UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**Um provinciano na corte: *As aventuras de “Nhô-Quim”*
e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870**

José Carlos Augusto

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social do
Departamento
de História da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

São Paulo
2008

Resumo

Esta dissertação de mestrado procura reconstruir e interpretar uma fase da carreira do artista italiano Angelo Agostini (1843-1910) na revista ilustrada *A Vida Fluminense* (1868-1875), focalizando sobretudo “As aventuras de Nhô-Quim”. Reconhecido com um dos mais importantes artistas gráficos do século XIX, Agostini teve uma longa carreira que se inicia em São Paulo em 1864 e continua no Rio de Janeiro onde, a partir de 1867, participa também de veículos como *O Arlequim*, *O Mosquito*, e lança títulos como *Don Quixote* e a *Revista Illustrada*, o mais importante periódico da imprensa humorística da época.

A Vida Fluminense é a primeira revista em que Agostini aparece como sócio-proprietário e marca uma fase de transição em sua carreira, onde demonstra maturidade artística e esboça preocupações políticas que se concretizariam em sua produção futura. Também é nessa folha ilustrada que Angelo Agostini dá início à narrativa visual seqüencial “As aventuras de Nhô-Quim”, série em 14 episódios, publicada a partir de janeiro de 1869 e continuada por Candido Aragonez de Faria em 1872, quando então é interrompida, sem uma conclusão.

O propósito desse trabalho é evidenciar como a efêmera série criada por Agostini apresenta pitorescos flagrantes de relações sociais entre os habitantes da corte e as oligarquias rurais na segunda metade do século XIX.

Palavras-chave:

Arte seqüencial, história da imprensa, Império, humor, Angelo Agostini, Candido Aragonez de Faria.

Abstract

The present work intends to reconstruct and interpret part of the career of the Italian artist Angelo Agostini and his work for the magazine *A Vida Fluminense* (1868-1875). Recognized as one of the greatest illustrators of the nineteenth century, Agostini had a long career that started in 1864 in Sao Paulo and continues in Rio de Janeiro where after 1867, he participated also in *O Arlequim*, *O Mosquito* and after that launched magazines like *Don Quixote* and *Revista Illustrada*, the most important title of humor magazines than.

A Vida Fluminense was the first magazine issued by Agostini and was a sign of the transition in his artistic career, when he reveals the maturity of his work and produces some of political charges that will be his trade mark in the future. Also in *A Vida Fluminense* Agostini issued “As Aventuras de Nhô-Quim”, a sequential art series started in January 1869 and that was continued by Candido Aragonez de Faria in 1872, when it was interrupted.

The purpose of this work is to evidence how the series created by Agostini show us picturesque instants of sociability between urban citizens of Rio de Janeiro and the so called aristocratic farmers in the mid nineteenth century.

Keywords: sequential art, history of the press, humor, Brazilian empire, Angelo Agostini, Candido Aragonez de Faria.

Para Isabel

Índice

Agradecimentos	7
Apresentação	8
I. Angelo Agostini, de pintor retratista a homem de imprensa: São Paulo e Rio de Janeiro (1862-1867).....	17
Quase uma biografia	
<i>Diabo Coxo</i> (1864-1865)	
<i>Cabrião</i> (1866-1867)	
A Guerra no <i>Cabrião</i>	
A imprensa no <i>Cabrião</i>	
As narrativas seqüenciais	
A política no <i>Cabrião</i>	
II. <i>A Vida Fluminense</i> , “folha joco-séria-illustrada” (1868-1875)	51
O início	
E o calunga?	
A Guerra do Paraguai	
A escravidão	
As narrativas seqüenciais	
Depois de Agostini	
III. “As aventuras de ‘Nhô-Quim’ ou impressões de uma viagem à corte”: <i>A Vida Fluminense</i> (1869-1872).....	82
O tema	
O mesmo tema, outras formas	
O folhetim bem humorado	
Um “romance illustrado”	
A linguagem visual	
Os personagens	
O “nosso herói”	
O ambiente urbano	
“ <i>As aventuras</i> ”	

Considerações finais	121
Anexos	126
Bibliografia.....	142

Agradecimentos

Trabalhos como este sempre são devedores de muitos agradecimentos. Desde os familiares, os amigos e colegas, todos de alguma forma contribuíram para o seu desenvolvimento, em suas diferentes etapas. Com o risco de esquecer de alguém, a quem antecipadamente peço desculpas, é preciso citar: o professor Elias Thomé Saliba pela orientação, a paciência, o cuidado e a gentileza nesses meses de trabalho e com quem aprendi que o humor – além de ser um ótimo tema de pesquisa - é também uma forma de se encarar a vida. À professora Sara Albieri, pelo acolhimento num momento complicado desse percurso, pelas longas conversas e pelas aulas; a Paula Janovitch agradeço a participação na banca e as valiosas indicações; e ao professor Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses pela oportunidade de iniciar essa pesquisa.

No elenco dos amigos, conselheiros e pacientes interlocutores não poderia deixar de mencionar: Roberto Polacov, Rita De Luca, Edna Pedroso, Renato Diniz, Carlos Vilela, Edison Toledo, Toni Lacerda e tantos outros que freqüentemente me perguntavam sobre Nhô-Quim. Aos meus irmãos Marina, Inês, Lourdes e Roberto, além de todos os sobrinhos, obrigado pela compreensão nas ausências.

Em especial agradeço a Andréa Freixo, amiga que cuidou da diagramação e do tratamento das imagens, bem como a Malu Xavier pela revisão do trabalho; e a Andréa Giacomo.

Foi de fundamental importância a disponibilidade e a gentileza dos pesquisadores do Setor de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em especial a ajuda de Maria do Rosário; também agradeço à Divisão de Informação Documental pela digitalização das imagens de *A Vida Fluminense*. Na Seção de Obras Raras da Biblioteca Municipal Mario de Andrade de São Paulo, contei com o auxílio de Bruno, Cleide e Joana.

Todas as imagens de *A Vida Fluminense* que aparecem nesse trabalho são do “Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil”, a quem dou o devido crédito. A todos, uma vez mais, muito obrigado e, caso tenha esquecido de citar alguém, faço minhas as palavras de Nhô-Quim: “Não foi por querer”.

Apresentação

– Se tu fosses deportado, o que farias?
- A *História do Brasil ilustrada* – respondeu tranqüilamente.¹

A afirmação acima, atribuída a Angelo Agostini e narrada por José do Patrocínio pode, num primeiro momento, parecer exagero ou excesso de vaidade. Pretender contar a história de um país é missão para muitas vidas, bem como para muitos lápis quando se pretende ilustrá-la. Mas ao percorrer, com a visão panorâmica proporcionada pela perspectiva histórica, a obra deixada pelo caricaturista, ilustrador, pintor e homem de imprensa italiano Angelo Agostini, durante o século XIX e a primeira década do seguinte, a afirmação deixa de ser absurda para ganhar os contornos de plausibilidade.

A pergunta encerra também outros significados: ao utilizar o termo “deportado” e dirigi-lo a Agostini no ano de 1888 não se faz apenas uso de metáfora. Nessa época, o artista italiano era um dos mais combativos abolicionistas ao lado de amigos como o próprio José do Patrocínio e Joaquim Nabuco, para citar apenas os nomes que lideravam o movimento. Deve-se ressaltar que na época Agostini era ilustrador e proprietário da mais importante e influente revista semanal, a *Revista Illustrada*, que corporificaria a síntese de um gênero e uma época, e que atingiu a tiragem de 4 mil exemplares, um recorde na América do Sul, circulando regularmente em todas as províncias e nas principais cidades do interior, como registra Nelson Werneck Sodré².

