

Angelo Agostini e seu “Zé Caipora” entre a Corte e a República

Carlos Manoel de Hollanda Cavalcanti
Mestrando – PGHC - UFRJ
carlosmhc@terra.com.br

Resumo: Breve análise da arte seqüencial de Angelo Agostini nas histórias de seu personagem “Zé Caipora”, que figurou nas páginas centrais da “Revista Ilustrada” entre 1883 e 1888. A publicação, entre outras que formavam o conjunto da Imprensa Ilustrada e da “Imprensa de Combate”, tecia críticas à política e à sociedade com suas matérias, charges e caricaturas. Agostini com a série supracitada, entre vários outros de seus trabalhos em arte seqüencial, ironizava os costumes, sobretudo os da Corte no último quartel do século XIX. Além de os quadrinhos do artista terem sido uma opção de lazer, eles foram, tanto quanto as charges e caricaturas da época, um recurso dos mais importantes para formar opiniões e para sugerir com imagens um modelo ideológico republicano, abolicionista e liberal a seu público: o leitor e o analfabeto. Este trabalho tem como referência diversas páginas da “Revista Ilustrada” obtidas no acervo de periódicos da Biblioteca Nacional.

Palavras-chave: Brasil Império, República, quadrinhos, propaganda, folhetim, imprensa, liberalismo, abolicionismo.

Agradecimentos especiais a:
Marilene Rosa Nogueira da Silva;
Paulo André Leira Parente;
Sonia Maria de Almeida Ignatiuk Wanderley.

Jô Soares, em seu “O Xangô de Baker Street”¹ faz uma paródia hilariante do britânico *Sherlock Holmes*, ao situá-lo na Corte do Império do Brasil no final do século XIX. O principal personagem de Sir Arthur Conan Doyle, com seus jeitos e trejeitos de cavalheiro inglês, com sua lógica positivista tão certa no ambiente e circunstancialidade britânica, mostra, no livro do humorista, deduções estapafúrdias em terras brasileiras, onde seu arsenal intelectual e capacidade de observação parecia servir apenas para fazer com que o detetive e sua óbvia necessidade de discrição se tornassem o centro das atenções na corte, inviabilizando suas investigações.

Logo de chegada no Brasil, o herói sente fortemente o calor do Rio de Janeiro e se espanta com o trajar das pessoas, especialmente o dos homens, com casaca de veludo ou lã, calça, cartola, tudo bem fechado e preto. *Sherlock* resolve usar de seus “dotes intelectuais de homem civilizado britânico” (e - por que não repetir? - positivista) e manda um alfaiate atônito confeccionar um terno bem leve, de linho totalmente branco. Ao invés da cartola, ele prefere usar um chapéu mais raso e com abas mais largas, para proteger-se melhor do sol. Pronto: estava criado o estereótipo visual do malandro carioca! Pelo menos é o que o encadeamento dos fatos fictícios na trama do humorista sugere nos seguintes trechos:

- (...) - Há algo, todavia, que não entendo – contemplou Sherlock, perplexo.
- Diga, senhor Holmes – pediu Coelho Neto.
- Os trajes. Não compreendo por que os homens todos se vestem de preto, à européia, num país tropical.

O detetive tocara uma corda sensível. O costume de copiar os coletes e as pesadas sobrecasadas dos climas frios era motivo de espanto e de chacota por parte dos viajantes e até o *Mequetrefe* já fizera charges criticando esta mania.

- (...) Tenho aqui as mais lindas flanelas e casimiras da sua terra. O que prefere?
Holmes respondeu enquanto alisava os panos sugeridos:

- Nem uma coisa nem outra. Gostaria que o senhor me fizesse quatro ternos de linho branco.
 - Linho? Espantaram-se Guimarães e o alfaiate.
 - Mas ninguém que seja de qualidade usa disso por aqui – argumentou Calif.
 - É coisa para o zé-povinho – completou Guimarães Passos.
 - Pois inaugurarei a moda – afirmou, teimosamente, o inglês.
- (SOARES, 1995, p. 174-184)

¹ São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Soares em seu livro brinca com o que poderia ser a raiz de um costume que permeou o Rio de Janeiro por um certo tempo e que ainda se mantém no imaginário do carioca ao satirizar um personagem quase “solene” produzido por um autor não menos “solene” que viveu numa época, digamos, “solene”². Isso ao menos em se tratando do que pensavam as elites urbanas que tinham certa inclinação a reproduzir, de uma maneira cheia de particularidades e necessidades próprias de cada região do Brasil, costumes e instituições européias.

Mas, afinal, o que *Sherlock Holmes* e a comédia de Jô Soares têm a ver com o tema a ser discutido aqui? Se falamos de uma comparação entre o *Zé Caipora*, personagem criado por Angelo Agostini na década de 1880, e o genial detetive do escritor inglês, provavelmente nada. Entretanto, se pensarmos que aquele romance é ambientado na época da primeira visita da atriz Sara Bernhardt ao Brasil, em 1886 (no livro ela é amiga de *Sherlock*), a coisa não fica assim tão estranha. A fase é contemporânea ao *Zé* e trata, em parte, de uma temática curiosamente semelhante: os contrastes e conflitos entre costumes então considerados ideais e as condições climáticas, sanitárias, culturais etc., do Rio de Janeiro do final dos oitocentos. Jô captou o sentido cômico do que devem ter sido muitas das relações sociais no cotidiano da Corte, mais de um século depois de Agostini, que o fez com um olho nas cenas à sua frente e outro no papel e lápis.

Apesar da contemporaneidade e da partilha de algumas das linguagens dos quadrinhos³ com as do cinema, o estilo das histórias de Agostini seguiam, de modo um tanto afim, a tônica do folhetim⁴ e do teatro. Esse lado folhetinesco das HQ's está em sua proximidade com o público⁵, numa literatura não erudita ou não clássica, na interrupção

² Entendendo por esse termo, figuradamente, algo que se pretende sério e detentor de algum tipo de missão moral ou coisa parecida.

³ A arte seqüencial de Agostini aqui será tratada como quadrinhos, assim como o faz Athos Eischler Cardoso (*As aventuras de Nhô Quim e Zé Caipora – os primeiros quadrinhos brasileiros – 1869-1883*. Brasília: Senado Federal, 2002), que defende as histórias de “Nhô Quim” e de “Zé Caipora” como pertencentes ao gênero.

⁴ A *Revista Ilustrada* chegou a ter uma seção “Folhetim”, em 1876 e, depois, em 1888. (RIBEIRO, 1988, p. 209).

⁵ Pouco importando se estamos falando dos primórdios das HQ's ou de sua era de ouro, em meados do século XX. Em ambos os casos os quadrinhos eram formas de entretenimento um tanto acessíveis, ainda que saibamos que as obras de Agostini eram publicadas numa revista semanal com tiragem de quatro mil exemplares para assinantes (Conforme a pesquisa de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro - 1988 - e a de Nelson Werneck Sodré - 1999). Na época e local de que falamos esse número de assinaturas era realmente imenso, se pensarmos na enorme quantidade de analfabetos, cerca de 80% da população, e o fato de ser distribuída num país onde as camadas médias urbanas com poder aquisitivo suficiente para adquirir a publicação mal haviam se formado. De qualquer modo, tal qual várias outras publicações populares, a *Revista Ilustrada* também pode ter passado pelas leituras públicas nos quiosques “(...) que distribuíam também livros, impressos, flores, doces, charutos, cigarros, café e refrescos. Numa sociedade iletrada, estes locais funcionavam também como propagadores das notícias e das últimas novidades para os analfabetos, que

em pontos cruciais das seqüências e num angustiante “continua”, ao final da página. As diferenças principais entre o folhetim e as HQ’s são três, e a primeira é óbvia: folhetins eram escritos (no rodapé das páginas de jornais) e os quadrinhos de Agostini em geral eram desenhados em páginas centrais, com todo o destaque cabível a tal parte de uma revista. A segunda diferença estava no tipo de urdidura de cada um dos dois estilos narrativos: *Zé Caipora* tinha um roteiro leve e sem muitas preocupações com “intrigas rocambolêscas”, como diria Marlyse Meyer⁶. Seu objetivo era divertir com humor, não com complicações graves, a exemplo de muitos folhetins, cujos enredos não raro enveredavam por mistérios, sofrimentos, traições que tal como as novelas modernas, parecem não ter solução até o último capítulo. A terceira diferença reside no fato de que ao invés de a continuação chegar no dia seguinte no jornal, as HQ’s levavam em geral uma semana. Digo “em geral”, porque essa era a expectativa criada pela periodicidade da *Revista Ilustrada*. Acontece que Agostini, não se sabe ao certo o motivo, após alguns capítulos, costumava deixar o hebdomadário por muitos números sem a continuação. Isso não ocorreu somente com o *Zé*, mas também com *Nhô Quim*, ainda no final dos anos 1860⁷, e com a HQ *Os Bens dos Conventos*⁸, onde ironias e críticas ácidas ao clero eram quadrinizadas sugerindo, inclusive, a possibilidade de os noviços poderem ter relações sexuais com as escravas serventes.

Para se ter uma idéia desse espaçamento, entre o capítulo XII, no número 372 da *Revista*, e o XIII, no número 440, transcorreram 68 semanas (de 1884 a 1886). Às vezes um capítulo que deveria ser publicado na semana seguinte só o era duas, três, quatro e até cinco semanas depois, sem a menor cerimônia. Com tudo isso, o que impressiona é a rapidez com que “*Zé Caipora*” alcançou popularidade e a fidelidade do público, coisa que pode ser comprovada nas figuras 1, 2, 3, 4 e 5, onde o vemos acompanhado, em diversas situações, dos tradicionais “mariolas”, meninos curingas, ícones ou símbolos da *Revista Ilustrada*. Ali fica claro que o próprio *Zé* também tornara-se um ícone quase tão identificador da *Revista* quanto os meninos. Tendo surgido pela primeira vez na edição de 27 de janeiro de 1883⁹, foi, no início de 1884, após um certo período sem aparecer nas páginas do periódico, que Agostini fez uso do personagem pela primeira vez numa ilustração comemorativa, um pôster, de fim-início de ano (figura 1). Os leitores

tinham contato com as idéias abolicionistas através de uma verdadeira ‘leitura de ouvido’”. (NEVES, 1999, p. 365)

⁶ MEYER, Marlyse. **Folhetim, uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁷ Conforme Athos Eishler Cardoso, na revista “*Vida Fluminense*”, em 1869. (CARDOSO, 2002).

⁸ Números 374 e 375 da “*Revista Ilustrada*”, em 1884.

