11 de julho de 1875, e assim continuou semanalmente todos os

domingos, em um total de oito páginas, com o formato de 22 x 31 centímetros. Trazia ilustrações nas páginas externas e nas duas centrais, as demais eram destinadas a textos. Esta organização foi mantida durante os mais de quatro anos ininterruptos de sua circulação até o número 195, datado de 15 de maio de 1879.

Inicialmente teve como autores de seus desenhos dois grandes caricaturistas nordestinos: Antônio Vera Cruz e José Neves. O primeiro nascido em 1858, na cidade baiana de Cachoeira, transferiu-se para o Recife em 1873 e aqui permaneceu em atividade até 1902, era encarregado de toda a parte ilustrativa, costumava assinar os seus desenhos com um V. seguido ao sinal da cruz. No início de 1876, José Neves passa a alterar com Vera Cruz a assinatura das charges e das alegorias. De meados de 1876 até julho de 1878, quando faleceu vitimado por uma tuberculose, José Neves passou a ser o único ilustrador da revista, período em que apresentou litogravuras de grande poder artístico.

Após esta despedida a um dos seus maiores ilustradores, ainda em meados de 1878, a revista trouxe de volta Antônio Vera Cruz, que alternou a assinatura de desenhos com A. Roth (no mês de setembro de 1878) e Aurélio de Figueiredo (paraibano, irmão do famoso pintor Pedro Américo) até o final da circulação de O Diabo a Quatro.

Deve-se ressaltar que o periódico havia sido fundado e redigido, principalmente, por Adolfo Generino dos Santos (que assinava Mefhisto). Sob sua autoria, juntamente com Alfredo e Aníbal Falcão (que assinavam respectivamente, Satan e Puck), estão os textos e matérias que ocupavam as demais páginas da revista. Os redatores costumavam utilizar pseudônimos ligados ao pandemônio, ou seja, às várias denominações da figura demoníaca ou outras que se ligavam de alguma forma a mesma (além dos pseudônimos citados ainda utilizavam: Capeta, O Diabo Coixo, Oberon, Satan, Pan, Cyrius, Lutin entre outros), para identificar a autoria das notas que publicavam. Era uma forma divertida de atribuir aos próprios diabretes as críticas e denúncias que desprendiam sobre as autoridades do governo. Além dos principais autores mencionados participaram ainda da redação da revista João Ramos e Antônio de Souza Pinto, ambos de nacionalidade portuguesa. A respeito da qualidade do trabalho de seus idealizadores, Luis Nascimento citou o seguinte comentário de Sacramento Blake:

Esta revista, em que colaboravam alguns dos moços de mais talento que residiam em Recife, usando de um pseudônimo tirado do pandemônio, sob a aparência humorística era fracamente adepta das mais adiantadas idéias

filosóficas, políticas e científicas, elevando assim a crítica aos costumes a uma altura nunca até então, nem talvez depois, usada no Brasil, em gazetas ilustradas e satíricas. (NASCIMENTO, s/d: 395).

Das principais publicações ilustradas de Pernambuco, na década de 70 do século XIX, O Diabo a Quatro destacou-se pelo extremo esmero técnico de sua apresentação gráfica. Uma outra característica marcante desta publicação foi o cuidado na correspondência e relação dos textos (artigos e editoriais) com os desenhos, e, ainda, deve-se ressaltar, que circular por mais de quatro anos sem interrupção constituía uma tarefa árdua e difícil mediante a falta de investimentos e algumas represálias vindas por parte do governo.

A modernidade no Recife

No início da década de 70 do século XIX, já faziam 43 anos que o Recife havia sido elevado a condição de capital de Pernambuco, em 15 de fevereiro de 1827. O antigo povoado que, outrora, abrigava o porto comercial de Olinda, tornara-se uma cidade bem estruturada, que agora abrigava os principais órgãos responsáveis pela economia e administração da Província.

Formado por três bairros centrais: Santo Antônio, São José e Boa Vista², que mantinham contato com bairros menores. O Recife crescia tentando se adequar a uma nova concepção de sociedade moderna e civilizada que se desenvolvia com a chegada do século XX. Diversos projetos entraram em vigor e com eles houve a valorização do espaço urbano com os melhoramentos verificados nos equipamentos e serviços – nos transportes e nas comunicações, com os calçamentos, iluminação, ajardinamento e arborização das principais vias públicas, saneamento e água encanada.³ Surgiram novos e suntuosos edifícios que muito

² O Bairro da Boa Vista só começou a ser povoado no início do século XIX, antes eram os bairros de Santo Antonio e São José que concentravam o maior quantitativo populacional por conta de sua proximidade com o porto foco primário de povoamento do Recife. Consultar: COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Anais pernambucanos. Recife: Secretária do Interior e Justiça, Arquivo Publico Estadual, 1958.