Criada por Angelo Agostini em 1876, a *Revista Illustrada* foi publicada até 1898 - uma das mais longevas revistas do gênero - e nos últimos dez anos passou por diferentes donos e ilustradores. Agostini deixara o Brasil em outubro de 1888, por motivos pessoais, para se fixar na Europa até 1894, quando retorna ao país. Mas, durante os 12 anos em que esteve à frente da publicação, o artista faz do periódico uma tribuna particular e privilegiada de onde lança farpas e ácidos comentários criticando os

¹ Resposta que teria sido dada por Angelo Agostini a um interlocutor, segundo José do Patrocínio, em discurso proferido em abril de 1888, quando o artista é homenageado na Confederação Abolicionista, no Rio de Janeiro. In: LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. vol. 2. p.784.

² SODRÉ, Nelson W. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 199. 4. ed. p. 217

políticos e os costumes, além de contundentes ilustrações contra a escravidão, interpretados por ele como entraves ao pleno desenvolvimento do país.

Referência da imprensa ilustrada brasileira nos anos oitocentos, a *Revista Ilustrada* pode ser considerada a mais completa criação de Agostini, o ponto mais alto de uma carreira que começou em 1864 em São Paulo e que tem fases distintas e veículos com diferentes características numa produção intelectual que durou mais de 40 anos. Tomar Agostini apenas pela produção de qualidade superior na fase que vai de 1876 a 1888 é reduzir de certa forma um longo percurso a sua via principal, esquecendo as picadas, as estradas de terra que aos poucos foram pavimentadas passo a passo para que o resultado fosse o que se vê nas belas páginas dessa publicação-síntese.

Relegado a um passado que parecia muito distante e superado, o trabalho de Angelo Agostini foi praticamente esquecido a partir de sua morte em 1910, quando começa a surgir uma nova geração de ilustradores de inegável talento como J. Carlos, Pederneiras e K. Lixto, que irão se beneficiar dos avanços técnicos e artísticos do século XX para produzir um novo tipo de arte na imprensa ilustrada. Durante muito tempo esquecida, a ilustração produzida no século XIX começa a ser recuperada por trabalhos acadêmicos a partir dos anos 1980 que identificam nessas fontes preciosos documentos históricos sobre a sociedade imperial, filtrados pelo humor e a irreverência das revistas ilustradas. O trabalho de Agostini passa então a emergir dessa corrente como ponto de inflexão necessário para a compreensão do período, por meio de uma produção com milhares de páginas ilustradas que revelam uma variedade quase infinita de facetas da vida social, do cotidiano das cidades e da política no período.

Trabalhar o conjunto da obra de Agostini em uma tese ou dissertação é tarefa quase impossível. Para melhor compreendê-la é preciso optar por divisões temáticas, por formas de expressão ou por períodos a fim de dar um sentido a esse conjunto de quase meio século. Nos últimos tempos, vários trabalhos de fôlego têm conseguido cumprir os objetivos a que se propõem, analisando o ilustrador político, o abolicionista, o homem de imprensa, o caricaturista, o cronista social ou o documentarista. Assim, a obra de Agostini se presta a múltiplas interpretações pela variedade, contundência e pelo poder de captar em instantâneos os fragmentos da “História do Brasil Ilustrada”, que ele um dia afirmou - de forma jocosa - faria, caso fosse deportado do país. Ele não precisou ser

expulso do Brasil para captar a perspectiva certa que propiciou ao seu *crayon* litográfico cumprir, pelos menos em parte, essa missão.

O presente trabalho tem como objetivo investigar um período e uma categoria específicos da obra de Angelo Agostini. Optou-se por um recorte a partir da transferência de Agostini para o Rio de Janeiro em outubro de 1867 - vindo de São Paulo depois do fechamento do jornal *Cabrião* - e que marca o início de sua carreira na corte, primeiramente como ilustrador em *O Arlequim*, para logo em seguida se transformar em sócio da revista *A Vida Fluminense*, criada em janeiro de 1868 e publicada até dezembro de 1875. A permanência de Agostini à frente da direção artística dessa publicação termina em dezembro de 1871, quando ele se transfere para *O Mosquito*, numa inusitada troca de postos com Candido Aragonez de Faria.

No contexto da produção agostiniana desse período, será privilegiada ainda uma categoria específica de ilustração que o artista já exercitava desde sua iniciação na imprensa paulista, mas que vai encontrar a sua síntese e plena realização na nova publicação. Trata-se do que se denominará “narrativa visual seqüencial”, que vem a ser a técnica de “quadrinizar” uma ilustração para melhor apresentá-la ao leitor, induzindo-o a acompanhar o desenvolvimento de uma situação valendo-se de desenhos e do texto-legenda, recurso ainda imprescindível num ambiente pouco habituado à leitura de imagens. Esse tipo de narrativa, tão freqüente na longa carreira de Agostini, tem permanecido em segundo plano em favor de análises que preferem privilegiar o caricaturista atuante e engajado em causas como a da Abolição e pela República, produzidas numa fase imediatamente posterior a que se pretende trabalhar aqui.

As narrativas visuais seqüenciais produzidas por Agostini em *A Vida Fluminense* não se prendem a um tema específico, indo da política à ilustração de *fait divers*, de relatos autobiográficos à crítica de costumes, passando também por reportagens visuais que traduzem ao leitor um fato jornalístico; transitam, portanto, da reprodução fiel da realidade à fantasia, do documento à sátira desbragada, da sobriedade ao humor. No contexto dessas narrativas surge em destaque uma série publicada a partir de 30 de janeiro de 1869 e que vai se constituir num divisor na produção de Agostini, por se tratar do momento em que o artista captura a síntese do que parecia perseguir havia

muito tempo: a fluidez narrativa, o tempo certo do humor, a forma como introduzir o movimento numa arte bidimensional, a criação de personagens populares e verossímeis. Trata-se de “As aventuras de Nhô-Quim ou impressões de uma viagem à corte”, apresentada aos leitores na edição nº 57 de *A Vida Fluminense* como um “romance ilustrado”, anunciando de pronto a aproximação com o gênero romance-folhetim, extremamente popular e presente na maioria dos jornais e revistas da época, inclusive em *A Vida Fluminense*.

“As aventuras de Nhô-Quim” se desenvolvem em 14 capítulos, publicados sem periodicidade fixa, chegando até mesmo a intervalo de anos entre eles; Angelo Agostini foi responsável pela realização de apenas nove desses episódios, os cinco últimos foram desenhados por Candido Aragonez de Faria entre janeiro e outubro de 1872, quando então a série é interrompida sem nenhuma explicação aos leitores. O intervalo de publicação entre os capítulos 1, 2 e 3 é de 15 dias, o que é compreensível num processo de produção demorado como o da litografia e também levando-se em conta que o ilustrador deveria produzir quatro páginas de ilustrações por semana; os episódios 4 e 5 são publicados em março e maio, e o 6 somente em julho; o sétimo episódio é do início de setembro, o oitavo de meados de outubro e o nono só será publicado em janeiro do ano seguinte. A partir dessa data e até dezembro de 1871 quando deixa *A Vida Fluminense*, Agostini não mais se dedicará a Nhô-Quim. O personagem só retorna – pelas mãos de Faria – em janeiro de 1872 (dois anos depois do último episódio) e a história retoma no ponto onde havia parado, como se o lapso de tempo não importasse; os episódios restantes obedecem a uma periodicidade mais ou menos regular, com intervalos de dois meses. Ver anexo 1.