⁹ Conforme consta no acervo de periódicos da Biblioteca Nacional (ver fontes e referências bibliográficas).

reclamavam da ausência das histórias do impagável *Caipora*, o que suscitou algumas medidas paliativas, com uma capa (figura 2) em que a Revista Ilustrada, na figura do pequeno mariola, perseguia ao *Zé*, numa humorística e fictícia existência concreta do personagem, que recusava-se a deixar que suas aventuras retornassem ao público. Ainda como uma forma de amainar o que provavelmente foram pedidos de leitores interessados na continuação das histórias, Agostini preparou duas páginas com o “retorno” de *Zé*, do que teria sido uma longa viagem cheia de ação ao interior do Brasil. Novamente o mariola surge para receber o então “intrépido” *Zé*, e este, após dar algumas explicações rápidas, tratara logo de “civilizar-se”, sendo assediado como um artista famoso pelas fãs (figuras 3 e 4), coisa que sugere sua fama entre os leitores.

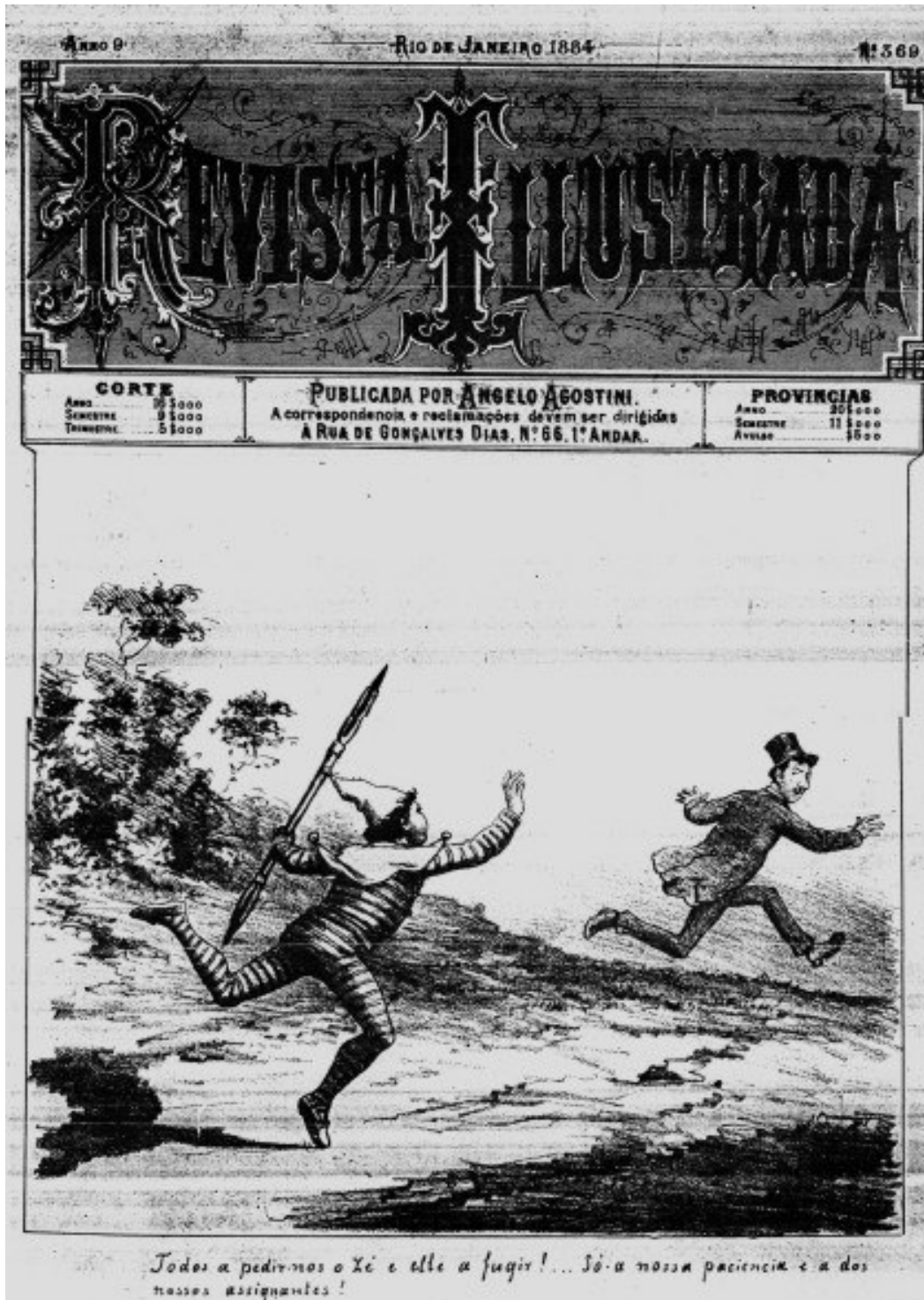
Já na figura 5, temos o que parece ser o corolário do personagem em sua identificação com o público: o pôster comemorativo dos 12 anos da publicação.

FIGURA 1



Páginas centrais da Revista Ilustrada número 367 – 1883/1884

FIGURA 2



Capa da Revista Ilustrada número 369 – 1884

FIGURA 3



Página oito da Revista Ilustrada número 438 – 1886

FIGURA 4

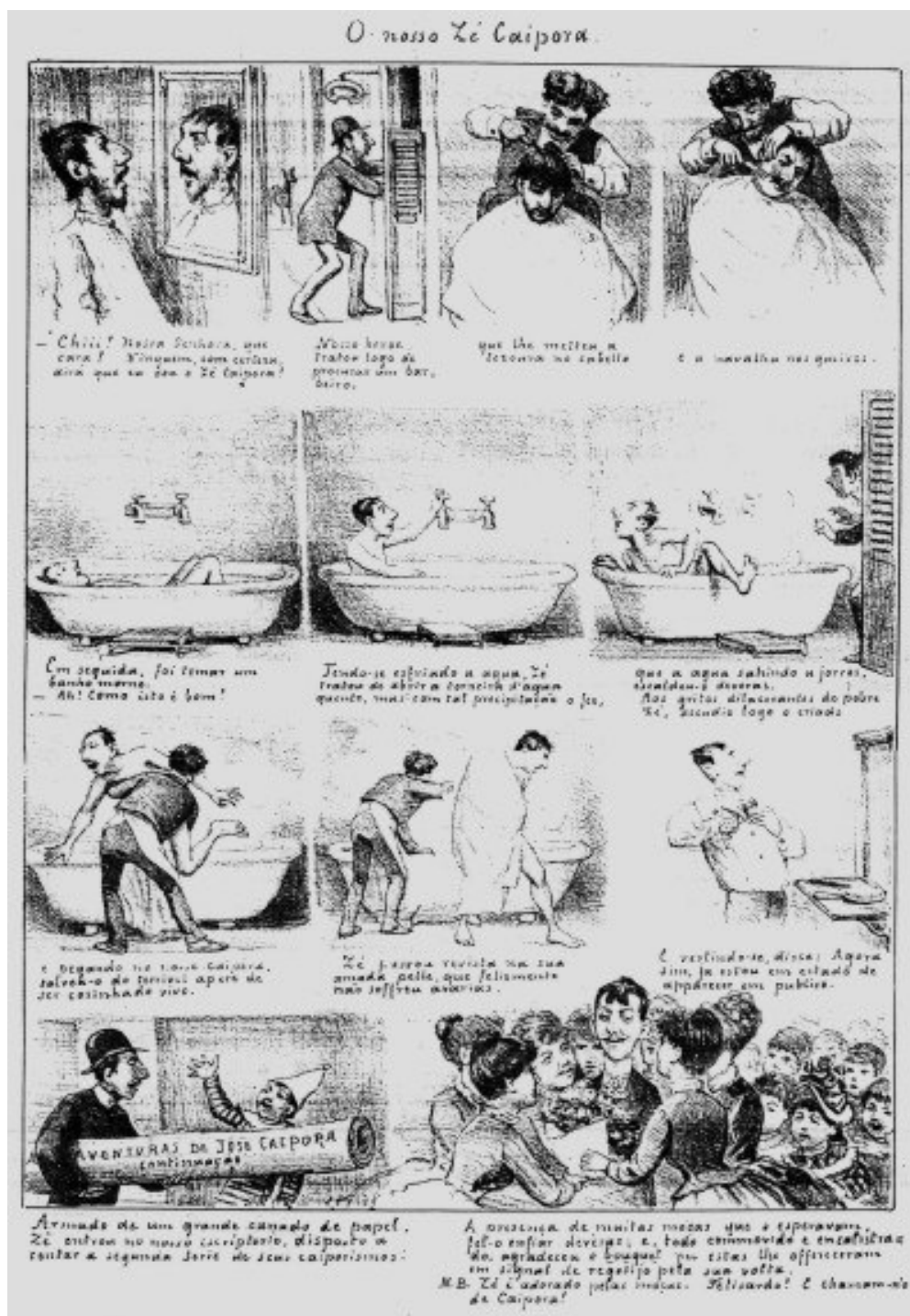
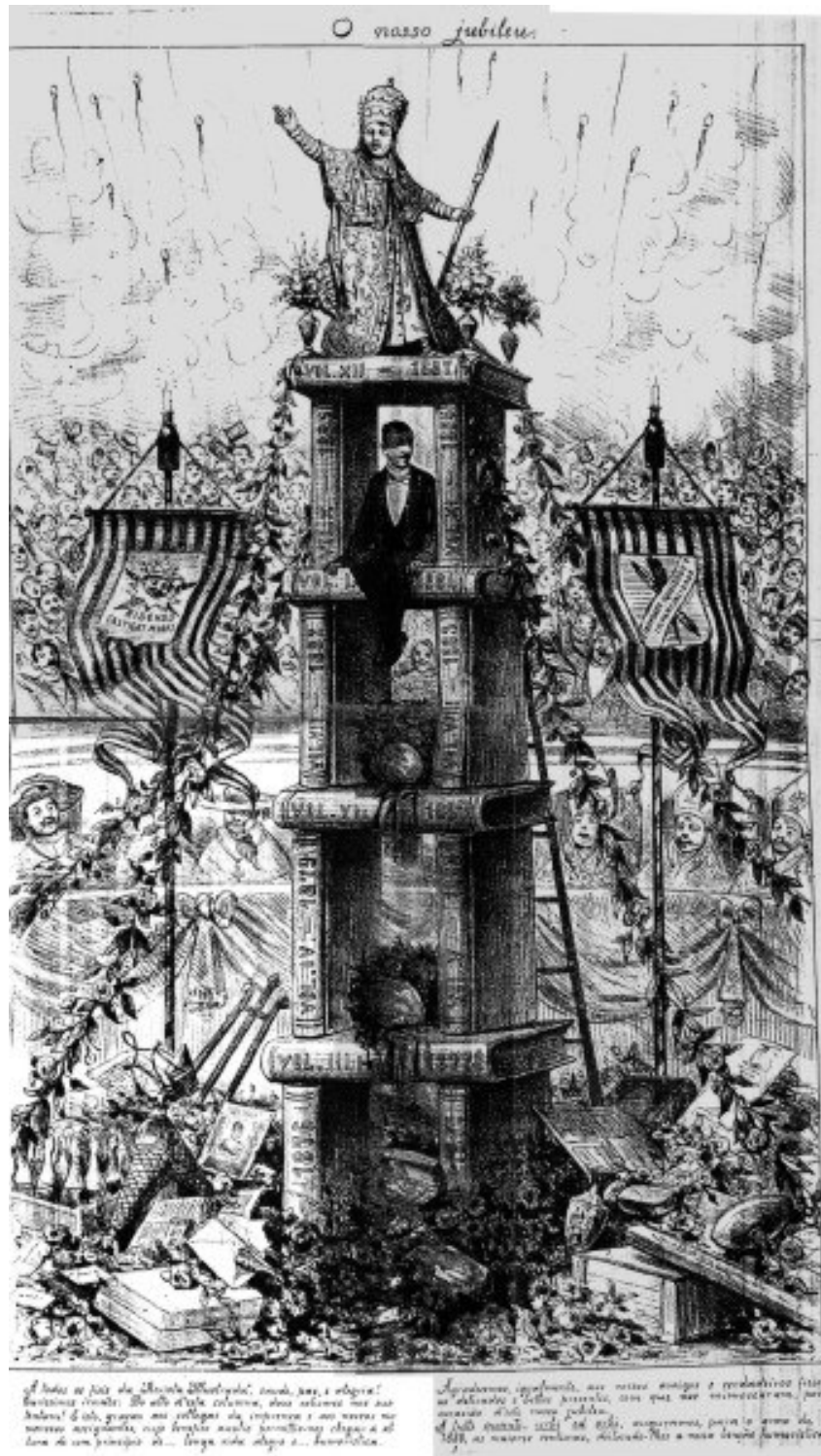