³ Construção de estradas, da Ponte Pênsil de Caxangá, do Teatro de Santa Isabel, reforma total da Repartição das Obras Públicas, planejamento para o fornecimento de água potável para o Recife, foram as marcas da administração de Rego Barros (1835-1842). Além disso, a “definição objetiva de novos nomes de ruas e becos; a numeração dentro da moderna técnica; o calçamento; a luz pública a gás, substituindo em 1839, a velha e precária luz de azeite; a reformulação do ensino médio no Recife; a instalação de uma Biblioteca Publica, e por fim, o desenvolvimento do comércio e da indústria; a modificação ampla e total dos costumes sociais da nova capital...”. Consultar: REZENDE,

contribuíram para mudar a feição urbana do Recife, pontuando-lhe de referenciais arquitetônicos tidos como modernos. Rita de Cássia Barbosa Araújo destaca ainda outras transformações na cidade:

Outros sinais de cultura e civilização vieram somar-se aos primeiros: comércio mais rico e diversificado; imprensa jornalística extremamente dinâmica e produtiva; casas de espetáculos, algumas luxuosas como o Teatro Santa Isabel; instituições de ensino e pesquisa, a exemplo do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, do Gabinete Português de Leitura, do Liceu de Artes e Ofícios e das Faculdades de Direito, de Medicina e de Engenharia (ARAÚJO, 1996: 234)

Entre as modificações citadas existe uma que diz respeito à produtividade da imprensa e dentro deste contexto os editores de *O Diabo a Quatro* encontravam-se de certa forma antenados com as transformações dos arredores da cidade. Em uma divertida historieta em quadrinhos publicada em 31 de outubro de 1875, na edição de número 17, Antônio Vera Cruz demonstrava a estranheza, causada entre alguns membros da sociedade, para com as inovações tecnológicas e culturais que tomavam conta do Recife.

A historieta era composta de 20 quadros que ocupavam as páginas centrais do periódico e tinha como título: “Infaustas aventuras do Sr. Pancrácio”. Para essa análise foram selecionados 6 destes quadros que enfatizam exatamente a questão da modernização e os conflitos de valores de uma modernidade urbana. O personagem principal é o Senhor Pancrácio⁴, dono do Engenho de Taquaratinguetá-Assú, que resolve fazer uma visita pela primeira vez ao Recife.

No terceiro quadro (fig. 1-a)⁵ onde comunica a sua família que pretende fazer uma visita a capital, vários personagens ocupam a cena, que retrata uma típica família Patriarcal, onde o Senhor Pancrácio representava a figura central, de chicote na mão direita, chapéu largo e botas, um típico senhor de engenho e chefe de família. Sua esposa o acompanha de pé, ela é responsável pela administração dos afazeres domésticos, e cuida para que a sua filha ou parente lhe auxilie na arrumação das malas do seu cônjuge, as mulheres estão em posição de subserviência. Enquanto isso uma mala já pronta é carregada por um escravo de casa, ele

Antonio Paulo. (Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de XX. Recife: FUNDARPE, 1997, p. 29.

⁴ Na revista não existe nenhuma referência sobre a existência real do senhor Pancrácio, parece assim tratar-se de um personagem fictício criado por Antônio Vera Cruz.

⁵ As figuras encontram-se em anexo no final após as referências bibliográficas.

constituía a base da sociedade e era utilizado em todo tipo de trabalho. No texto-legenda lê-se: “A família prontamente arruma as mállas”.⁶

Após despedir-se da família, o Senhor Pancrácio parte à cavalo em direção ao local onde pretende tomar o transporte para a capital. No sétimo quadro (fig. 1-b) chega à Estação do Una, acompanhado por seu pajem, um escravo de sua confiança. O texto-legenda diz: “depois de dois dias chega a Una”.⁷ O autor chama atenção para a condição das estradas do interior que não haviam recebido calçamento. No quadro seqüencial (fig. 1-c), o Senhor Pancrácio aparece bastante assustado com a chegada do trem que iria conduzi-lo ao seu destino. O texto-legenda ressalta: “fica admirado de ver como o trem anda sem ser puxado por animais”.⁸ Os trilhos do trem dão ênfase ao contraste com o caminho das carroças e cavalos.