Essas interrupções, irregularidades na publicação e a troca de autores nos apresentam, ainda que de forma indireta, algumas pistas importantes sobre o processo de produção da imprensa dos anos oitocentos que normalmente não estão disponíveis por meio de documentação. Sabe-se que o processo litográfico envolvia, além da produção da ilustração propriamente dita, a sua impressão em estabelecimento especializado; por este motivo as páginas ilustradas das revistas deveriam ser produzidas antes das tipográficas porque utilizavam processo diverso; em consequência, tanto poderia haver o atraso na distribuição quanto a obrigação de os ilustradores produzirem suas páginas com muita antecedência, como se verifica em *A Vida Fluminense*:

*AVISO: A venda avulso [sic] do presente número só poderá efetuar-se na próxima segunda-feira; o imenso trabalho que nos deu o quadro representando a passagem do Humaitá nos obrigou a retardar a impressão. Este número custa avulso 1\$000 réis.*³

*A grande tiragem que fazemos presentemente da VIDA FLUMINENSE, obriga-nos a começar na segunda-feira pela manhã a impressão das suas quatro páginas desenhadas. (...)*⁴

É importante ressaltar que a revista circulava aos sábados. Portanto, produzir as duas páginas de “Nhô-Quim”, que contavam com a média de 20 quadros por episódio, deveria requerer um tempo extra, além de contar que não havia um fato jornalístico importante que atropelasse a sua publicação, porque até março de 1870 a Guerra do Paraguai ocupava quase que a totalidade das ilustrações da revista. Esse é outro fator que pode justificar o espaçamento entre os episódios.

A troca de desenhistas era de certa forma um procedimento natural no circuito da imprensa ilustrada; a própria trajetória de Agostini demonstra isso, já que ele transita por diversos veículos, em alguns casos num curto espaço de tempo (ver Anexo 2). O inusitado no caso de “Nhô-Quim” é que Faria assume um personagem que não era seu, mimetiza a criação de Agostini sem deixar de imprimir a sua marca de forma sutil, incorpora completamente o espírito da narrativa e além disso introduz um novo elemento – a política – até então ausente na série, como se verá mais adiante neste trabalho. Também é inédita a troca quase simultânea de postos entre os ilustradores: Agostini deixa *A Vida Fluminense* e vai para *O Mosquito*, ao passo que Faria percorre o caminho inverso.

Esta dissertação está dividida em três capítulos.

No primeiro há o esboço de uma biografia de Angelo Agostini, até hoje impossível de ser estabelecida por conter enormes lacunas e pela ausência de documentação confiável, o que ocasiona grande disparidade no que se refere a datas e fatos; assim, tomou-se por

³ *A Vida Fluminense*, nº 11, 14 de março de 1868, pág. 132.

⁴ *A Vida Fluminense*, nº 168, de 18 de março de 1871, pág. 502.

base as poucas informações sobre sua família e seus primeiros anos na Europa para se fixar na chegada da família ao Rio de Janeiro em 1859, onde a mãe de Angelo, Rachel Agostini, iria se apresentar como cantora lírica. A partir de 1862 tem-se a primeira documentação sobre Angelo Agostini em São Paulo, quando ele se estabelece como pintor-retratista na oficina de Perestrelo e Gaspar, uma das mais destacadas casas de fotografia da cidade.

Em seguida passa-se para o *Diabo Coxo* e o *Cabrião*, os dois jornais humorísticos paulistanos onde Agostini inicia sua carreira de ilustrador e caricaturista. Pode-se considerar esse período como os anos de formação do artista, momento em que usa várias técnicas de ilustração, demonstrando também seu espírito combativo e humor mordaz. Já nas páginas do *Diabo Coxo*, Agostini apresenta as suas primeiras “reportagens visuais”, tentativas de traduzir em imagens seqüenciais os fatos do cotidiano, como se vê na ilustração sobre o acidente ocorrido na inauguração da linha férrea que ligaria Santos ao planalto paulista. Nesse caso predomina o documentarista, o artista esforçado em reproduzir fielmente a realidade e que em breve conviveria com o ilustrador que, valendo-se de situações do cotidiano como o calçamento precário das ruas ou os banhos públicos, criará personagens apresentando grande dose de imaginação e humor, sem deixar de lado a verossimilhança.

Em o *Cabrião*, Agostini parece alcançar o equilíbrio de que a publicação anterior se ressentia, abrindo espaço para temas externos à província e discutindo mais abertamente a política nacional refletida na corte. Nessa etapa analisam-se os principais temas tratados pelo jornal, como a Guerra do Paraguai e seus desdobramentos, a “batalha” entre os periódicos conservadores e liberais, além de destacar a evolução do trabalho de Agostini na criação de narrativas visuais seqüenciais de variados tipos.

O segundo capítulo tratará especificamente de *A Vida Fluminense*, apresentando a proposta dessa “folha joco-séria” e a carga de ambigüidade que essa expressão carrega, a começar pela ausência de um calunga, uma espécie de personagem-narrador, cujo papel nos jornais paulistas de Agostini era fundamental no sentido de estabelecer uma identidade e, em especial, uma posição política definida; pretende-se, portanto, fazer uma investigação sobre o conteúdo de *A Vida Fluminense* que, até o presente momento, não foi objeto de um trabalho específico. Por se tratar dos anos iniciais da vivência de

Agostini no ambiente da corte, esse período é particularmente importante para a compreensão tanto do artista quanto do homem político, uma fase que se pode considerar de transição para o empedernido abolicionista e simpatizante republicano no qual ele se tornaria nos anos posteriores, e que então apenas se antevia. Pretende-se, ainda, questionar se a mudança de Agostini para a corte - para alguns pesquisadores motivada pelas perseguições sofridas em São Paulo - poderia explicar o tom ameno e o humor a *sotto voce* que o artista italiano produz nesse período.

Entre os temas que pautaram *A Vida Fluminense* é inevitável se deter em dois deles: a Guerra do Paraguai e a questão da escravidão, essa última ainda abordada com certo distanciamento e retratada de maneira quase documental, sem a contundência e o ativismo que farão parte da produção agostiniana em *O Mosquito*, a partir 1872, e nas publicações seguintes. Os comentários políticos e do cotidiano elaborados por Augusto de Castro, além da cobertura dos eventos culturais na corte assinados por Antonio Pedro Marques de Almeida serão contemplados como pano de fundo e de diálogo com as ilustrações produzidas por Agostini; dentre elas irão se destacar mais uma vez – como elemento principal deste trabalho - as narrativas seriadas que culminam com o lançamento de “As aventuras de Nhô-Quim”, nas quais sedimentam-se todas as tentativas até então experimentadas para a criação de uma obra visual de ficção com vocação folhetinesca, mas inovadora e inédita na imprensa brasileira. Para concluir essa segunda parte, se apresentará como *A Vida Fluminense* prossegue sem a presença de Agostini e de que maneira a entrada de novos ilustradores como Candido Aragonez de Faria, Valle e Luiz Borgomainerio vão influir em seu conteúdo, até o fim da publicação em dezembro de 1875, quando então se transformaria em *O Fígaro*.

Por ocupar o papel central da presente dissertação, o terceiro capítulo será dedicado especificamente a analisar a série “As aventuras de Nhô-Quim ou impressões de uma viagem à corte” em seus 14 episódios, publicados entre 1869 e 1872. Partindo do possível lugar que este “romance ilustrado” poderia ocupar num mercado já habituado ao romance-folhetim, pretende-se demonstrar a importância da criação de Agostini num determinado segmento da imprensa da corte, o das revistas ilustradas, e de que maneira essa inovação poderia atrair novos leitores. É necessário também que se faça uma ponte entre Nhô-Quim e alguns representantes do gênero romance-folhetim com quem a série estabelece uma série de identificações, caso de “Memórias de um sargento de milícias”,

de Manuel Antonio de Almeida, publicado no *Correio Mercantil* entre 1852 e 1853 e “A família Agulha”, de Luís Guimarães Jr, apresentada pelo *Diário do Rio de Janeiro* entre janeiro e abril de 1870. Para além do humor – um dos pilares nos três casos – percebe-se neles uma convergência no desenvolvimento das tramas, um mesmo ritmo acelerado que, em alguns momentos, é quebrado de forma abrupta para estabelecer com o leitor uma cumplicidade e identificação que se materializam no riso.