FIGURA 5



Páginas centrais da Revista Ilustrada número 478 – 1887/1888

Desde já é possível dissecar alguns atributos das imagens mencionadas. A figura 1, além de deixar explícito o fato de que *Zé Caipora* exercia um certo apelo no público, mostra algumas das mais características marcas que Angelo Agostini imprimia em seu trabalho: a representação de instrumentos de desenho como armas ou como objetos litúrgicos. Na figura, o segundo menino, a contar da esquerda para a direita, carrega uma pena; o terceiro, um creiom¹⁰. Essas “ferramentas”, constantemente usadas em alegorias do artista, não raro figuravam como armas, báculos, cetros, enfim, sempre fazendo o papel de algo de um modo ou de outro ligado à nobreza, ao combate, ao sacerdócio. Na figura 1, no entanto, podem estar representando ou armas reais numa procissão ou relíquias-tesouros, dando a entender uma sátira ao costume das procissões, falsamente sacralizando seu “arsenal” de trabalho gráfico. Essa impressão fica mais forte se prestarmos atenção ao estandarte erguido pelo primeiro dos meninos da fileira: ali lê-se “Ridendo castigat mores”, expressão em latim que significa “com o riso se castigam os costumes” ou podemos interpretar, no caso do objeto desta análise, que o humor seria um açoite mais contundente do que a chibata para os padrões vigentes de comportamento social. A junção dessa alusão irônica, ao mesmo tempo sacra, militar e carnavalesca, às ferramentas do desenhista com o lema, sugere a disposição de luta e revide que permeava os objetivos da *Revista Ilustrada*¹¹. Logo atrás quatro meninos sustentam o que parece ser um andor que, ao invés de um santo, sustenta oito grossos volumes referentes, cada um, a um ano de existência da publicação. Em seguida, *Zé*, todo elegante, de cartola, sentado sobre um outro bastão de creiom, erguido por dois mariolas¹². Ao final está a carrocinha cheia das tralhas do escritório onde a *Revista* era elaborada. A procissão ocorre sob uma chuva torrencial, típica do verão carioca. Muitas foram as ilustrações do artista nas quais ele representava chuva forte na cidade. Agostini parecia adorar retratar as dificuldades locais e ironizar as condições precárias de saneamento durante épocas chuvosas, já que este era um tema

¹⁰ Lápis de grafite macio utilizado em desenho.

¹¹ Daí a expressão “Imprensa de Combate”, cunhada por Nelson Werneck Sodré, em seu “História da Imprensa no Brasil” (São Paulo: Graal, 1977).

¹² O dicionário Houaiss define o termo “mariola” como “moço de fretes”, uma espécie de homem (ou garoto) de recados, além de “patife”, “canalha” e outros adjetivos menos apreciáveis. É provável que Agostini os tenha usado como símbolo da revista para representar justamente todas aquelas acepções, tanto a de “garoto de recados”, como a de “patife”, já que tratamos de uma revista de notícias (os recados – leva-e-traz) e comentários sarcásticos (daí o lado “patife”, já que ele visava incomodar com suas críticas bastante diretas aos criticados). A etimologia de “mariola” também é muito sugestiva: *probabilidade de ser do italiano. mariolo (1508) “quem engana, patife”, (...) segundo o autor, neste caso, teria havido uma regressão de sentido italiano “patife” para o português “moço de fretes” (...) Bluteau comenta: “mariola poderia derivar-se do italiano mariolo, que quer dizer ladrão, porque assim mariola como mariolo levam fazenda alheia, com esta diferença, que o mariola entrega o que leva, e o mariolo leva, e não restitui.* (HOUAISS, 2001)

recorrente em todos os verões. No conjunto, a imagem sugere que uma solenidade como tal procissão imaginária também estava sujeita ao que para Agostini talvez parecesse uma verdadeira descontinuidade do clima, dando ao que devia ser uma festividade vivaz, um tom xoxo de quem levou um banho de água fria. Como no caso de várias outras formas visuais da *Revista Ilustrada*, aquela também apresenta a noção de que aqui no Brasil as coisas podiam até dar certo, mas sempre se contando com o inesperado. Essa, na verdade, era a tônica do próprio personagem, cujas ações, cuidadosamente planejadas, deparavam-se constantemente com forças desarticuladoras da organização, impedindo que tudo ocorresse linearmente¹³.

“Todos a pedir-nos o Zé e elle a fugir!... Só a nossa paciencia e a dos nossos assignantes!” (sic) – é o que está escrito na margem inferior da capa do número 369 da *Revista* (figura 2). O sentido da frase e a aparição do personagem na capa daquela edição de janeiro de 1884 sugere que os leitores sentiram falta das histórias do personagem e se comunicaram com a redação solicitando o retorno. Na capa vemos o Zé correndo de um mariola, que segura o conhecido creiom. Ambos estão num local que parece ser ermo, nada afim com o cenário urbano da Corte.

Já as figuras 3, publicada na oitava página do número 438, e 4, publicada no 439, também na página 8, são interligadas e já são uma história em quadrinhos anunciando o retorno do personagem às páginas da *Revista*. Agostini preocupou-se em fazer um certo suspense antes da inserção do capítulo que viria logo depois e daria prosseguimento às aventuras. Note-se que Zé traja, na figura 3, um sobretudo claro, um chapéu de abas largas e botas de cano alto. Sua vestimenta, associada à aparência (ele está com a barba por fazer e com os cabelos desganhados) são indicativos de uma longa viagem distante dos confortos da Corte e dos recursos “civilizados”, coisa que nosso herói rapidamente dá um jeito de reverter no barbeiro mais próximo (figura 4). Em seguida, ele vai direto para uma elegante banheira usufruir dos mimos urbanos, mas, como bom “caipora”, nos termos que definirei adiante, exagera na dose de água quente e pula desesperado, sendo acudido pelo criado – um mestiço, diga-se de passagem – que o salva de quase virar “sopa de Zé”. Olhando atentamente para o último quadrinho da figura 4, lê-se, nas últimas linhas: “Zé é adorado pelas moças. Felisardo! E chamam-n’o de Caipora!” (sic). Afinal de contas por que seu nome é *Caipora*, se normalmente se atribui a esse nome aquela figura folclórica do ser da mata com os pés virados para trás e que monta um porco do mato assustando

¹³ Veremos isso algumas páginas à frente, quando estivermos trabalhando sobre as HQ’s do Zé, propriamente ditas.

caçadores? Antes de ir ao ponto, recorro, mais uma vez, ao dicionário Houaiss, que define o termo como:

(...) entidade fantástica da mitologia tupi, muito difundida na crença popular, talvez derivada da crença no curupira, do qual seria uma variante, e que é associada às matas e florestas e aos animais de caça, dele se dizendo que aterroriza as pessoas e é capaz de trazer má sorte e mesmo causar a morte; caipora. (...) diz-se de ou pessoa que, involuntariamente e apenas por sua presença ou proximidade, traz ou causa azar a outra. (...) diz-se de ou pessoa azarada, infeliz, que nunca, ou dificilmente, tem sucesso naquilo que faz. (...) má sorte, azar, infelicidade; caiporismo, caiporice. (HOUAISS, 2001)

Zé Caipora, nos termos mais usuais hoje em dia, poderia ser chamado de “Zé com Urucubaca”, “Zé Azarado” ou coisa parecida. Mas será mesmo que hoje o hilário personagem seria tido como alguém tão agourento ou desprovido de oportunidades? Como veremos mais adiante, um sujeito “azarado” no último quartel do século XIX era definido como tal de modo um pouco diferente do que o faríamos, apesar de que *Zé*, em suas aventuras, foi, por várias vezes, vítima de ocorrências fora de seu controle, levando-o tanto a circunstâncias felizes quanto infelizes.