Mesmo assustado toma o trem e instala-se na primeira classe, mas a viagem ainda traria outras surpresas para o Senhor Pancrácio. No décimo quadro (fig. 1-d) ele surge novamente espantado com a escuridão no interior do trem que cortava um túnel, simbolizando uma passagem entre dois mundos: o rural do senhor Pancrácio e o urbano da modernidade da capital. No texto lia-se: “Atravessa o túnel”.⁹ Chega enfim na Estação das Cinco Pontas e no décimo segundo quadro (fig. 1-e), um outro meio de transporte parece lhe deixar intrigado: para os moradores da cidade era comum pegar o bonde¹⁰ nas ruas do Recife, mas o senhor Pancrácio, segundo o texto: “pergunta ao condutor do *bond* se pode entrar”.¹¹

Nos quadros seguintes ele conhece a família do correspondente¹² com o qual foi fazer negócios e a noite vai ao teatro. No décimo quinto quadro (fig. 1-f) assiste a apresentação, porém em uma cena onde era representado um conflito, e um dos atores é atingido em luta, o senhor Pancrácio decide ajudá-lo e, de espada em punho, tenta subir no

⁶ O Diabo a Quatro, Recife, 31 de outubro de 1875, nº 17, p. 4. Acervo da Biblioteca Publica de Pernambuco. Nas próximas referências será utilizada a sigla BPP para designar esta instituição.

⁷ O Diabo a Quatro, Recife, 31 de outubro de 1875, nº 17, p. 4. Acervo da BPP.

⁸ O Diabo a Quatro, Recife, 31 de outubro de 1875, nº 17, p. 5. Acervo da BPP.

⁹ Idem, ibidem.

¹⁰ O bonde de burros na sua velocidade incomparável aos seus sucessores modernos tivera lá suas vantagens para seus usuários da época. Os bondes eram calmos, vagarosos e simples. Inimigos da agitação. O cocheiro condutor do bonde, conhecia seus passageiros, fazia seus agrados para seus preferidos e para os mais poderosos. Os burros quebraram, muitas vezes, a marcha vitoriosa do bonde, recusando-se a continuar o pesado trabalho, recebendo chicotadas e impropérios dos condutores e deixando os passageiros impacientes. Consultar: REZENDE, Antonio Paulo. op.cit., 1997, p. 59 – 60.

¹¹ O Diabo a Quatro, Recife, 31 de outubro de 1875, nº 17, p. 4. Acervo da BPP.

¹² O dono de engenho levantava capital a partir de uma fonte, um agente comercial no Recife conhecido como correspondente ou comissário. Consultar: EISENBERG, Peter L. Modernização sem mudança: a indústria açucareira em Pernambuco: 1840/1910. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

palco para salvá-lo. No texto lia-se: “descompõe a um artista porque mata a um seu collega”.¹³ Por não ter compreendido a peça, nos quadros finais, o senhor Pancrácio acaba preso tendo que passar a noite na prisão, pela manhã, cansado das surpresas e confusões decide voltar para o Engenho. O texto-legenda conclui a historieta: “o nosso amigo volta para o Engenho mal-dizendo da cidade”.¹⁴

Os quadros analisados ao apresentarem o senhor Pancrácio em situações cômicas onde age de forma grosseira, demonstram que os habitantes do meio rural que circulavam no Recife possuíam hábitos cotidianos divergentes daqueles ocorridos no meio urbano, apesar de ambos se enquadrarem numa sociedade Patriarcal. O trem, o túnel, o *bond* e a peça teatral representam algumas destas transformações tecnológicas e culturais que tomavam a capital, desde meados do século XIX.

A proximidade com o ambiente urbano e suas inovações também podem ser evidenciadas na linha editorial da Revista Infernal, entretanto, os artigos e notas que circulavam no periódico não enfatizavam apenas o lado positivo destas mudanças:

Uma das cousas curiosas d’esta terra é a Companhia de bonds. Quando ha sol de rachar e calor de abafar, os trilhos estão alastrados de bonds feichados; quando o céu desfaz-se em torretes d’agua, saem os bonds abertos, com cortinas impremeiaveis de pannos da costa. D’antes em meia hora de espera na loja de chapéos do Maia, á rua do Crespo, achava-se um bond, para qualquer parte; hoje exaure-se a paciencia, e depois de uma hora, e mais é que se consegue um carro para Santo Amaro.¹⁵

As reclamações não se resumiram somente a organização e itinerário dos bondes. As pontes que cortavam a cidade desde a época da dominação holandesa foram fundamentais para o crescimento do Recife e para a melhoria da circulação tanto dos pedestres quanto dos meios de transporte. Neste período elas também passaram por mudanças, foram reformadas e a presença de Companhias estrangeiras¹⁶ no comando destas obras não era vista com bons olhos pela Revista Infernal:

¹³ O Diabo a Quatro, Recife, 31 de outubro de 1875, nº 17, p. 5. Acervo da BPP.