O tema do “sertanejo na cidade” também deve ser considerado no sentido em que é usado como motor das situações cômicas em “Nhô-Quim”, o que de resto não era novidade na imprensa brasileira oitocentista. Desde o aparecimento do jornal domingueiro *O Simplício da Roça*, editado por Pierre Plancher, no Rio de Janeiro entre 1831 e 1832, o tema se fez presente como forma de contrapor os valores do campo aos da cidade, o ambiente rural e sua simplicidade em oposição à modernidade urbana, fosse esta caracterizada por que signos estivessem disponíveis no momento e fossem aceitos tacitamente como tal. Ainda com relação ao sertanejo, também são destacadas as crônicas criadas por Pedro Taques de Almeida Alvim no *Diário de São Paulo* em 1865, as “Cartas de Segismundo”, nas quais um interiorano narra suas agruras na capital da província de forma bem-humorada.

A partir dos episódios de “Nhô-Quim” será possível examinar a crônica social produzida por Agostini, que se fundamenta no deslocamento do sertanejo rico no ambiente de modernidade da corte, as relações sociais possíveis de serem estabelecidas e a crítica sutil, bem-humorada e de aparente empatia com os leitores que o ilustrador produz valendo-se da criação de tipos facilmente identificáveis que transitam num cenário realista, um registro quase fotográfico das ruas, praças e locais públicos do Rio de Janeiro. Para finalizar este capítulo tenta-se identificar de que maneira Candido Aragonez de Faria, ao assumir a condução de “Nhô-Quim”, produz significativas transformações ao introduzir na história novos elementos como a política, a vida mundana e a incorporação da caricatura tradicional, como forma de reforçar a incorporação de hábitos urbanos pelo personagem.

Na conclusão do trabalho aponta-se a trajetória de Agostini depois da saída de *A Vida Fluminense* e, mais especificamente, de que forma ele continua produzindo as narrativas visuais sequenciais em *O Mosquito* e a *Revista Illustrada*, na qual lança em 1883 “As

aventuras do Zé Caipora”, série que foi reeditada várias vezes, em diferentes veículos, e continuada até 1906. Considerada a mais perfeita síntese das muitas narrativas visuais produzidas por Agostini, o “Zé Caipora” deve muito de sua fluidez e maturidade artística aos exercícios anteriores e, de forma inequívoca, é filha dileta da experiência adquirida no desenvolvimento de “As aventuras de Nhô-Quim ou impressões de uma

I. ANGELO AGOSTINI, DE PINTOR RETRATISTA A HOMEM DE IMPRENSA: SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO (1862-1867)

Quase uma biografia

As informações documentais sobre a vida de Angelo Agostini são esparsas e cheias de lacunas. Até mesmo a data de seu nascimento é motivo de controvérsia, mas toma-se como verdadeira o dia 8 de abril de 1843, na pequena província de Vercelli, região do Piemonte, noroeste da Itália, que nessa época ainda era parte do Reino da Sardenha, visto que a consumação da unificação do país só se daria em 1871, com a anexação de Roma ao Reino da Itália. Seus pais eram Antonio Agostini, sobre quem não se tem maiores informações, falecido quando Angelo tinha apenas nove anos de idade e Rachelle Agostini, cantora lírica de renome cuja carreira determinará de certa forma a vida do filho, até mesmo a vinda para o Brasil.

A mãe de Angelo continuará sua carreira artística por muitos anos, apresentando-se alternadamente na Europa e no Brasil como Rachel d'Almeida, adota a nova grafia do nome e o sobrenome do segundo marido, o português Antonio Pedro Marques de Almeida; Rachel morreria na Itália, em 1874, de acordo com a maioria das fontes disponíveis. Antonio de Almeida se fixa no Brasil, inicia uma longa carreira na imprensa tornando-se sócio do enteado Angelo quando da criação da revista ilustrada *A Vida Fluminense* em 1868, na qual permanece até que ela se transforme em *O Fígaro*, a partir de 1876; Almeida morre em 1886, no Rio de Janeiro.

Entre o final dos anos 1840 e 1850, ainda por conta da profissão da mãe, a família se estabelece em Paris, onde Angelo faz seus estudos. Esse período também é praticamente inescrutável numa biografia repleta de informações muitas vezes desconstruídas. A chegada da família – Rachel, Antonio Pedro e Angelo - ao Brasil se dá no ano de 1859, provavelmente a bordo do navio *Jeune France*, que aportou no Rio de Janeiro em 13 de maio.⁵

⁵ OLIVEIRA, Gilberto Maringoni de. *Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910)*. Tese de Doutorado defendida no Programa de História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), 2005. p. 73, nota de rodapé. A nota cita como fontes dessa data o suplemento *Autores e Livros* do jornal *A Manhã*, de 13 de junho de 1943, pág. 220; a *História da Caricatura no Brasil*, de Herman Lima (pág.

A primeira atividade profissional de Angelo Agostini no Brasil teria sido como “capataz nas obras da ferrovia Mauá, que ligaria a estação Raiz da Serra a Juiz de Fora”.⁶ Em seguida se obtêm a confirmação de que ele se estabelece em São Paulo como pintor-retratista, de acordo com anúncio publicado na edição de 22 de maio de 1862 do *Correio Paulistano*⁷:

“Perestrelo e Gaspar

- RETRATISTAS –

Largo da Cadêa, esquina da rua da Tabatinguera

Recentemente chegados e demorando-se algum tempo nesta Capital, encarregam-se de tirar retratos pelos sistemas mais acreditados, como sejam: Fotografia, Ambrotipia, Melanotipo, Alambastrino, Panotipo, e o novíssimo Alótipo, tanto em moda hoje no Rio de Janeiro.

Encarregam-se também de tirar Vistas para Estereoscópio, ou de qualquer tamanho. E tendo contratado o Sr. Angelo Agostini distinto retratista a óleo, podem mandar colorir a óleo ou aquarela as fotografias, bem como encarregar-se de retratos a óleo de tamanho natural e miniaturas.

(...)

Também não há comprovação de outras atividades de Agostini entre 1859 quando chega ao Rio de Janeiro e 1862 ao se transferir para São Paulo. Consultando o Almanak Laemmert⁸, porém, encontram-se algumas pistas que, infelizmente, não puderam ser confirmadas: nas edições de 1860 e 1861 há na seção “Pintores de paisagens e retratistas” a referência a um certo “Antonio d’Almeida - Rua da Lampadosa, 52 (retr.)”, na página 524 do primeiro ano e que se repete, com alteração de endereço para a Rua do Sacramento, 13, na edição seguinte à página 461. Trata-se do nome do padrao de Agostini e como não se tem notícia de que ele tenha exercido a profissão de pintor, pode-se supor que se tratasse na verdade de um ateliê montado por ele, onde o

795) e também a introdução de Antonio Luiz Cagnin à edição fac-similar do *Diabo Coxo* (pág. XVI), publicada pela Editora da Unesp e Imprensa Oficial do Estado, em 2000.

⁶ BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: a trajetória de Angelo Agostini no Brasil imperial* – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888. Tese de Doutorado defendida no Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas, 2005. p. 62. O autor se apóia em informações sobre uma monografia inédita escrita por Nelson Carvalho, que seria amigo dos descendentes de Agostini, retiradas da Dissertação de Mestrado de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro, *Revista Ilustrada (1876-1898)* – síntese de uma época, defendida no Departamento de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1988.

⁷ BALABAN, Marcelo. *Op. cit.*, p. 62.

⁸ A coleção digitalizada do Almanak Laemmert de 1844 a 1889 se encontra disponível no sítio do Center for Research Libraries – Brazilian Government Document Digitalization Project. www.crl.edu/content/almanak2.htm. Acesso em 03.03.2008

jovem Angelo - então entre os 17 e 18 anos de idade - exerceria seu ofício. Na edição de 1862 do Laemmert observa-se a indicação à página 474 como “Carvalho, A; J. d’ Almeida; Rua do Sacramento, 13 (História e Retr.)”, indicando uma possível associação; já no ano seguinte não há mais nenhuma menção a Antonio d’ Almeida naquela seção.