Mas antes de cair de cabeça nessas considerações, é preciso concluir a leitura da figura 5: ela mostra, na parte superior da torre de volumes anuais da “Revista Ilustrada”, uma espécie de bispo ou papa cujo báculo nada mais é que o bastão com o creiom que já vimos nas outras imagens simbolizando diversas instâncias de poder, como se a arte gráfica fosse capaz de interferir em todas elas através da sátira visual. Ele abençoa o público ao redor do que lembra a parte superior de um carro alegórico ou qualquer outro tipo de parafernália carnavalesca em desfiles de antigos pequenos grupos. Agostini usava constantemente esse tipo de alusão, fazendo, no papel, o que os entrudos e desfiles também faziam: ironias aos poderes estabelecidos. *Zé Caipora* ali aparece como um dos destaques da montagem que sustenta estandartes com o já mencionado lema “Ridendo castigat mores” e um outro, com “Liberdade, igualdade e imparcialidade”, baseado na máxima da Revolução Francesa, mas alterado pela ótica do autor, entrecruzado pela pena e pelo creiom, “armas” nos brasões do desenho. Ao fundo, um amontoado de badulaques presenteados, segundo o texto na margem inferior, pelos assinantes. Ao redor da torre, diversos clérigos assistem, sorridentes à comemoração de ano novo e de aniversário de *Revista*. As alusões ao clero naquela publicação eram quase sempre irônicas e exibiam as freqüentes críticas de Agostini aos privilégios da Igreja. Desde 1876, quando o periódico fora lançado, seus ataques aos clérigos suscitavam revides dos mesmos em outros órgãos da Imprensa, como o jornal “O Apóstolo”. O artista fazia questão de colocá-los em

situação embaraçosa. A atitude de júbilo e festejo dos padres da imagem ante a longevidade de uma revista “impertinente” e de capital independente como a de Agostini é, para o contexto de que falamos¹⁴, claramente uma gozação; mais ainda se prestarmos atenção ao texto, que compara a fidelidade dos leitores à dos fiéis da Igreja. Daí a bênção do sumo sacerdote no alto da estrutura. Os atritos entre o desenhista e a Igreja são analisados em várias páginas da dissertação de mestrado de Ribeiro, em trechos como o seguinte:

Este posicionamento de Ângelo Agostini causou problemas para a “Revista”, sobretudo em razão da constante campanha que lhe dedicou o Monsenhor José Gonçalves Ferreira, redator da folha “o Apóstolo”, que elaborou críticas não apenas à “Revista Ilustrada” e a seu autor, mas também aos leitores desta publicação. (RIBEIRO, 1988, p.224)

Era também muito comum o artista retratar o clero com formas próximas às suínas, sempre rechonchudos e algumas vezes com narinas à mostra. Na edição de 26 de agosto de 1876, aliás, o referido Monsenhor foi representado literalmente como um porco. O papa alegórico gesticulando no topo e sustentando seu “báculo de desenhista” é como se a Igreja, enfim, se rendesse e legitimasse as idéias defendidas na *Revista*.

Finalmente, sem a presença dos costumeiros mariolas, *Zé*, vestido de gala, como uma das figuras principais da imagem, revela o quanto já era conhecido do público assinante da “Revista Ilustrada” e o quanto já se tornara sinônimo do hebdomadário que assumira grande importância naquela década, em especial no ano de 1888, cujo início o desenho comemora. A própria imagem da pilha de livros dispostos como se fossem uma torre implica a solidez de uma estrutura capaz de resistir aos mais severos ataques.

Zé Caipora, ou melhor, *José Corimba* (ele só revela seu nome de batismo no capítulo XXXV, e não logo de início, por motivos que só Agostini em pessoa poderia explicar) é um sujeito comum num lugar cheio de contrastes como o Rio de Janeiro do final dos oitocentos. Mas quem, de fato, ele é? Que lugar ele ocupa na sociedade da Corte dos anos 1880? Ele era um trabalhador? Um funcionário público? Um liberto? Um fazendeiro? Um comerciante rico? Um nobre? O quê? De onde ele tira seu sustento? Infelizmente Agostini não revela nada disso. Contudo, embora estejamos falando de uma obra de ficção que tem o privilégio literário de situá-lo, sem explicação aparente, em sua condição de vida, a disponibilidade de um escravo em casa, como era comum para muitos

¹⁴ Agostini era um fervoroso defensor do liberalismo e exprimia seu anticlericalismo inúmeras vezes nas charges da *Revista Ilustrada*.

que detinham uma situação financeira razoavelmente estável, o denuncia¹⁵. Neves e Machado comentam que “A criadagem doméstica representava a simbologia de preservação do status e de uma liturgia inerente à sociedade escravista¹⁶” (1999, p. 305). As vestimentas e os hábitos cotidianos do herói fornecem algumas pistas que nos auxiliarão na tarefa de localizá-lo socialmente. Para começar, vejamos, nas figuras 6 e 7, que são as páginas dos capítulos I e V da série, seus trejeitos de *gentleman* e seus ensaios minuciosos para o encontro com *Amélia*, a moça que deseja cortejar. *Zé Caipora*, nesse sentido, é um retrato de um tipo de carioca daquele tempo: altamente influenciado por valores e estilos europeus, mais precisamente franceses e britânicos, mas que para se comportar como tal precisava ensaiar, assumindo uma postura que não era a sua própria.

Sua roupa muito elegante e seu andar calculado contrasta veementemente com uma prática muito comum na Corte, que era a de achincalhar com limões de cheiro¹⁷ àqueles que estivessem tão “empinados”. A exemplo disso, a figura 8 mostra a capa do número 373 da *Revista Ilustrada*, falando a respeito das desventuras de quem resolvia sair vestido daquele jeito em pleno carnaval. Pesquisadores da UNICAMP, em seu site com dados sobre a vida e obra de Angelo Agostini comentam o conteúdo daquela imagem:

Vítimas preferenciais dos limões de cheiro, os portadores de cartolas e outros signos de distinção social que se atreviam a sair na rua envergando estes trajes durante o carnaval eram, ainda, objetos de uma agressão direta aos seus chapéus, que saíam da refrega literalmente arruinados. Para estes cidadãos de destaque, como mostra Agostini, a quarta-feira de cinzas era dia de visitar os chapeleiros.¹⁸

Neves e Machado também demonstram a diferença visual que qualificava alguém para o mundo das camadas dominantes:

(...) Distinta por suas posses, por sua educação e por seus hábitos, identificava-se, em particular, pela indumentária. (...) a casaca, a vestimenta de lã preta, tornou-se nesse período o símbolo do homem qualificado no mundo oficial das camadas dominantes (...) Dessa forma, no Brasil do Oitocentos, cultura, classe e *status* entrelaçaram-se de uma maneira peculiar, divorciando a “boa sociedade” (...) – aquela dos proprietários de bens materiais e

¹⁵ Em momento algum, em todos os capítulos, *Zé Caipora* transforma seu criado num escravo de ganho. O escravo chamado “de ganho” era comum nas cidades “oferecendo seus serviços, pois muitos homens livres compravam escravos para instruí-los em algum ofício e para auferir lucro com o seu trabalho, através do aluguel ou da sua venda por preço maior. (NEVES e MACHADO, 1999, p. 302). Tal postura do personagem possivelmente se devia ao próprio conjunto de causas defendidas pelo autor que, como já mencionado, promovia a República, a Abolição e o Liberalismo.

¹⁶ No caso, *Zé* tinha como criado caseiro um escravo, enquanto o mais comum era o uso de criadagem feminina.

¹⁷ Pequenas bexigas cheias de substâncias malcheirosas que estouravam com o impacto ao serem jogadas.

¹⁸ Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cecult/AngeloAgostini/imagens.html>>. Acesso em 15/06/04. Orientação geral e elaboração de textos: Maria Clementina Pereira Cunha.

espirituais que trajavam casaca – da ralé de livres e libertos pobres – destituídos de tudo – assim como o país *ideal* distanciava-se do país *real*. (NEVES, 1999, p. 187)

As afirmações dos autores acima referem-se, sobretudo, ao final da primeira metade do século XIX, mas através das imagens e das sátiras é possível ver que tais costumes e problemas permanecem, sob vários aspectos, no último quartel do mesmo.

Pelo que mostra o artista, em *Zé Caipora*, o personagem é alvejado justamente durante ou muito próximo do carnaval, já que nos capítulos subsequentes o mesmo, fugindo da polícia por ter desacatado o chefe dos urbanos¹⁹, dá uma bela trombada com um entrudo²⁰ e fica enfiado no rombo que fez no bumbo dos foliões. Tudo isso no mesmo dia de que trata a figura 1.

Na historiografia brasileira é privilegiada a análise sobre as caricaturas, sendo Agostini visto mormente como um caricaturista, quase nunca sendo referido como um desenhista pioneiro de quadrinhos²¹. Mas se observarmos por outro ângulo, mesmo sendo uma HQ ou, até, um conjunto narrativo de ilustrações, *Zé Caipora* não deixa de ser uma espécie de caricatura do tipo branco médio do final do século XIX, dessacralizando, por meio do humor, as relações sociais de aparências mais sérias ou, assumindo, como diz Ribeiro:

(...) um caráter reformador e, não raro, revolucionário. Sua atuação, longe de deturpar os fatos e as pessoas através do traço, consiste em desvendar verdades, demonstrando, ao público leitor, o que está por trás de certas conjunturas. (RIBEIRO, 1988, p. 103)

Trata-se de uma caricatura dos costumes, não de um ou outro sujeito visto isoladamente, mas de um contexto em que o personagem central vive. É, talvez, por isso que Agostini usava o lema “ridendo castigat mores” com tanta frequência em seus pôsteres, pois esses trabalhos e as HQ’s eram verdadeiras “surras” de humor nas visões preconcebidas da sociedade.

Além do retrato humorístico de uma conjuntura, as HQ’s daquele autor têm um segundo discurso implícito. Todavia, não é propriamente no *Zé* que esse discurso está em sua totalidade, e sim nas relações que ele trava com seus coadjuvantes e, mais do que isso, numa certa personagem indígena de que trataremos adiante.

¹⁹ Nome dado aos policiais que patrulhavam as ruas da Corte na época.

²⁰ Festa popular que acontecia durante o carnaval, em que os participantes trocavam pelas ruas arremessos de baldes de água, limões-de-cheiro, ovos, tangerinas, pastelões, luvas cheias de areia, esbordoavam-se com vassouras e colheres de pau, sujavam-se com farinha, gesso, tinta etc.

²¹ Exceto nos meios acadêmicos de Comunicação e de Letras.

A conjuntura histórica da criação/produção de *Zé Caipora* é a de um processo de transição social, cultural, econômica e política. A passagem do modo de produção escravista para o capitalista não é tratada diretamente no cotidiano do *Zé*, que como seus contemporâneos de carne e osso não poderia se dar conta da profundidade com que tais mudanças vinham afetando as estruturas sociopolíticas do país. No entanto, o cenário urbano das histórias vislumbra a gradativa predominância de recursos tecnológicos representativos da expansão industrial e do capitalismo europeu, na forma de transportes de massa: o bonde, cujas representações gráficas sugerem as linhas que perfaziam o trajeto de trechos elitizados da cidade, tais como o Largo do Paço e a Freguesia da Gávea²²; as barcas (ferry-boat), onde o *Zé* pôde ter um ligeiro panorama do litoral da cidade; a locomotiva (figura 9), que adentra o território e desemboca ao pé de uma serra (não se diz qual o local) que limita o mundo do homem branco, desbravado, e a selva, ocupada pelos índios, aqueles temidos “desconhecidos” (como parece sugerir o modo como Agostini os retratou nos capítulos posteriores). Todas aquelas representações de máquinas em movimento eram símbolos de progresso, de domínio da ordem racional sobre o “caos” irracional/incivilizado. Mais do que isso, era um sinal do já visível, embora incipiente, ingresso das relações capitalistas no cotidiano dos habitantes da Corte e, por tabela – por ser a Corte um centro irradiador de poder – idéias e costumes para diversas outras partes do país.