¹⁴ Idem, ibidem.

¹⁵ O Diabo a Quatro, Recife, 4 de junho de 1876, nº 48, p. 3. Acervo da BPP.

¹⁶ Além do meio urbano as inovações tecnológicas propostas pelas Companhias estrangeiras também foram utilizadas no meio rural na instalação de Engenhos Centrais, fato que não foi visto com bons olhos por alguns Senhores de Engenho. Consultar: EISENBERG, Peter L. op.cit.

O *tapume*, ou como em linguagem do Fournier se diz, a ponte de ferro da Boa-Vista, já está presa ás duas extremidades do rio. Que doloroso *mondé* de ferro! Dir-se-hia um raio de prisão em continuação á casa de detenção. Por cima pesados e chatos arcos de ferro; dos lados grades mais altas que a torre do Carmo, e que impedem: - a vista; no centro um leito estreito, por onde só poderão transitar os bonds, porque teem privilegio, e em cada colossal column, uma microscopica côoa do Brazil, epigramma dos inglezes, querendo que só sejam grandes as suas armadilhas de ferro, e que nós não passemos de uns *pigmeus insontes de sciencia*.¹⁷

Ao enfatizar que o brasão imperial na nova ponte era microscópico e que a estrutura metálica importada pela Companhia Inglesa reluzia perante aos olhos da população, o jornalista fazia um alerta para a dominação estrangeira que lançava seus tentáculos sobre os cofres pernambucanos com o consentimento do Império. O Diabo a Quatro era indiscutivelmente a favor da modernidade, do progresso e do desenvolvimento do país, mas de acordo com a citação anterior, também era um defensor do desenvolvimento do Brasil por si só, ou seja, poderia até receber influência, mas não ser totalmente dependente das Companhias estrangeiras.

Existiam, no entanto, algumas companhias internacionais que eram bem recebidas pela Revista Infernal, eram aquelas dedicadas à produção de peças teatrais. Na charge do Senhor Pancrácio foi retratado este que era um hábito comum da elite recifense. A respeito de um dos principais teatros da cidade foi publicada a seguinte nota:

O que salva esta terra da vergonha de não possuir um edificio publico capaz é o theatro de Santa Izabel. Como decoração interna, rivaliza com os melhores da Europa, e pode-se dizer que foi a unica obra em que o contractante ou administrador não cuidou só de si.¹⁸

Na edição de número 23 de 12 de dezembro de 1875, o magnífico prédio do teatro de Santa Isabel foi retratado em uma litografia de Antonio Vera Cruz (fig. 2). Durante o período de sua construção era chamado de *teatro de Pernambuco*. Só pouco antes de sua inauguração, em 18 de maio de 1850, o seu nome foi mudado para Teatro de Santa Isabel, em homenagem à Princesa Isabel, filha do Imperador Pedro II. No dia 19 de setembro de 1869, o teatro foi quase que totalmente destruído por um incêndio, que deixou de pé apenas as paredes laterais, o alpendre e o pórtico. A ilustração apresentada em O Diabo a Quatro tinha como

¹⁷ O Diabo a Quatro, Recife, 4 de junho de 1876, nº 48, p. 3. Acervo da BPP.

¹⁸ O Diabo a Quatro, Recife, 11 de junho de 1876, nº 49, p. 6. Acervo da BPP.

texto-legenda: “O teatro Santa Isabel – renasce de suas cinzas e espera – até quando? Scenario e guarda roupas para funcionar”¹⁹, exaltava o renascimento do teatro, e ao mesmo tempo fazia uma crítica a falta de investimento do governo na produção de espetáculos.