Portanto, mais uma vez depara-se com uma hipótese plausível, mas que não se pode comprovar pela ausência de outros documentos, embora faça sentido com relação a datas, já que em 1862 sabe-se que Agostini já se transferira para São Paulo e atuava como pintor-retratista na oficina de Perestrelo e Gaspar. Tendo como certo que ele trabalha nesse ateliê por cerca de dois anos, vamos encontrá-lo, aos 21 anos de idade, fazendo sua estréia na imprensa paulistana e juntando-se aos fundadores do *Diabo Coxo*, o “jornal domingueiro” que vai agitar a província.

Diabo Coxo (1864-1865)

A primeira edição do primeiro jornal ilustrado e de caricaturas de São Paulo saiu em 2 de outubro de 1864. Publicado aos domingos, media 18 cm x 26 cm e tinha apenas oito páginas divididas igualmente entre textos e imagens⁹. Seus fundadores, além de Agostini, foram Sizenando Barreto Nabuco de Araújo (1842-1892), irmão de Joaquim Nabuco e Luís Gama (1830-1886); a assinatura de 12 números custava 4\$000 réis para a capital e 5\$000 para o interior, sendo o exemplar avulso vendido a \$500 réis na livraria de M. da Cunha, na Rua Direita, sem número. A capa do jornal poderia ser considerada uma grande inovação para a época, ainda que fosse formal e contida no que se refere à ilustração: o próprio Diabo Coxo se apresentava aos leitores, de fraque e cartola, anunciando: “*Não há palácio altivo, nem misera choupana cujos mistérios fundos não possa penetrar; cheguei hoje a São Paulo, - sentido meu povinho! A música está pronta, nós vamos começar*”. O recado estava dado e prenunciava o barulho que estava por vir. Na parte superior vê-se o frontispício do jornal no qual aparece mais uma vez a figura do Diabo Coxo (dessa vez desnudo e alado), sentado sobre uma pedra e mostrando a um jovem a cidade, visível entre montanhas, a considerável distância. Chama a atenção o fato de este jovem, trajado com elegância, cabelos longos e cavanhaque ser muito parecido com o próprio Agostini. Seria, então, o primeiro autorretrato de uma longa série que duraria até o *Don Quixote*, seu último periódico satírico, que fecha em 1903.

É possível notar que esse frontispício revela a possibilidade de uma curta narrativa, como se o Diabo apresentasse ao jovem a cidade que o espera, com todos os problemas e

⁹ Segundo Joaquim Marçal Ferreira de Araújo a impressão de publicações ilustradas do século XIX era feita da seguinte maneira: “(...) uma folha de papel recebia, de um lado, a impressão tipográfica das páginas de texto e, do outro lado, a impressão litográfica das imagens. Após receber duas dobras em cruz e ser refilada, transformava-se num caderno *in-quarto*, onde as páginas 1 (a capa), 4 e 5 (as páginas centrais, sem interrupção entre uma e outra, o que permitia a elaboração de ilustrações em maior formato) e a 8 (a quarta capa) continham as ilustrações em litogravura. As páginas 2, 3, 6 e 7, impressas pelo processo tipográfico, continham os textos. Nestas, às vezes ocorriam as vinhetas xilográficas, cujas matrizes (de madeira) eram montadas junto com os tipos. (...) há casos, como o da *Semana Illustrada*, em que o lado das imagens sempre recebia uma passada na impressora tipográfica, para imprimir as legendas das imagens”. In: ARAÚJO, Joaquim Marçal Ferreira. *História da fotoreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. pp. 57-58. Há, no entanto, outros casos de revistas ilustradas da época que utilizavam legendas tipográficas abaixo das imagens, como se pode verificar no *Diabo Coxo*, desde a primeira edição, ou em momentos isolados em *A Vida Fluminense*, para ficar só em dois exemplos.

possibilidades de trabalho, já que este cotidiano se tornará dali em diante a matéria-prima do ilustrador.

Diabo Cexo, nº 1, primeira série, 2 de outubro de 1864, capa.

A primeira série do *Diabo Cexo* termina no número 12, de 31 de dezembro de 1864; a segunda tem início somente em 23 de julho de 1865 e termina em 31 de dezembro, também perfazendo 12 edições e a última traz na capa o Diabo novamente de fraque e cartola, tendo ao fundo um outro capeta nu e com rabo, pintando uma faixa que anuncia o fim da segunda série: “*Dou-vos boas festas caros leitores. Até a volta*”. Na verdade o *Diabo Cexo* nunca mais retornaria, mas em breve seria substituído por outro personagem, ainda mais encapetado, o *Cabrião*, título do novo jornal de Agostini, lançado na mesma província de São Paulo em 1866.

O conteúdo do *Diabo Cexo* seguia o modelo das publicações ilustradas européias e, entre nós, da pioneira *Semana Illustrada*, criada por Henrique Fleüiss, em 1860, no Rio de Janeiro. A primeira e a última página eram invariavelmente ocupadas por ilustrações ou caricaturas; as páginas de textos apresentavam temas variados como folhetins, poemas, comentários sobre espetáculos teatrais, relatavam os problemas da cidade, faziam críticas aos políticos e na sua maioria eram assinados por pseudônimos como “Cleofas”, “Getulino” ou apenas por iniciais. As ilustrações iam desde a sátira de

costumes, a crítica à precariedade do calçamento das ruas e a falta de saneamento, passando por ataques a outros órgãos de imprensa e até a produção de retratos realistas, quase fotográficos, de personagens como o Duque de Saxe e o Imperador D. Pedro II. Nesses retratos a sátira cedia lugar à sobriedade respeitosa e já anunciava o grande retratista acadêmico no qual Agostini se tornaria. Mas há um tema recorrente em imagens e textos ao qual o jornal não poderia se furtar: a Guerra do Paraguai.

As primeiras imagens com referências explícitas à guerra aparecem na edição n° 9, ainda na primeira fase, em 1864, e criticam o alistamento voluntário (que de “voluntário” pouco ou nada tinha) de cidadãos entre 18 e 50 anos, assinalando e fazendo blague com o despreparo das tropas brasileiras. Mas também há espaço para o discurso áulico, endereçado ao imperador, como se vê na página 6 da edição n° 10, sob a rubrica “Chronica”:

“Na sexta-feira 2 do corrente, completou trinta e nove anos S.M. O Imperador.

O dia 2 de Dezembro é um dia de júbilo para os brasileiros, por isso que quanto mais cresce em anos o Imperador, mais lhe crescem também a prudência e tino administrativos, e mais de aumentam o amor e o reconhecimento do país inteiro às suas virtudes cívicas e domésticas.

Prudente a toda prova, espírito sagaz e cultivado, o Imperador calcula friamente os prós e os contras da ciência governamental, e só lhe falham os desejos de bem público, quando vencidos pela força das circunstâncias.

As provas de amor ao povo, aos públicos benefícios que ele tem sabido derramar durante o seu reinado, não pode a nação deixar de ser reconhecida ao seu Imperador, fazendo no seu dia aniversário, mil votos à Providência, para a sua felicidade pública e privada”.

Completa a homenagem cívica um altivo e respeitoso retrato de Sua Majestade, assinado por Angelo Agostini na última página desta mesma edição; evidentemente o retrato foi feito a partir de uma fotografia, como era comum na época, reproduzindo fielmente as tonalidades de claro-escuro e a expressão do personagem, com a diferença de ter suprimido a ambientação onde a foto foi produzida. Este é também um recurso muito utilizado cuja função é focar apenas o personagem, abstraindo o entorno para fixar na percepção do leitor a figura quase transformada em um busto.

Diabo Coxo, nº 10, primeira série, dezembro de 1864, p. 8.