Ribeiro reforça a visão progressista e revolucionária que estou indicando na arte de Agostini, incluindo o que aqui já foi mencionado a respeito das alusões à Revolução Francesa, ao dizer que:

O incentivo deste jornal ao desenvolvimento do setor industrial também representa um traço da propaganda do Liberalismo, devendo-se registrar a ênfase deste jornal às idéias dos autores franceses da literatura revolucionária e pré-romântica da Europa do século XVIII. (RIBEIRO, 1988, p.301)

Pode-se comprovar o fato de que as representações do lápis do artista eram derivadas de seu olhar entusiástico sobre a idéia de progresso. Basta observar uma outra análise de Ribeiro acerca de um trabalho de Agostini no periódico “Vida Fluminense”:

Artista de criatividade arrojada, Agostini deve ter assombrado muitos leitores com a publicação de um de seus trabalhos, que tinha como título *O Nosso Progresso*, saído na

²² SILVA, Eduardo. As camélias da liberdade. In: **Revista Nossa História**. ano 1, número 7, maio de 2004, p. 28.

edição de 2 de dezembro de 1871. Ali, ele imagina como seria o país beneficiado pelo progresso, que traria às cidades, o surto das estradas de ferro, que ligariam seus bairros, os elevados para a circulação de veículos, a ponte Rio-Niterói, o arrasamento do Morro do castelo e a construção de um hotel “monstro com 25 andares”, que possuía até elevadores para seus hóspedes. O artista imaginou, ainda, viagens interplanetárias, cuja nave espacial foi por ele representada com os elementos de que dispunha em sua época: o veículo era um veleiro em cujo convés acoplava-se um imenso balão. (RIBEIRO, 1988, p.301)

Mas, no fim, com a série do *Caipora*, Agostini está dialogando com um leitor de relativo poder aquisitivo e de certo *status*, mesmo que seja um *status* medíocre ante algo mais significativo na época, como o de um barão. Esse leitor médio é alguém com aspirações muito semelhantes às do *Zé* e que pode muito bem ter passado por algumas de suas desventuras, dadas as discrepâncias entre a postura idealizada, ou melhor, “europeizada”, e as realidades locais com seus aspectos culturais próprios.

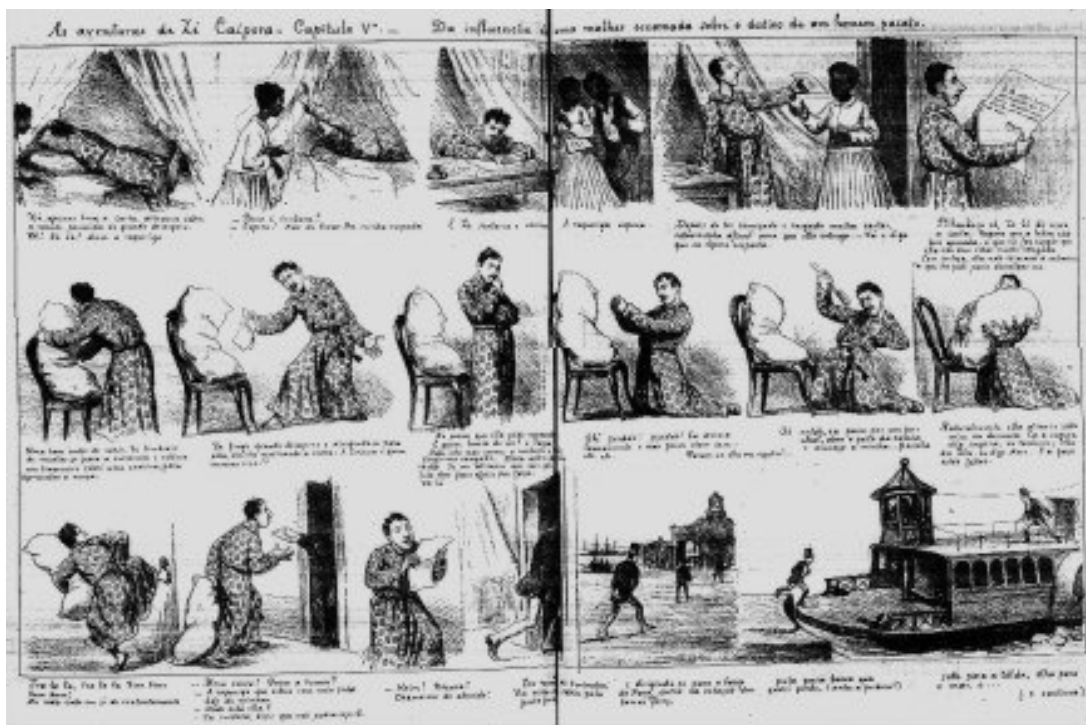
Zé não é azarado de fato, não se pesarmos os prós e contras de suas atribuições despidos dos valores daquela época. Uma vida descontínua, cheia de inconvenientes que ele tanto se esforça por evitar, mas que lhe invadem o cotidiano com a força de um vagalhão cultural contrastante com o ideal desejado, poderia muito bem ser tida como a de um sujeito muito azarado. A linearidade e a previsibilidade da realidade, calcada em premissas positivistas de um mundo passível de ser dominado pela ciência, o desejo pela manutenção de um estilo de vida contrário à visão liberal, ante as tremendas mudanças pelas quais o mundo passava, eram forças suficientemente grandes para fazer com que alguém cuja vida era sobressaltada e forçosamente adaptada a novas circunstâncias fosse visto como um verdadeiro “caipora”. Mas ao longo dos capítulos nosso herói ganha uma vultosa herança (que poderia ter sido perdida junto com seu tio, morto na floresta) graças às suas aventuras; é salvo por um triz de se tornar um “porco-espinho” cheio de flechas no corpo por *Inaiá* (uma índia em mil), que quer-lhe retribuir o bom tratamento dado pelos brancos em sua infância. Além disso, consegue impedir, no altar, o iminente casamento de sua amada com outro homem e sai, vitorioso, para planejar uma nova investida com seu potencial sogro.

FIGURA 6



Páginas centrais da Revista Ilustrada número 331 – 1883

FIGURA 7



Páginas centrais da Revista Ilustrada número 339 – 1883

FIGURA 8



Capa da Revista Ilustrada número 373 – 1884

As figuras seguintes denunciam a facilidade com que as doenças proliferavam, chegando até mesmo às regiões destacadas dos cortiços, fontes comuns de epidemias devido às más condições de higiene, em habitações coletivas consideradas pela Inspeção Geral de Higiene, em 1886, como “imundas nojentas e asquerosas pocilgas sem ar nem luz, e sempre encharcadas de lodo e porcaria”²³. É provável que o referido trecho da história seja alusivo a mais um “caiporismo” da população da Corte, castigada pelos problemas de saneamento, e o *Zé* seria um entre muitos da vida real que estariam sujeitos a circunstâncias similares. Após ter-se molhado com a água de uma das bicas espalhadas pela cidade e ter-se mantido com as roupas úmidas, para fingir um afogamento e impressionar *Amélia*, ele não só pega uma bela gripe como enche-se de bexigas no rosto. Para que ninguém conhecido o visse naquele estado, após ter-se curado da doença, ainda com o rosto maculado, ele resolve viajar para o interior e esquecer as mágoas. E segue ele de trem até chegar a uma trilha de tropeiros, onde quase cai na ribanceira empurrado pela boiada no caminho estreito.

²³ NEVES e MACHADO, 1999, p. 330.

A seqüência de imagens é clara ao definir a inadequação do homem urbano, pretensamente reprodutor de padrões estrangeiros, a um ambiente rural e rude, sobre o qual alguém mimado pelos recursos da urbe não detinha controle.

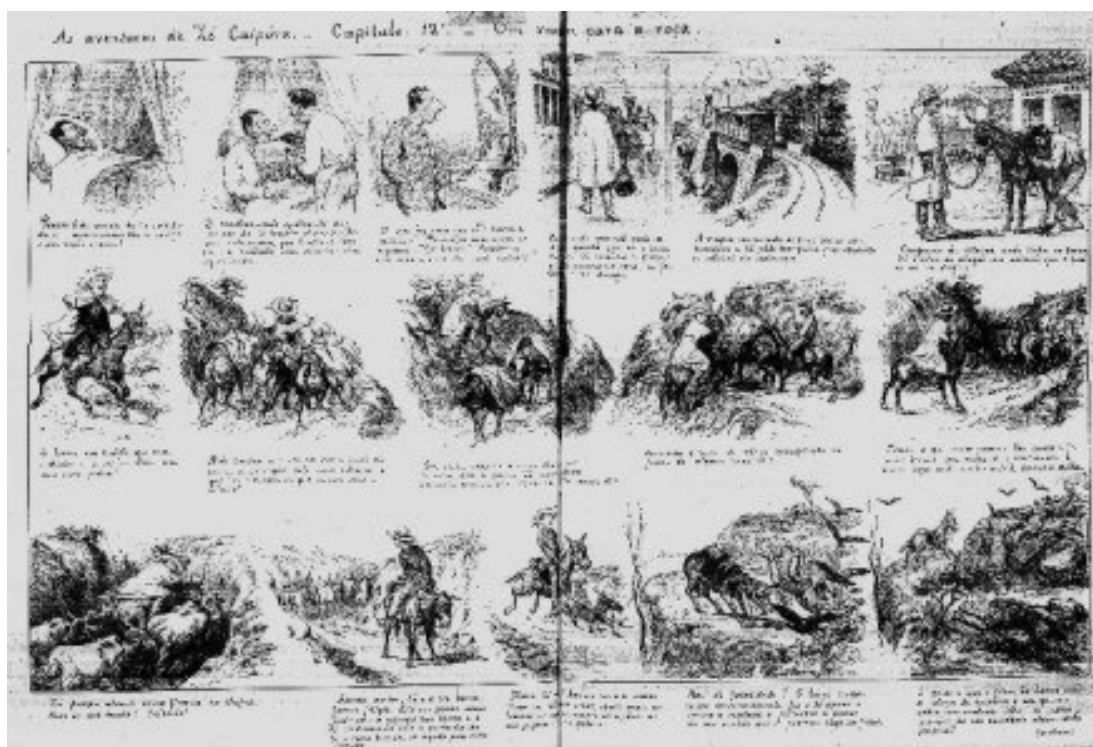
Parte do espanto do *Zé*, nas figuras 9 e 10, deriva da expectativa popular da cidade com relação ao campo e ao interior, nos territórios pouco explorados. Pensar o contrário seria admitir que as tribos hostis da figura 10 estariam próximas o suficiente da Corte a ponto de, em tão pouco tempo de viagem, a uma velocidade máxima de 25 Km/h, *Zé* já ter chegado a um ponto bastante ermo. No site do Museu do Transporte Público Gaetano Ferolla temos informações valiosas a respeito da época e da velocidade dos trens. O trecho abaixo confirma a hipótese:

"E assim em 14 de março de 1886, após ter percorrido 19,1 quilômetros, chegou a Santo Amaro a primeira composição ferroviária da Companhia Carris de Ferro de São Paulo á Santo Amaro. (...) Este Tramway na época era um assombro de tecnologia, tracionava de três a sete vagões, e cada vagão transportava três toneladas de carga, ou 24 passageiros, a uma velocidade máxima de 25 quilômetros pôr hora. Uma viagem de São Paulo a Santo Amaro passou a ser feita em pouco mais de uma hora, sobrepujando em muito o carro de boi que levava 10 horas. Era um progresso notável. Incrementou o comercio, lazer e a comunicação. As pessoas tinham muito orgulho e respeito por esta ferrovia.²⁴

Conclui-se, a partir disso que, no imaginário urbano da Corte, não muito distante dali se encontravam grandes perigos, coisa que Agostini explorava em sua ficção. Uma base para tal consideração está na figura 11. Lá há uma HQ (ou melhor, “reportagem ilustrada”, nos termos de Ribeiro), desenhada dois anos antes da que está na figura 10. Ela revela o impacto que relatos trágicos envolvendo ataques indígenas provocavam na população. Na cena maior, onde o índio corta a cabeça do menino com uma foice, lê-se que um dos massacres ocorreu “no dia 5 do corrente” (no mês de novembro – aquelas páginas centrais, 4 e 5, constavam no número 395, de 23/11/1884), em Boa vista. Como não é colocada com exatidão a localização do povoado, só se pode deduzir que tudo ocorreu em pontos distantes do Império. Ali são, aliás, usados os termos “colono” e “quartel”, fazendo referência a postos avançados do território.

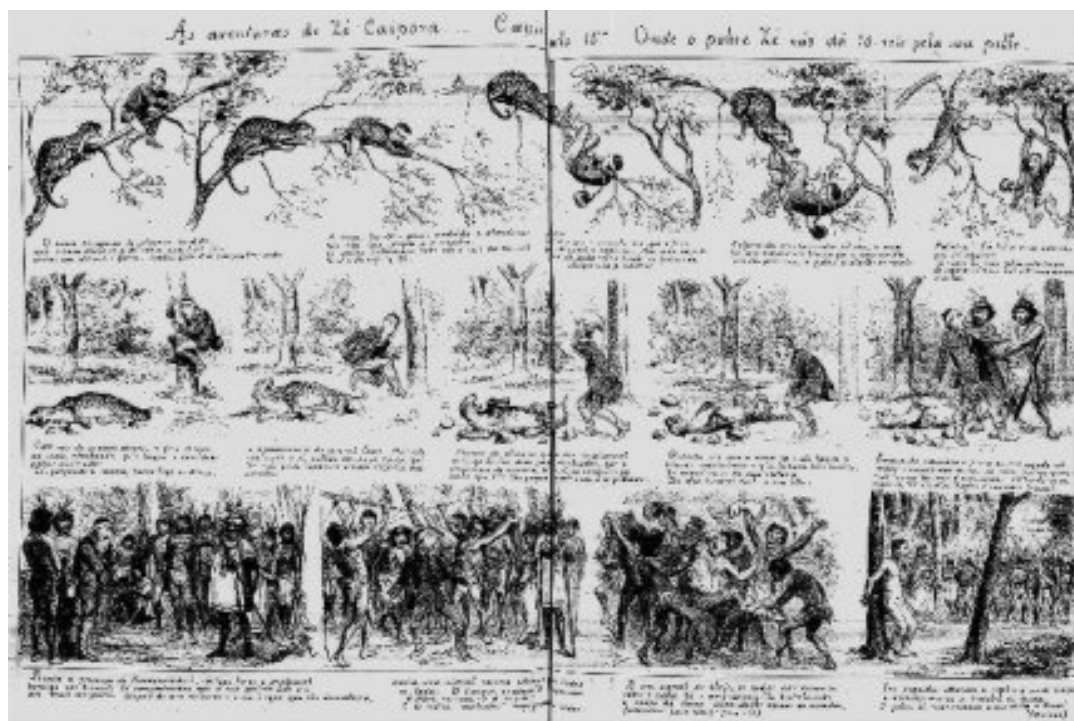
²⁴ Disponível em: <<http://www.geocities.com/MotorCity/Track/4509/sinopse.html>>. Acesso em: 15/06/04.

FIGURA 9



Páginas centrais da Revista Ilustrada número 372 – 1884

FIGURA 10



Páginas oito da Revista Ilustrada número 445 – 1887

FIGURA 11



Página

s centrais da Revista Ilustrada número 395 – 1884

Voltemos à captura do *Zé*: quando tudo parecia perdido, eis que surge a bela *Inaiá* (figura 13), um “oásis” com traços de civilização (segundo o autor, ela convivera com brancos durante a infância) em meio ao “deserto” de selvageria que ameaçava acabar com o herói atado à árvore. Daí vem a pergunta: o que uma índia de uma tribo hostil e muito “selvagem” estaria fazendo com uma saia longa e um manto cujo cinza-escuro do desenho sugere algo como o vermelho dos mantos romanos²⁵ desenhados por Agostini em uma infinidade de outras representações femininas em posturas clássicas como as estátuas de divindades²⁶?

Antes de responder, vale a pena observar nos primeiros quadrinhos da figura 13 o modo como *Zé* encontra-se atado à árvore, prestes a ser flechado. A posição, o peito desnudo e as flechas em meio a indígenas poderia sugerir, se estivéssemos analisando uma HQ norte-americana de faroeste, um lugar-comum do homem branco que é torturado por índios hostis no oeste bravo. Entretanto, olhemos com mais atenção: é uma história em

²⁵ Quando vistos, por exemplo, em fotografias em preto e branco.

²⁶ Como no ícone da Liberdade do Ceará, na figura 14.

quadrinhos brasileira, direcionada a um público tupiniquim, majoritariamente católico, altamente influenciado pelo clero e no Rio de Janeiro, a cidade cujo padroeiro era ninguém menos que São Sebastião. O autor, um crítico contumaz dos privilégios dados aos religiosos, provavelmente fizera mais uma gozação com os mesmos através da alusão à imagem do santo²⁷.

Retornemos a *Inaiá*. Sua figura em muito se assemelha àqueles tipos femininos representativos de instituições, conceitos e idéias que Agostini punha no papel. Ele desenhava as mulheres em geral de forma idealizada, com as mesmas portando, como atrizes de teatro lírico²⁸, tiaras ou outros símbolos de poder ou divindade sobre a cabeça (não raro, uma estrelinha de cinco pontas, que dá a entender brilho, esplendor etc.). A composição da índia corajosa, seminua e ostentando sempre um coque nos cabelos (algo bastante incomum entre tribos indígenas, exceto pelo fato de que esta de que falamos conviveu com os brancos) ondulados (uma índia de cabelos ondulados sem ser mestiça?!) em *Zé Caipora*, faz com que seu visual lembre imagens da Antigüidade Clássica ou o quadro de Delacroix “A Liberdade Guiando o Povo” (figura 12).

A cultura patrimonialista patriarcalista brasileira, na época, guardava incompatibilidades com a figura da mulher destemida, aventureira, através da qual *Inaiá* alude a uma espécie de deusa da Liberdade à brasileira, desafiando o pai, o poder instituído e legitimado, em prol de um ideal de justiça, libertando um cativo, o *Zé*, em posições “Sebastianas”, da fúria do restante da tribo. Se assim era, o que explica a manutenção de

²⁷ É até bem possível que o humorista tenha-se inspirado em romances norte-americanos que tratam do tema da conquista do Oeste, porém, as imagens não deixam de chamar a atenção para a sugestão à memória semântica (partilha coletiva de significado) que remete ao santo conhecido do público brasileiro.

²⁸ Uma tendência que provavelmente viera a partir da profissão da mãe de Agostini, ela mesma cantora lírica. O ambiente artístico em que ela vivia influenciou o filho, coisa que pode ser comprovada pelo gosto que ele demonstrava pelo teatro e pela ópera (foi autor de duas, segundo consta na página 191 da dissertação de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro, “Revista Ilustrada (1879-1898): síntese de uma época” - Rio de Janeiro: UFRJ, 1988), em crônicas e notas escritas por seus colegas na *Revista Ilustrada*. Poder-se-ia aventar a hipótese de que tais notas e atenções dadas pelo periódico aos eventos teatrais no Rio de Janeiro daquela época fossem feitas por serem elas novidades merecedoras de destaque na mídia de então. Isso não deixa de ser possível, mas a *Revista Ilustrada* não apenas noticiava tais eventos, como também comentava, fazia críticas e tecia algumas interpretações bem ao estilo das que Agostini, anteriormente ao lançamento da *Revista*, fazia quando vivia em São Paulo e trabalhava para o periódico *Cabrião*. Ribeiro não informa os nomes das referidas óperas, nem tampouco se elas foram executadas em algum momento e local. Ele faz uso dessa informação como complemento para afirmações a respeito do interesse de Agostini pelo teatro lírico e dos retratos que ele fazia de atores e cantores. A referência aqui é relevante devido ao fato de que o ambiente artístico em que viveu teve peso em sua formação como desenhista e editor. A própria construção gráfica das cenas desenhadas por Agostini assemelham-se muito mais à visão que o espectador no teatro tem de uma peça do que, posteriormente, teria o público e os produtores do cinema, que, por sua vez, influenciou a forma de representação e encadeamento das seqüências quadrinizadas.

Inaiá no enredo²⁹? Provavelmente o fato de que ela não é uma mulher comum da cidade, nem tampouco uma índia comum. Ela é um híbrido do indígena idealizado em José de Alencar, com figuras da mitologia greco-romana, numa identificação com os ideais propagados desde a Revolução Francesa, que, por sua vez, revitalizara formas de representação do Renascimento e do Iluminismo, com toda a valorização das formas e modelos clássicos.