Mesmo passando por dificuldades o teatro de Santa Isabel foi sem dúvidas a maior casa de espetáculos da cidade, durante o século XIX, lugar de divertimento, convivência social e status. Como ressalta Antônio Paulo Resende:

Nos primeiros anos do século fora o teatro que provocava as emoções das elites, sobretudo, depois da construção do Santa Isabel, (...) com lotação de quase mil lugares. Ir ao teatro era uma festa, segundo conta Mário Sette: “Poupávamos níqueis e sonhávamos entrevistas amorosas com as sopranos e primeiras damas da companhia... Quando o pano descia no final da peça, a Praça da Republica se enchia de gente. Os bondes já cheios desfilavam, uma atrás do outro, pela rua do Imperador, caminho dos arrabeldes. (REZENDE, 1997: 75-76)

Apesar do maior número de modificações ter ocorrido no meio urbano, por volta de 1870, o surgimento dos engenhos centrais e, posteriormente, a criação das usinas por volta de 1890 gerou o que se convencionou chamar de processo de modernização da economia açucareira. Fato que, provocou uma intensa migração do homem do campo em direção à capital. “Tal movimento migratório foi em grande parte responsável pelo crescimento demográfico verificado no Recife, entre 1872 e 1920, quando a população mais que duplicou, passando de um total de 126.671 para 238.843 habitantes”. (ARAÚJO, 1996: 373)

Esta crescente expulsão do trabalhador rural para a cidade em busca de emprego, trouxe consigo algumas mazelas que podem ser evidenciadas na ilustração publicada em 9 de julho de 1876, na edição de número 53 (fig. 3). Seu cenário é uma das pontes já mencionadas. A ponte metálica da Boa Vista, onde dois homens, bem vestidos, de casaca e cartola à cabeça, andam pela rua.

No canto direito um desses homens é abordado por um rapaz que apresenta uma fisionomia de cansaço, suas vestes estão surradas e sujas. Em sua mão esquerda segura uma bengala que o auxilia no equilíbrio, pois sua perna esquerda fôra amputada, na sua mão direita está uma espécie de pote, no qual o homem de cartola parece depositar uma moeda.

¹⁹ O Diabo a Quatro, Recife, 12 de dezembro de 1875, nº 23, p. 8. Acervo da BPP.

No centro da ilustração, apoiado na pilastra da ponte, está outro homem de idade avançada (barbas brancas), sua expressão e vestimentas são semelhantes à do rapaz que recebe o auxílio. No canto esquerdo do quadro, no primeiro plano, existe uma mulher. Ambos estendem a mão para o segundo homem de cartola que atravessa a ponte. Ele é seguido por um diabrete, legítimo representante d'O Diabo a Quatro, que acompanha toda a cena. Ao fundo entre os dois pode-se avistar uma outra mulher nas mesmas condições dos seus companheiros da ponte, entre as armações de ferro da mesma.

Este quadro retrata um grande problema que se alastrou pelo Recife, a “mendicância”, pois não houve trabalho disponível para todos que partiram do campo para a cidade ²⁰ e, sem alternativa, acabavam por se tornar pedintes nas ruas ou passavam a praticar delitos. Criaram-se assim paisagens urbanas marcadas pela miséria. ²¹

A Revista Infernal mostrava que a modernidade tinha seu preço e que deveria haver cautela na sua implantação, entretanto, segundo eles, o poder central monárquico parecia se descuidar desta realidade. A solução deste problema estava na implantação de um novo regime a República, que, segundo os idealizadores deste periódico, implantaria o projeto de sociedade civilizada apoiada no progresso e na liberdade de expressão, que não cairia em mãos erradas (estrangeiros) e livraria a capital do medo e da insegurança.

Os Festejos Carnavalescos no Recife

Diversas festividades enquadravam-se no calendário das datas comemorativas do Recife. Entretanto uma delas, que possuía cerca de três dias de duração, espantou as páginas da Revista Infernal, com destaque tanto no que se refere às ilustrações, quanto na linha editorial do periódico: era o Carnaval.

A edição de número 35, de 5 de março de 1876, trazia em suas páginas centrais uma magnífica representação das ruas recifenses durante os festejos de Momo, executadas por José

²⁰ Os investimentos e a modernização no meio rural com a implantação de maquinaria para a instalação dos engenhos centrais e usinas, ocasionaram a demissão de grande contingente de trabalhadores, resultando no êxodo rural. Consultar: EISENBERG, Peter L. op.cit.

²¹ O Recife crescia, mas não possuía estrutura suficiente para acolher o resultado do êxodo rural provocado pela mecanização dos engenhos, assim nas áreas ribeirinhas surgiram os chamados mocambos, as habitações modestas das classes menos favorecidas que causaram contraste e foram vistas como entraves ao plano modernizante e civilizatório dos fins do século XIX. Posteriormente surgiram projetos que propunham a retirada destas habitações do centro da cidade. Consultar: REZENDE, Antonio Paulo. O Recife: histórias de uma cidade. Recife: Fundação de cultura da cidade do Recife, 2002.