Até o último número do *Diabo Coxo* o tom das informações sobre a guerra continuará oscilando entre a crítica à precariedade das condições materiais das tropas brasileiras, o desprezo pelo “tirano ditador” López, a morosidade da reação brasileira à invasão da província de Mato Grosso e o apoio ao Imperador após a declaração de guerra em dezembro de 1864. Era como se Dom Pedro II pairasse acima do bem e do mal e não fosse ele, afinal, o responsável último pelos fatos tão amplamente criticados pelo jornal em relação à guerra. Essa dualidade na cobertura da Guerra do Paraguai pela imprensa ilustrada - oscilando entre a crítica às tropas, aos comandantes militares e presidentes de províncias, mas sempre poupando a figura do Imperador – é uma constante nas publicações pesquisadas para o presente trabalho.

A partir do primeiro número de sua segunda série, o *Diabo Coxo* passa a publicar na capa a data de suas edições. Os temas – além da Guerra do Paraguai – continuam sendo os que envolvem os problemas da província, como os buracos e o abandono das ruas, a situação da imprensa local, com reproduções de notas e comentários sobre o *Correio Paulistano* e a saudação (que pouco depois se transformaria em crítica), ao recém-lançado *Diário de São Paulo*. No conjunto desta segunda série percebe-se a clara evolução técnica nas ilustrações criadas por Agostini e também o seu conteúdo crítico. Outro marco é o início da produção de ilustrações seriadas, em geral ocupando as

páginas centrais, nas quais ele traduzia em imagens os acontecimentos de forma realista e didática, criando uma espécie de “reportagem visual”.

A edição nº 8, de 17 de setembro de 1865, dedica grande parte de suas páginas à inauguração da estrada de ferro ligando Santos à capital da província, inaugurada em 6 de setembro com um estrondoso descarrilamento de vagões. A capa mostra dois burros bebendo numa mesa de bar, com grande dose de sarcasmo, “comemorando” o acidente. Nas páginas 2 e 3 há uma série de anedotas acerca do fato sob o título “Impressões da via-ferrea”, entre as quais vale destacar duas:

“- Então mano Juca, o que eu te dizia?

- Pois o que aconteceu, mano Chico?

- Eu não disse que essa história dos ingreís era ingridiências do diabo? Olhai como o Senhor Bom-Jesus do Braís fez virá a caixa do inferno quando estava pra chegá no Seminário dos Padre Santo!

- É verdade, mano Chico! De certo o Frade que estava em cima do aterração, amardiçoou o tinhoso quando vinha roncando na estrada.”

*

“- O que é preciso mais a quem embarca-se na estrada de ferro?

- Fazer testamento e segurar a vida”.

A convergência entre textos e imagens na abordagem de um tema é uma característica importante que se nota na nova fase do semanário, e que nem sempre ocorria com as revistas ilustradas da época; era até mesmo comum a dissociação entre as ilustrações e os comentários das outras páginas, em parte em virtude do processo de impressão que utilizava não só máquinas diferentes, mas também porque eram produzidas em datas não coincidentes.

As páginas centrais da edição são ocupadas pelo *crayon* de Agostini e ele não decepiona: numa sequência de três quadros apresenta-se o acidente em vários ângulos: do grande plano que revela o tamanho do trem e a extensão da tragédia até o detalhe da locomotiva ainda fumegante, tombada na várzea do Brás, com o maquinista saltando e, no quadro seguinte, os primeiros socorros sendo prestados aos feridos pelos frades do seminário vizinho ao local do acidente. As ilustrações são de grande sobriedade e as

legendas curtas, meramente informativas, sem comentários, como pede a situação. Esta é a primeira manifestação impressa de Agostini como um cronista visual de sua época - o “repórter do lápis” como o saudou certa vez José do Patrocínio - e que a partir desse momento passaria a conviver com o caricaturista, transformando-o nos anos seguintes no mais importante ilustrador do século XIX.

A capa debochada desta edição, em contraponto ao realismo das páginas centrais, é um claro exemplo dessa versatilidade artística. Ainda que usando a representação acadêmica para mostrar os burros desempregados pelo progresso, Agostini quebra esse formalismo com um texto ácido que põe em dúvida a capacidade dos governantes em efetivamente modernizar a província. A contraposição texto versus imagem é uma das chaves do humor de Agostini e será usada durante grande parte de sua carreira, num recurso que facilita a compreensão dos leitores (por conta do realismo do desenho), ao passo que o texto se encarrega de embaralhar o sentido, provocando o riso. Seria como transferir para a representação gráfica o mesmo esquema das piadas rápidas, de corte seco, que deixam o interlocutor em suspense por alguns segundos, até apreender o sentido do todo.

Legenda: - Bebamos, amigo; desprezaram-nos por inúteis, porém a *traficância* levou o diabo na primeira viagem!..

- Bebamos, amigos, nesta terra o progresso não nos vence

Voltando às imagens dos trens, percebe-se que a necessidade de representar graficamente os fatos traduz uma vocação jornalística em Agostini que não era comum na imprensa ilustrada do século XIX. Ainda que outros ilustradores também trabalhassem com o mesmo recurso, este só se realiza plenamente no trabalho do italiano; a sua formação artística acadêmica ajuda, sem dúvida, mas não explica. O que Agostini desenvolveria no decorrer da carreira seria a rara capacidade de captar o momento exato para reproduzir em uma ilustração, aquele que melhor traduz a situação que pretende mostrar, e isso se desenvolve usando a sensibilidade e a habilidade de traduzir as informações captadas em recursos visuais. Nisso, como se verá, Agostini se torna um mestre em constante aprimoramento.

Diabo Coxo, nº 8, segunda série, 17 de setembro de 1865, pp. 4 e 5.

***Cabrião* (1866-1867)**

Em 30 de setembro de 1866 surge na província de São Paulo o *Cabrião*, o novo semanário satírico ilustrado por Agostini e cujos seus redatores eram Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis, ambos vindos da Academia de Direito do Largo de São Francisco. A publicação teve 51 edições e deixou de circular a partir de 29 de setembro de 1867. O título remete diretamente ao *Cabrion*, personagem de “Os mistérios de Paris”, de 1842, o célebre romance-folhetim de Eugène Sue, que correu o

mundo e definiu um gênero; posteriormente a palavra “cabrião” passa a ser dicionarizada em português, com o sentido de “pessoa inoportuna, que incomoda, que gosta de fazer pirraça”, como afirma o pesquisador Délio Freire dos Santos.¹⁰

Além do Cabrião, Agostini traz para as páginas do seu novo jornal domingueiro outro personagem de Sue, o Pipelet, que seria alvo predileto das troças e uma espécie de “escada” para o personagem principal. A redação do *Cabrião* ficava na Rua da Imperatriz, nº 19 (atual Rua 15 de novembro) e o jornal poderia ser assinado a 5\$000 por trimestre, 8\$000 por semestre, 13\$000 por ano e \$500 réis o exemplar avulso, quase dez vezes o preço de um jornal diário na época. A estrutura do jornal mantém a tradicional fórmula de quatro páginas de ilustrações e quatro de texto no formato de 17 x 22 cm. Se o *Diabo Coxo* já incomodara muita gente, o *Cabrião* iria provocar um verdadeiro terremoto na então pacata província de São Paulo.

A primeira edição, como de hábito, traz na capa o personagem-título apresentando-se aos leitores: possui longos cabelos, barba e segura uma cartola na mão de forma respeitosa; veste uma casaca e a calça xadrez que será uma de suas marcas registradas. Curiosamente, a partir da edição nº 2, os traços do seu rosto mudam por completo para se assemelhar aos de Agostini, característica que se manterá até o final da publicação. O título é representado graficamente por uma gigantesca paleta de pintura, à frente da qual vê-se de costas o próprio Cabrião finalizando sua obra, sentado sobre um assustador morcego e circundado por outras figuras igualmente diabólicas que lembram as gárgulas das catedrais góticas, como auxiliares que lhe entregam as tintas e seguram a pedra e o *crayon* litográfico. Essa elaboração no frontispício do jornal se torna uma característica das publicações de Agostini, a partir do *Diabo Coxo*: a ilustração produz um sentido claro do que se pretende apresentar aos leitores e, no caso do *Cabrião*, evidencia-se que o jornal não será um mero observador dos fatos, mas um atuante crítico e mordaz comentarista da província.