Quanto ao uso das alegorias femininas, embora José Murilo de Carvalho, em seu “A Formação das Almas”³⁰, também explore o costume de usá-las como representação de ideais, especialmente os republicanos³¹, o mesmo autor conclui que pelo fato de a figura da República-Mulher não se encaixar nos padrões femininos “aceitáveis”, na visão patriarcal dominante, muitas vezes a imagem da *Marianne*³² acabava sendo confundida com a da prostituta. Em se tratando do período posterior à Proclamação da República, ele explica que:

Entre nós, se o povo masculino esteve ausente da proclamação, que dizer do povo feminino? Se não havia povo político masculino, como pensar em povo político feminino? Havia uma elite política de homens, que eram chamados públicos. A mulher, se pública, era prostituta. Mesmo na fase jacobina da República, durante o governo Floriano, a participação era exclusivamente masculina. Não só as mulheres não participavam, como não era considerado próprio que elas participassem. (CARVALHO, 2002, p. 92)

Entretanto, a índia idealizada de Agostini não surgira no cenário pós, mas pré-republicano, daí sua representação não ter chegado num momento em que pudessem haver críticas à República. Pela forma como o artista a desenha, bem como às demais mulheres que dão forma humana a instituições e conceitos cujo nomes estão no feminino, ele depositava nas mesmas a intenção de comunicar um caráter de certa nobreza moral, exaltando as virtudes que elas representavam. *Inaiá*, é um modelo de virtude para sua época, virgem como a Atená grega (embora ela estivesse prometida a *Cham Kam*, o bravo índio da tribo que atacou Zé) e como a Ártemis caçadora³³, embora sua coragem, também

²⁹ Ela segue até o capítulo LXVII, onde reside na casa de fazenda de amigos do Zé junto com *Cham Kam*, o pretendente indígena da bela índia, já totalmente sem traços que possam ser equiparados aos das imagens da República. Até chegar lá, Zé, *Inaiá* e *Cham Kam* passam por diversas dificuldades, onde Zé assume um caráter mais heróico e *Inaiá*, um pouco do jeito donzela em perigo. A quadrinização usada por Agostini também se altera e as páginas ficam ainda mais parecidas com as atuais páginas de quadrinhos.

³⁰ CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas – O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

³¹ Op. cit. p. 75.

³² Em resumo, a representação francesa da República.

³³ Atená, deusa da sabedoria, da estratégia e símbolo da República Ateniense, e Ártemis, a deusa irmã de Apolo, o deus-sol, e que era exímia no manejo do arco e flecha, conforme Pierre Grimal, em seu

análoga à das referidas divindades gregas, deixasse de ser um elemento virtuoso numa mulher na ótica masculina de seu tempo no Brasil. A mensagem que Agostini comunica com a heróica “filha das selvas” é clara: se for por uma causa justa, vale a pena desafiar os poderes estabelecidos, mesmo que isso signifique a perda de privilégios. O “prêmio” para tal audácia é entrar num mundo “civilizado” (na ótica daquele autor), domesticando o aspecto selvagem. Isso leva a entender que ela é um símbolo do “selvagem que se humaniza” ou do país “atrasado”, mas cheio de potenciais, que com a devida orientação e o devido esforço, igualar-se-ia ao mundo europeu, “civilizado”. *Inaiá* é, enfim, um modelo brasileiro, ou melhor, “agostiniano” de *Marianne*, tal como ela seria se fosse indígena, por certo, ou uma Palas Atená “abrasileirada”³⁴. Ora, e o que é o cacique senão um tipo de rei entre os seus? A ação da *Inaiá* rebelde, uma imagem republicana, filha do “rei-cacique”, libertando a um cativo (*Zé*), pode ser traduzida de diversas maneiras, entre elas:

- a) A República, surgindo do seio do Império (a tribo em torno do cacique), como símbolo de uma nova ordem;
- b) O resgate do cativo (leia-se “escravo” ou “povo brasileiro impedido de progredir e prestes a ser devorado pela antiga ordem”) é feito pela República ou por um levante de inversão de ordem;
- c) O rei é deposto (na HQ o cacique morre junto com centenas de outros índios, após travar-se o combate entre os “civilizados”, ou melhor, fazendeiros armados de espingardas, e os “selvagens”) e cai a antiga ordem. Sobram a República (*Inaiá*), o *Zé* e o consorte, *Cham Kam*.

Aquela “República” recém-liberta adotaria, alguns capítulos à frente, vestimentas do homem branco, cortaria os cabelos de seu futuro marido e o ensinaria a ler. Civilizaria, enfim, traria um “benefício”, ao novo brasileiro (*Cham Kam*) que sobrou após a queda do antigo sistema (a tribo e o cacique).

Ainda em se tratando da figura de *Inaiá*, com seu manto e com seu coque que lembra um barrete frígio, símbolo da liberdade que orna as cabeças das alegorias femininas

“Dicionário de Mitologia Grega e Romana”, (1951, p. 47). A diferença entre uma e outra é que Ártemis permanece, no mito, como uma deusa da caça e das florestas. Já Atená é uma espécie de padroeira da civilização.

³⁴ “Palas é geralmente um epíteto ritual de Atená (...) deusa que em Roma é identificada como Minerva. (...) Atena é geralmente considerada no mundo grego, e especialmente na sua cidade, Atenas, como a deusa da Razão. É ela quem preside às artes e à literatura, função em que tende a suplantar as Musas. (...) Atena era frequentemente acolhida pelas cidades como protetora e patrona.” (GRIMAL, op. cit, 1951, p. 53.)

da República, vale comparar sua forma com a das quatro em destaque na figura 16. Todas aquelas imagens ostentam o manto, além das roupas clássicas. Carvalho, a respeito da “Alegoria da República”, de Manuel Lopes Rodrigues, também comenta: “As vestes, túnica e manto, são clássicas, assim como o são as sandálias. Também são clássicos alguns símbolos: as palmas, os louros³⁵, a espada, a cabeça de Medusa no medalhão³⁶. (CARVALHO, 2002, p. 80)

Outras imagens identificáveis a Inaiá são a da índia representativa da libertação dos escravos no Amazonas (figura 14), igualmente portando um elemento diferenciador na cabeça, no caso um cocar, e em posição de quem olha ao longe, talvez indicando expectativa quanto ao futuro. Logo em seguida, na figura 15, vemos outro tipo de representação da liberdade, já mais voltada para o estilo clássico, ostentando uma pequena tiara, enquanto navega numa embarcação e toma pelo braço um negro, agora livre, no Ceará. As demais imagens, na figura 17, são formas de representação dadas por Agostini a conceitos e instituições com nomes femininos. Todas elas, como já mencionado, partilham do uso de algum tipo de adorno sobre a cabeça, alusivo a algo nobre ou divino, sendo as mesmas representadas ao lado de deuses gregos (como Hermes, deus do comércio), ao lado do imperador, ou como atrizes e cantoras líricas.

FIGURA 12



Eugène Delacroix, 1830, Louvre.

³⁵ No caso, ramos de café.

³⁶ Usada por Atená no escudo ou na couraça.

FIGURA 13³⁷



Detalhe da Figura 13 e reprodução de imagem comum de São Sebastião



³⁷ CARDOSO, 2002, p. 94-95

FIGURA 14



Suplemento da Revista Ilustrada número 387 - 1884

FIGURA 15



Suplemento da revista Ilustrada, número 376 – 1884.

FIGURA 16

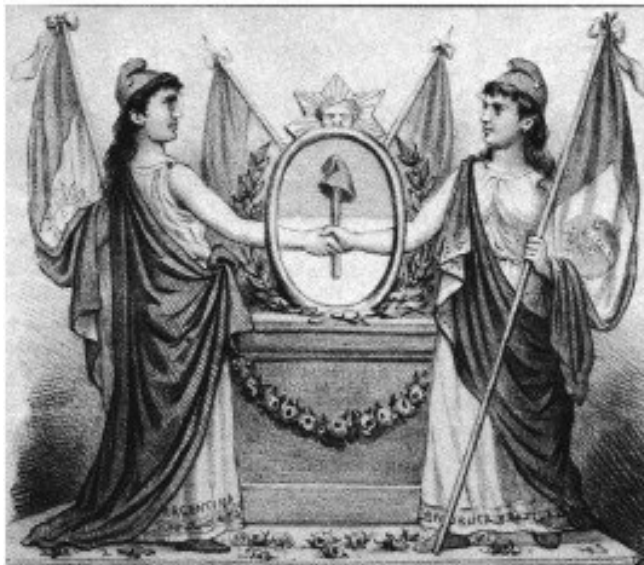
Alegorias femininas da República, por diversos autores, em épocas diferentes



Joseph Chinard (1756-1813).
A República, Paris, Museu do Louvre



Pereira Neto,
Revista Ilustrada, 16.11.1889.



Pereira Neto
Revista Ilustrada, 14.12.1889



Manuel Lopes Rodrigues
"Alegoria da República" - 1896

FIGURA 17

Angelo Agostini e algumas de suas imagens femininas com adornos na cabeça e com trajes greco-romanos



Trecho das páginas centrais da Revista Ilustrada número 296 - 1882



Trecho da página oito da Revista Ilustrada número 283 - 1882



Trechos das páginas centrais da Revista Ilustrada número 435 - 1886

Entre as últimas considerações acerca das HQ's de *Zé Caipora* circunscritas aos objetivos do estudo ora apresentado, estão dois pivôs das aventuras do protagonista: o *Barão* e sua filha, *Amélia*, razão do sofrimento de amor do *Zé*.

Mais do que por suas formas gráficas, esses dois coadjuvantes têm relevância pelo contexto, muito embora não seja difícil fazer uma análise sobre suas figuras. Entretanto, como o que interessa mais neste momento é apenas situá-los contextualmente, é preferível deixar para esmiuçar os detalhes visuais dos mesmos numa outra oportunidade, aplicando o foco de nossa atenção na questão financeira do *Barão* e no fato de *Amélia* quase ter casado com um primo rico, até que *Zé* viesse impedir o casamento.

Quem é esse *Barão* é também um dos “mistérios” que Agostini jamais revelou. Todavia, o fato de as histórias se desenrolarem no final do século XIX, num Brasil em que um lento, porém incessante, processo de mecanização da lavoura cafeeira no interior paulista, somado à redução progressiva da mão-de-obra escrava – seja pela Lei Eusébio de Queirós, que proibia o tráfico negreiro com a África, seja pela alta taxa de mortalidade de escravos – e ao endividamento crônico de muitos dos barões do café do Vale do Paraíba, já dá algumas dicas de que tipo de relações sociais Agostini estaria retratando em sua comédia quadrinizada. O pai de *Amélia*, possivelmente um daqueles barões, já vivendo na Corte, ficara completamente endividado em função dos preparativos do casamento de sua filha, que não ocorreu graças à intervenção de nosso herói. Sendo muito pressionado pelo credor, desesperado por sua situação e com sérias dificuldades para superar o orgulho patriarcal que o impedia de pedir ajuda, o *Barão* quase comete suicídio.