Neves (fig. 4). No primeiro quadro existem cinco figuras anônimas, quatro homens e uma mulher, ocupando o centro da ilustração. Os dois homens do canto direito seguram em suas mãos objetos que se assemelham a duas bombas d'água, com as quais expõem um líquido. A figura masculina ao centro ergue uma espécie de bacia de onde escorre um líquido sobre a cabeça da mulher que tenta se proteger. O último personagem no canto direito tenta correr enquanto é completamente atingido por uma substância líquida arremessada por outro personagem que se encontra na sacada de um prédio.

No fundo da figura existem várias edificações completando a atmosfera da rua, que esta sendo tomada por uma multidão. Das sacadas e janelas destes sobrados surgem outras pessoas, algumas contemplam os indivíduos que tomam a rua, outras, no entanto, também seguram bacias de onde jogam líquidos. A maior parte dos indivíduos deste quadro, (pois não é possível verificar a fisionomia de todos) parece estar se divertindo com algum tipo de brincadeira.

Esta manifestação apresentada acima era denominada de Entrudo e significava “introdução”, exatamente porque ocorria no período que introduzia a Quaresma, sua origem é atribuída à herança dos antigos colonizadores portugueses.

Segundo Rita de Cássia Barbosa, o primeiro registro do Entrudo no Brasil é datado do século XVI, sendo relatado no livro *Denúncias e Confissões de Pernambuco (1593-1595)*. O divertimento consistia principalmente no jogo de atirar água e pó nos outros porém, com o tempo, a água foi sendo substituída por perfumadas limas, laranjas e limões, chegando inclusive à ocorrência de se atirar urina e lama, já demonstrando um lado mais violento da brincadeira, o que posteriormente iria provocar várias proibições. Por conta da diversidade de líquidos utilizados na brincadeira não se pode afirmar o que é arremessado na ilustração.

Nas cidades e vilas, os jogos do Entrudo realizavam-se em dois locais específicos e socialmente diferenciados: o espaço privado, onde geralmente a classe mais elevada se reunia no interior dos sobrados e casas térreas e o espaço público, que corresponde às ruas, praças e chafarizes, onde predominavam as classes menos favorecidas e os negros. Esta divisão pode ser evidenciada na imagem.

Existia uma espécie de dissensão social no momento da brincadeira (geralmente as classes só brincavam entre si). Outra característica peculiar no Entrudo é a presença feminina, que foi representada na figura. Em uma sociedade patriarcal, a mulher era extremamente

policiaada, e durante o Entrudo havia uma certa liberdade de comportamento para que elas pudessem participar das festividades.

Enquanto a ilustração descrita anteriormente parecia exaltar a brincadeira carnavalesca, o texto-legenda que a acompanhava transmitia um significado diferente: "Em quanto o espirituozo entrudo vai molhando a cidade e constipando os seos habitantes".²² Ao utilizar o termo "constipando", um verbo que possui um sentido maléfico de doença, para se referir ao efeito que o entrudo causava nas pessoas, o desenhista demonstrava uma opinião não muito favorável a esta manifestação popular.

No segundo quadro ilustrativo desta edição (fig. 5), José Neves retratou um ambiente onde não ocorria a presença do Entrudo, mas aparecem outras manifestações das festividades de Momo. Na ilustração, diversos indivíduos fantasiados se divertem ao som de tambores. Dois deles chamam atenção: uma mulher, ressaltando novamente a presença feminina nas brincadeiras, ela traja uma bela fantasia de colombina, personagem ilustre do carnaval recifense; em sua frente esta um homem dançando euforicamente fantasiado de chinês. Outro detalhe na ilustração é a presença de um grande guarda-sol ao fundo, referenciando a idéia do maracatu. O texto-legenda também apresenta um sentido semelhante ao do primeiro quadro: "Houve de tudo... só faltou espírito".²³

Partindo para a análise do editorial de abertura desta edição, verifica-se como o jornalista da Revista Infernal descreveu o Carnaval e os jogos de Entrudo no Recife:

O carnaval este anno apresentou-se com a mesma desagradável physionomia, com o mesmo desconsolador aspecto dos annos anteriores (...) Tem custado muitissimo a desarraigar do espirito do nosso povo a tradição de alguns de seus semi-barbaros divertimentos o *presepe*, o *bumba meu boi*, o *maracatú*, e, finalmente, a *lima de cheiro*, são outras tantas distrações populares tão desgraciosas, tão baldes de interesse e de poesia, tão ridiculas e abjectas, que nos fazem representar aos olhos do estrangeiro o triste papel de uma nacionalidade ainda muito distante dos inícios da civilização (...) as scenas que nos três dias de entrudo se deram em plena rua da Imperatriz, é que são para incutir o mais profundo desgosto em nossos corações patriotas. Não passava uma pessoa decente por esta rua que não fosse assaltada, e molhada, dos pés a cabeça, por vários grupos de indivíduos, que neste único e louvável empenho, se achavam ali postados pelas esquinas. Os entrudistas da rua da Imperatriz não atacavam somente pessoas que transitavam a pé,

²² O Diabo a Quatro, Recife, 5 de março de 1876, nº 35, p. 4. Acervo da BPP.

²³ Idem, p. 5. Acervo da BPP.

accommettiam também os carros e os bonds para molhar os que iam dentro. Era um espectáculo dos mais contristadores!²⁴

A citação acima demonstra a visão que os redatores d'O Diabo a Quatro tinham em relação às “distrações populares” da festa de Momo, que as descrevem como “desgraciosas” e “ridículas”, ressaltando que tais manifestações refletiam atos próprios de barbárie, que não pertenciam a uma sociedade civilizada. Entretanto, outro trecho do mesmo editorial esclarece não apenas a opinião da Revista Infernal, como também propõe uma solução para tal problemática:

Desejamos que o povo se divirta, que folgue, que deixe aquecer o coração ao brilhante sol da alegria. Sim: tudo isso é preciso para que se esqueça por momentos das amarguras, das infelicidades e das grandes misérias, que lhe adveem do nosso estado político e social. Mas queríamos que o fizesse com um pouco mais de chic, de modo mais espirituoso e menos prejudicial à sua reputação e... a sua saúde (...) Em tudo o que nos dias de carnaval presenciámos na rua da Imperatriz e n'outras ruas d'esta cidade – o que mais profunda magoa nos causou – foi vermos que também se permittia às creanças o selvagem jogo das *limas*; que se ensinava aos pequenos aquillo que os grandes deviam esquecer; que se manchava o futuro com as maculas do presente.²⁵

Os idealizadores d'O Diabo a Quatro não eram, portanto, contrários à realização dos festejos carnavalescos no Recife, porém demonstravam desprezo às formas de manifestação consideradas “o selvagem jogo” dos populares, defendiam a realização de um carnaval mais “chic” ou “civilizado”, e que fosse assim transmitido para as gerações futuras.

Esta forma de encarar as festas de Momo foi influenciada em parte pelas mudanças ocasionadas por conta da modernidade. A noção de sociedade moderna defendida pelos governantes era voltada para a construção de uma civilização nos padrões europeus. Dentro deste contexto, as brincadeiras que ocorriam nos locais públicos da cidade como: ruas, praças, pontes e pátios das igrejas, outrora tão desprezados pelos segmentos da elite e da classe média urbana emergente, viram alterados seu uso e significado social, sobretudo a partir de 1840.

Iniciou-se uma campanha ressaltando que as manifestações carnavalescas que ocorriam nas ruas eram violentas e precisavam ser retiradas da sociedade. Na verdade, era uma tentativa de europeização da brincadeira transformando-a em bailes de máscaras e clubes

²⁴ Idem, p. 2. Acervo da BPP.

²⁵ Idem, p. 2 - 3. Acervo da BPP.

carnavalescos, que possuíam um caráter mais burguês e glamoroso. Assim, o Entrudo passou por momentos de proibição ferrenha que foram intensificados a partir de meados do século XIX.