Sob a rubrica “Cavaco”, que equivaleria aos editoriais de hoje, a primeira edição traz na página 2 a apresentação da nova folha ilustrada. É um texto muito bem elaborado,

¹⁰ SANTOS, Délio Freire dos. “Primórdios da imprensa caricata paulistana: O *Cabrião*”. In: *Cabrião: semanário humorístico editado por Angelo Agostini, Américo de Campos e Antonio Manoel dos Reis: 1866-1867*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. xxvi.

irreverente e que aposta na ironia mostrando as contradições da vida política e social que pretende acompanhar e criticar, assim como aos jesuítas; também acusa a imprensa de ser “povoada de intrusos”, propõe-se ser uma alternativa e, por último, advoga uma imparcialidade acima de interesses.

Difícilmente se encontrará naqueles anos ou nos seguintes do século XIX um texto de apresentação que reúna humor tão ferino e críticas contundentes aos poderes públicos e às crenças religiosas e, mais ainda, que cumpra suas promessas durante todo o ciclo de vida do periódico; o *Cabrião* manteve suas posições, sempre foi implacável e muitas vezes feroz nas críticas mas igualmente patriótico - como prometera - na exaltação aos voluntários e heróis da Guerra do Paraguai, poupando sempre a figura do imperador.

Se os folhetins já ocupavam um espaço relevante na imprensa da época, o *Cabrião* não se furta a oferecê-los aos seus leitores, ainda que à sua maneira. A partir da edição nº 2 começa a “História do Cabrião”, uma narrativa cáustica e hilariante em primeira pessoa, com passagens como essa:

*“(...) Sou filho de um frade jesuíta e de uma freira. Não há razão para sustos. Isso prova simplesmente que meu pai e minha mãe conheciam a fundo os preceitos bíblicos e que executaram o *crescite et multiplicamini* ao pé da letra, no que fizeram muito bem, ça va sans dire”(…).¹¹*

A narrativa continua nas edições 5, 7 e 13, conta desde a infância no convento, onde o Cabrião se acha ao mesmo tempo tão próximo e tão distante da mãe e do pai, passa pelo início no ofício de caricaturista nas ruas de Paris, a amizade com o casal Pipelet e como se transforma em personagem do romance *Os mistérios de Paris*, terminando com a decisão de vir para o novo mundo, chegando ao Brasil; para realizar a viagem arranja uma maneira de conseguir o dinheiro:

“(...) Conseguimo-lo por um ardil muito simples, porém engenhoso: por intermédio da ordem dos jesuítas. O bom Pipelet nasceu para jesuíta: ver-lhe a cara é reconhecer o fato. Assim, apesar da influência oposta que lhe provinha de minha pessoa, continuou a

¹¹ *Cabrião*, nº 2, p. 3

cultivar as relações que de tempos antigos mantinha com certos ratões da companhia (...)”

(...) “ e, em pouco dias, conseguimos passagem grátis para o Brasil, devendo fazer a viagem em companhia de alguns capuchinhos e de algumas santas irmãs que tinham o mesmo destino. Entretanto, os jesuítas, que nunca pregam prego sem estopa, obrigaram-nos a fazer a promessa de viver no Brasil sempre às ordens da companhia, que no mesmo sentido deveria receber as necessárias instruções. Fazer tal promessa não me foi difícil, por que quando a fiz, reservei-me o direito de não cumpri-la, muito persuadido, como estava e estou, da verdade daquele adágio – com velhaco velhaco e meio. (...)”¹²

A autobiografia termina nessa edição porque o *Cabrião* tem dúvidas em relação a publicar a narração de certo “romancete” que teve a bordo do vapor que o transportou juntamente com o Pipelet, os capuchos e as irmãs no percurso de Havre até o Rio de Janeiro, afirmando que prefere decidir sobre isso mais tarde.

A próxima narrativa seriada do *Cabrião* é ainda mais contundente: *Instruções secretas dos padres da Companhia de Jesus* - um alegado documento da ordem apresentado como autêntico – que começa na edição 15 e vai se prolongar por 17 semanas seguidas, terminando no nº 32. Os capítulos têm títulos como “De que modo hão de adquirir e conservar os padres da Companhia, a familiaridade com os príncipes, e grandes da República” (II), “Como se hão de conservar as viúvas no estado de viuvez; e por que forma se há de dispor dos seus bens” (VII) e “Do modo porque havemos de mostrar em público, que desprezamos as riquezas” (XVI).

A ferrenha oposição aos jesuítas que se verifica no *Cabrião* é reflexo das explícitas posturas liberais de seus proprietários e realizadores. O ultramontanismo católico, que ganha nova força sob o pontificado do papa Pio IX (1846-1878), produz no Brasil imperial inflamadas discussões sobre a ambígua relação Estado-Igreja que vão se arrastando por anos, até explodir na Questão Religiosa dos anos 1872-1875. O pontificado de Pio IX é marcado, segundo alguns historiadores, pelos pressupostos da

¹² *Cabrião*, nº 13, pp. 6 e 7

ala mais radical dos ultramontanos da Companhia de Jesus. Visto que, de acordo com Barros,¹³

“A expressão doutrinária fundamental desse estado de espírito é a encíclica Quanta Cura e o Syllabus que a acompanha; sua obra concreta essencial, o Concílio do Vaticano e a proclamação do dogma da infalibilidade. O Syllabus Errorum condena sem apelação o racionalismo, absoluto ou moderado, o naturalismo, o indiferentismo, o latitudinarismo, a idéia da Igreja livre no Estado livre (i.e., a separação da Igreja e do Estado), o primado do poder civil, a idéia da dependência do poder eclesiástico, o liberalismo, o progresso, a civilização moderna etc., numa contraposição formal e absoluta entre a Igreja e a opinião moderna, declaradas incompatíveis. Em uma palavra, o Syllabus retoma a luta pela preponderância da autoridade espiritual da Igreja sobre a sociedade civil. (...)

São ideais de todo em todo opostos aos da civilização moderna, do progressismo e liberalismo, causadores, de acordo com a alocução Jandudum Cernimus, de 18 de março de 1861, de “tantos males deploráveis, tão detestáveis opiniões, tantos erros e tantos princípios absolutamente opostos à religião católica e à sua doutrina”. Tais erros e males, acentua-se, são a liberdade de consciência e de pensamento, a confiança no homem e, em sua razão, a crença de que todo o poder emana do povo etc., que constituem os pilares em que se assenta a laicização da vida, ideal insubstituível do pensamento liberal dos séculos XVIII e XIX”.

As críticas que se publicam no *Cabrião* são dirigidas a essa corrente do catolicismo que se manifestava na província e também na corte, identificando-a como um dos principais entraves no caminho da modernização que os liberais pretendiam para o país, e que o jornal defendia como um de seus princípios, ainda que de forma eschachada, no seu editorial de apresentação.

Percorrendo a coleção dos 51 exemplares do *Cabrião*, percebe-se claramente que os assuntos mais freqüentes em suas páginas – além da perseguição inclemente aos jesuítas – são a Guerra do Paraguai, a imprensa e a política local, esta personificada na crítica

¹³ BARROS, Roque Spencer M. de. “Vida Religiosa”. In: *História geral da civilização brasileira*. HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. 6. ed. t. 2; v. 6 O Brasil monárquico: declínio e queda do império. pp. 379-380.

ferrenha e constante ao desembargador José Tavares Bastos, presidente da província. Num segundo plano estaria a atenção aos problemas cotidianos, como os buracos nas ruas, a falta de policiamento e os hábitos sociais dos paulistanos. O fato de provocar de forma tão destemida temas sensíveis como o poder máximo da província, a imprensa conservadora e, por extensão, o próprio regime imperial, o *Cabrião* se indispôs com muita gente, o que pode ajudar a explicar o seu brusco desaparecimento.