Nesse ínterim, *Amélia*, ou *Memê*, como era chamada na maior parte do tempo, finalmente recebe a visita de *Zé*, que prontamente lhe concede um cheque vultoso para não apenas saldar as dívidas do *Barão*, como também prover-lhe de relativo conforto. A situação estava praticamente resolvida.

Amélia denuncia o que já foi visto acerca do problema da não participação feminina na política, relegando a mulher a uma condição passiva, embora sem deixar de interferir nas ações masculinas quando necessário, como quando consegue convencer o pai teimoso a aceitar a ajuda do outrora “duro” *Zé Caipora*³⁸. Vivendo dentro de casa, numa família tradicional, ela é a imagem da mulher respeitável para aquela cultura, que não via com bons olhos a participação pública feminina.

³⁸ Se bem que definir *Zé* como alguém sem dinheiro é bastante difícil, já que, como expliquei, a indumentária capaz de distingui-lo socialmente e a presença de seu escravo em casa, são conotações de situação mais abastada do que a da maioria da população.

E para não passar em branco o fato de que Agostini não perdia a chance de fazer apologia à causa da abolição, vale dizer que em pelo menos uma ocasião ele se referia ao negro com adjetivos exaltadores de suas virtudes. Um trecho do texto do capítulo LXIII, diz o seguinte: “Quando chegaram à estação viram logo o preto *Joaquim* que os esperava com os cavalos. - É um camarada precioso, aquele preto, disse o *Zé*. Quem dera que muitos brancos fossem como ele...” (CARDOSO, 2002, p. 179)

Mesmo com a evidente exaltação das qualidades do dito negro, ele não foi colocado nas histórias do mesmo jeito que *Inaiá* o fora, isto é, como uma persona idealizada e, de certo modo, independente. Apesar de “precioso”, ainda era escravo e dedicado ao serviço que um branco como *Zé Caipora*, àquela altura, não estava disposto a desempenhar. E por mais experiente que fosse, coube ao *Zé* a postura de herói, ao agir como “macho” e enfrentar sem piscar uma serpente enorme³⁹. *Tio Joaquim*, como era chamado, foi sempre desenhado ou em pontos distantes, como um figurante, ou em posições secundárias, não raro, atrás dos brancos, e constantemente desempenhando algum afazer enquanto os demais, inclusive os índios, conversavam e deliberavam à frente do cenário. Mas um exemplo ao menos Agostini deixara: o amo de *Tio Joaquim* não só não o maltratava, como também era querido pelo escravo. Este, por sua vez, demonstrava a dependência em relação ao fazendeiro com reverências e enorme fidelidade, sempre em posição submissa e com o distanciamento típico entre senhor e escravo. Tal coisa não deixa de poder ser relacionada com a noção corrente naquele tempo de que o negro não tinha condições de conduzir a si próprio sozinho, visão defendida até mesmo por abolicionistas do calibre de Patrocínio e Nabuco. O amo “bondoso”, capaz de receber do escravo afeto e admiração não era senão uma forma estereotipada e paternalista de encarar o problema. Neves e Machado concordariam com as afirmativas acima, conforme mostram os seguintes trechos de “O império do Brasil”:

O mito do “bom senhor” foi a forma utilizada para justificar o esquema de dominação sustentado por medidas coercitivas, pois sempre que o cativo questionava o sistema, a repressão era brutal. (...) No “Manifesto da sociedade brasileira contra a escravidão”, (...) afirmavam não acreditar que os cativos usariam meios violentos para conseguir a emancipação (...) Mais adiante, ressaltavam que seus sentimentos eram marcados pela “dedicação, desinteresse, lealdade, resignação”, pois, apesar das condições adversas, a escravidão “não conseguiu até hoje criar o ódio de raça, e, *quando o senhor é justo, o*

³⁹ Capítulo LXIII, in CARDOSO, op. cit., p. 179-180. Àquela altura *Zé* deixara de ser o atrapalhado homem da cidade e transitava com desenvoltura pela mata, sem temer nem mesmo uma cobra que assustara o cavalo de um de seus companheiros de viagem, dando vários tiros na surucucu.

*escravo compensa-lhe*⁴⁰. A visão paternalista unia-se às condições reformistas de mudança das relações de trabalho (...) Segundo suas convicções [as de intelectuais como José do Patrocínio e Joaquim Nabuco], tornava-se fundamental educar, corrigir e tutelar o escravo ou o liberto, considerado ainda dado a “travessuras e rebeldias”. (...) Do seu ponto de vista [de Nabuco], a propaganda deveria ser dirigida aos senhores, pois os escravos não estavam “preparados” para assimilar a mensagem abolicionista “dentro da ordem”. Segundo ele, “seria uma covardia inepta e criminosa e, além disso, um suicídio político [...] incitar à insurreição, ou ao crime, homens sem defesa”. (NEVES, 1999, p. 361-374)

Como foi dito nos capítulos anteriores, as HQ's de *Zé Caipora* não eram destinadas a uma propaganda direta da República ou do Abolicionismo e sim ao entretenimento, ao deleite humorístico e dramático dos assinantes da *Revista Ilustrada*. Contudo, seu autor não estava livre de seus próprios interesses, nem daqueles que pertenciam à via político-filosófica na qual estava inserido. Por trás da aparente ausência de temas ideológicos e da não discussão direta das questões políticas e sociais nas histórias, vários elementos discretamente situados, de caso pensado ou não, remetiam a algumas das questões defendidas por Agostini no restante da *Revista*. Como vimos, o interesse dos leitores pelas HQ's de *Zé Caipora* acabou contribuindo indiretamente para mantê-los em conexão com a difusão da causa abolicionista e da República.

Fontes e referências bibliográficas:

Acervo de periódicos da Biblioteca Nacional – Revista Ilustrada, edições de janeiro de 1881 a dezembro de 1889 – indicação do catálogo: PRSOR 167.

ARAÚJO, Emannel, **Rafael Bordalo Pinheiro – O português tal e qual. O caricaturista**, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1996.

BALDI, Pietro Maria. **Arte no Brasil**. São Paulo: Nova Cultural, 1986.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BURKE, Peter. **Visto y no visto – el uso de la imagen como documento histórico**. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

CAGNIN, Antônio Luiz. As histórias em quadrinhos de Angelo Agostini. In: **Phenix**. São Paulo: Cluq, 1996.

_____. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Melhoramentos/EUB, 1983.

⁴⁰ O grifo é meu.

CARDOSO, Athos Eichler. AGOSTINI, Angelo. **As aventuras de Nhô Quim e Zé Caipora – os primeiros quadrinhos brasileiros – 1869-1883**. Brasília: Senado Federal, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados – O Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A formação das almas – O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAVALCANTI, Carlos Manoel de Hollanda. **Zé Caipora: quadrinhos e arte seqüencial no Império – a disseminação de ideais e crenças na sociedade brasileira através dos quadrinhos e da arte seqüencial de denúncia de Angelo Agostini (1883-1889)**. 2004. 150 f. Monografia (Graduação em História) - Departamento de História, Universidade Gama Filho. Rio de Janeiro, 2004.

CIRNE, Moacy. **História e crítica dos quadrinhos brasileiros**. Rio de Janeiro: Europa-FUNARTE, 1990.

_____. AIZEN, Naumim. DE MOYA, Álvaro. D'ASSUNÇÃO, Otacílio. **Literatura em quadrinhos no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2005.

FOSTER, Hal. **Príncipe Valente nos tempos do Rei Arthur - v. 1**. Rio de Janeiro: EBAL, 1974.

FREYRE, Gilberto: **Ordem e Progresso, t. 1 e t. 2, 3**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LENHARO, Alcir. **A sacralização da política**. São Paulo: Papyrus, 1986.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil - pp. 785-804 - vol.2**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

MACHADO, Maria Helena P. T. **Um mitógrafo no Império – A construção de mitos da história nacionalista do século XIX**. São Paulo: ms., 1997.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. **O tempo Saquarema – A formação do Estado Imperial**. Rio de Janeiro: Access, 1994.

- MATTOSO, Kátia de Queirós. **Ser escravo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim, uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. MACHADO, Humberto Fernandes. **O império do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. *In: Revista Brasileira de História*, v. 15, n.29. São Paulo: Contexto, 1995
- REIS, Letícia Vidor de Souza. **O domínio da imaginação – Reflexões sobre a dimensão simbólica do poder**. São Paulo: mimeo, 1995.
- RÉMOND, René. **O século XIX – 1815-1914**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. **Revista Ilustrada (1879-1898): síntese de uma época**. 1988. 200 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História, IFCS-UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.
- RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. **Os símbolos do poder**. Brasília: Ed. da UNB, 1995.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do Imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SILVA, Eduardo. As camélias da liberdade. *In: Revista Nossa História*. ano 1, número 7, maio de 2004.
- SOARES, Jô. **O Xangô de Baker Street**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Graal, 1977.
- STAROBINSKI, Jean. **1789 – Os emblemas da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- TÁVORA, Araken. **Pedro II através da caricatura**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.
- ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Dicionários:

GREIMAS, Algirdas Julien. COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1989.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Lisboa: Difel, 1951.

Referências na Internet:

Site “Omelete”.

Disponível em:

<http://www.omelete.com.br/quadrinhos/artigos/base_para_artigos.asp?artigo=647>

Acesso em: 15/06/2004.

“Calazans” - site do pesquisador em ciências da comunicação Flávio Mário de Alcântara Calazans. Disponível em: <http://www.calazans.ppg.br/miolo02d_03.htm>

Acesso em: 15/06/2004.

Site do historiador da arte Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Disponível em:

<<http://www.geocities.com/marcustdribeiro/revista.htm>> Acesso em: 15/06/2004.

Site do MEC. Disponível em:

<http://www.mec.gov.br/seed/tvescola/historia/entrevista_7a.asp>

Acesso em: 15/06/2004.

Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFSC. Disponível em:

<http://www.cfh.ufsc.br/~simpozio/Fund_Cris/4251y236.htm>

Acesso em: 15/06/2004.

Cecult - UNICAMP.

Disponível em:

<<http://www.unicamp.br/cecult/AngeloAgostini/>> Acesso em: 15/06/2004.

“Blog do Romance”. Disponível em: <<http://www.blogdoromance.com/Blog101.html>>

Acesso em: 15/06/2004.

Museu do Transporte Público Gaetano Ferolla. Disponível em:

<<http://www.geocities.com/MotorCity/Track/4509/sinopse.html>>

Acesso em: 15/06/2004.

“Constructing a Nation in Nineteenth-Century Brazil: Old and New Views on Class, Culture, and the State,” **The Journal of the Historical Society**, v. 1, no. 2-3, p. 17-56, 2001, e publicado com permissão - Artigo traduzido na Internet. Disponível em:

<http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol5_mesa1.html> Acesso

em: 15/06/2004.