Mesmo sofrendo represálias as manifestações carnavalescas populares continuavam acontecendo nas ruas da cidade e o Carnaval burguês, de estilo moderno e civilizado, parecia encontrar dificuldades para obter êxito no Recife. As proibições dependiam em parte do auxílio da polícia. A respeito de seu trabalho o edital do número 35 d'O Diabo a Quatro publicava, ainda:

O jogo brutal das limas de cheiro campeou por toda a cidade com despudor apenas comparável ao da nossa policia, em confessar-se impotente para manter o principio da autoridade, contendo o selvagem phenesi dos entrudistas. Ella - a nossa boa policia – tem energia e força para tudo, menos para garantir-nos contra os attentados, que diariamente trazem em risco a propriedade e a vida do cidadão (...) a *lima de cheiro* equivale muitas vezes á faca de ponta. Mas a policia e o jury, sem se mostrarem muito severos com esta, são comtudo um pouco mais tolerantes com aquella.²⁶

Múltiplo em seus folgares, ritmos, bailados, indumentárias, símbolos e ornamentos, o Carnaval popular do Recife da virada do século foi vítima do preconceito de classe das elites urbanas. O Diabo a Quatro possuía também uma linha editorial e ilustrativa extremamente crítica às idéias propagadas pela elite imperial conservadora que governava o país. Eram influenciados pelos ideais republicanos. A noção de progresso e modernidade disseminada pelo Partido Republicano assemelhava-se a dos conservadores, no tocante a busca por uma sociedade civilizada, afastada dos antigos hábitos e costumes considerados “selvagens”. Foi, portanto almejando defender a sociedade idealizada pelos republicanos que a Revista Infernal criticou algumas manifestações carnavalescas de cunho popular.

Em síntese a vontade de se estruturar no Recife uma sociedade moderna, civilizada e republicana que lutava para se livrar das amarras do conservadorismo e pelo direito da liberdade de expressão, esteve presente durante os mais de quattros anos de publicação de O Diabo a Quatro.

²⁶ Idem, p. 2. Acervo da BPP.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1999.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Festas: Máscaras do Tempo: Entrudo, Mascarada e Frevo no Carnaval do Recife. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1996.
- COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Anais pernambucanos. Recife: Secretária do Interior e Justiça, Arquivo Público Estadual, 1958.
- EISENBERG, Peter L. Modernização sem mudança: a indústria açucareira em Pernambuco: 1840/1910. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora: 1989.
- HUNT, Lynn. A Nova História Cultural. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.
- LIMA, Herman. História da caricatura no Brasil, Volume I. São Paulo: Editora José Olympio, 1963.
- MARTINE, Joly. Introdução à análise da imagem. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1996.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história, interfaces. Revista Tempo. Niterói: UFF, 1996.
- NASCIMENTO, Luis do. História da Imprensa em Pernambuco, Volume V. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, s/d.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2005.
- REZENDE, Antonio Paulo. (Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de XX. Recife: FUNDARPE, 1997.
- _____. O Recife: histórias de uma cidade. Recife: Fundação de cultura da cidade do Recife, 2002.

ANEXOS



A familia promptamente arruma as malhas

FIG. 1-a



depois de dois dias chega a Una.

FIG. 1-b



fica admirado de ver como o trem anda sem ser puchado por animais

FIG. 1-c



atravessa o tunel

FIG. 1-d



pergunta ao conductor do bonel se pode entrar

FIG. 1-e



desempõe a um artista por que mata a um seo collega

FIG. 1-f



FIG. 2



FIG. 3

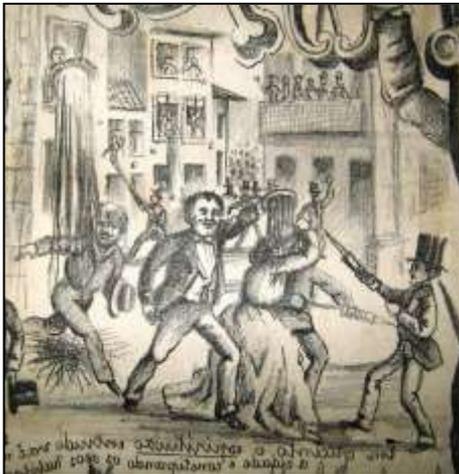


FIG. 4

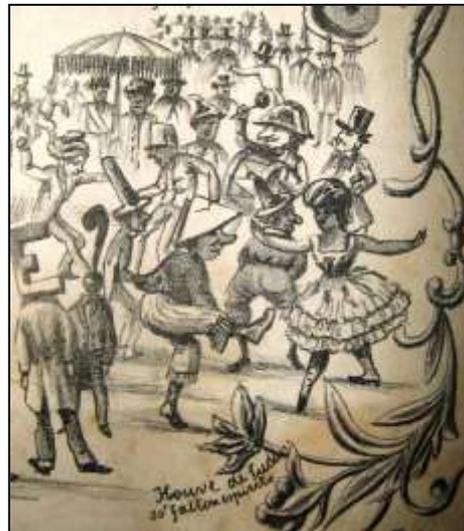


FIG. 5