A Guerra no *Cabrião*

A guerra é retratada por Agostini na primeira edição do semanário de forma respeitosa, com a reprodução de retratos de quatro militares brasileiros nos campos de batalha; as legendas dão os nomes, cargos e os saúdam. Mas já na edição nº 4, de 22 de outubro de 1866, o tom muda e uma ilustração mostra uma tropa a caminho de Mato Grosso como um exército de caveiras, numa referência às péssimas condições que lá encontrariam, enfrentando doenças e fome, além da evidente falta de preparo da maioria dos soldados, como já apontava parte da imprensa da época.

Cabrião, nº 4, 22 de outubro de 1866, p. 4.

A cobertura da campanha no Paraguai feita pelo *Cabrião* prosseguirá até a última edição e como os anos de 1866-1867 são de indefinição em relação à estratégia a seguir contra López, a posição do jornal vai se transformando do ufanismo inicial à contundência num curto espaço de tempo. O nº 10, de 2 de dezembro, traz a seguinte nota na página 3:

“RECRUTAMENTO – O Cabrião vota pelo recrutamento, porque deseja a honrosa terminação da guerra. Mas não vota pela violação

das leis, pelos despotismos cometidos, e pela ilaqueação da boa fé, com que o exmo. Governo transmite as duas ordens. O cinismo tem chegado ao ponto, de recrutar-se um indivíduo duas vezes, depois de ter ele apresentado sua isenção legal! Outros têm sido perseguidos dentro do asilo do cidadão, outros...”

Dois meses depois, na edição nº 19, de 10 de fevereiro de 1867, página 3, sob a rubrica “Notícias da guerra”, o jornal demonstra a confiança no comando do marquês de Caxias e a certeza de que ele acabará com o “terrível déspota Paraguai”.

Na edição nº 27, de 7 de abril, página 7, verifica-se que a expectativa da vitória dá lugar a uma certa impaciência com relação à falta de ação do exército brasileiro, e o tom do jornal torna-se irônico:

*“NOTÍCIAS DA GUERRA – O “Diário oficial” dá o seguinte telegrama, recebido à última hora de Porto Alegre:
- Consta que o Marquês de Caxias comunicou ao governo – que já não há falta de um só botão nas fardas dos soldados do exército que tem às suas ordens, e que, em virtude disto, em poucos meses, daria batalha decisiva aos inimigos”.*

Em julho surgem notícias na imprensa sobre o possível acordo entre o general brasileiro e Solano López para colocar um ponto final no conflito, o que é motivo suficiente para a ironia ir se transformando em duras palavras, subindo o tom de indignação da folha, para quem ao Brasil caberia apenas a vergonha, ao passo que López poderia deixar o Paraguai e se exilar na Europa; a nota termina mais uma vez eximindo a figura do imperador de qualquer responsabilidade e acrescenta:

“Mas, enfim, não faz mal. Lá está na cúpula do Estado o Defensor Perpétuo do Brasil – para “curar-lhe” as feridas, e dar-lhe consolação à envernizada derrota”.¹⁴

De forma didática e complementar ao texto citado, Agostini produz uma ilustração maliciosa, publicada na última página dessa mesma edição, amplia a questão e mostra não só a negociação Caxias-López, mas também colocando em cena os outros parceiros

¹⁴ *Cabrião*, nº 40, 14 de julho de 1867, p. 6.

da Tríplice Aliança. O desenho, ao deixar de lado a contundência e a caricatura, investe em traços clássicos para transmitir ao leitor de forma muito clara o que poderia se esconder por trás da possível negociação, destacando que o único perdedor - caso o acordo se concretizasse - seria o Brasil.

Cabrião, nº 40, 14 de julho de 1867, p. 8.

Legenda: - *Vá enchendo, vá enchendo, sr. Caxias. Olhe que minha espada é pesada, bem sabe disso, e eu não a vendo senão a peso de ouro.*

- *Lá vai, lá vai, sr. Lopes; o que quero é que me deixe os louros da vitória, e ao meu país os cômodos da paz.*

- *Então, amigo Mitre, o que me diz desta pipineira do Lopez?*

- *Homem, compadre Flores. Eu digo – que muito bem! O que nos vale é que, ainda desta vez, não somos nós os que pagamos o pato.*

No último editorial que o *Cabrião* vai dedicar à guerra, na edição nº 49, de 15 de setembro, volta o tom patriótico, desta vez acompanhado de perplexidade e indignação ante os últimos atos do governo na frente de batalha e, ainda, ante a eventual negociação com o Paraguai, a “paz vergonhosa”. O jornal cobra do governo uma explicação para os mais de 100 mil homens enviados para a guerra, bem como as grandes quantias investidas, as milhares de famílias que perderam parentes, além de prever os impostos que virão no futuro para arcar com todos os custos da campanha paraguaia. O tom patriótico enaltece o país, uma nação soberana que “pensa, manda, julga, premia e castiga”, e acrescenta em tom profético:

“(…) Venha pois a paz vergonhosa, se é esse o único resultado dos tamanhos sacrifícios feitos pelo país e não aproveitados pelo

governo; venha ela; mas que acompanhe-a de perto o tremendo castigo aos que a prepararam”.

As duas últimas edições do semanário trariam apenas referências indiretas à guerra, ainda que a última página publicada pelo *Cabrião* seja um mapa sobre uma zona de combate, com destaque para a localização da fortaleza de Humaitá. Neste momento a redação do semanário preocupava-se em se defender da perseguição feita pelo Dr. Daniel Acioly de Azevedo, chefe de polícia da província, insuflada e alimentada pelos dois periódicos conservadores, o *Ypiranga* e o *Diário de São Paulo*, como se observará a seguir.

A imprensa no *Cabrião*

O *Cabrião* sempre transformou a própria imprensa paulista em notícia, seja para se autopromover como o único periódico a defender as verdadeiras causas do povo, para saudar os seus novos concorrentes e agradecer os elogios por eles recebidos ou – o que era mais usual – para criticar asperamente os órgãos conservadores da província, sobretudo o *Diário de São Paulo*, criado em 1865 e dirigido por Candido Justiniano da Silva. Já na primeira edição há uma ilustração feita por Agostini sobre a propalada imparcialidade e a falta de patriotismo do diário, que ataca ambos os lados envolvidos na guerra: o Brasil e López; é apenas o primeiro passo de uma guerra particular de palavras e imagens que as duas publicações vão travar em suas páginas e que perdura até o desaparecimento do *Cabrião*.

Será também Candido Justiniano da Silva o responsável pelo processo criminal sofrido pelo *Cabrião*, o primeiro de que se tem notícia motivado por uma ilustração. A imagem que deu origem ao processo e a tanto comentário na imprensa paulista sobre o dia de Finados foi feita por Agostini e publicada na página 8, da edição nº 6, de 4 de novembro de 1866:

Cabrião, nº 6, 4 de novembro de 1866, p. 8.

O motivo alegado para o início do processo foi o fato de a ilustração ofender e ridicularizar a religião e a moral pública que preservam o respeito aos mortos e consideram o cemitério e os túmulos sagrados. Segue-se grande estardalhaço na imprensa local e o *Correio Paulistano*, de tendência liberal, fundado em 1854, passa a defender o *Cabrião* dos ataques do *Diário*. Por seu lado, Agostini continua a produzir nas edições seguintes várias ilustrações alusivas ao processo, sempre utilizando esqueletos como personagens, culminando com a espetacular representação que comemora o arquivamento do processo na última página da edição nº 12, de 16 de dezembro.

Debaixo de uma faixa com os dizeres “Ridendo castigat mores” (Rindo se castigam os costumes) vê-se uma palheta cruzada por pincéis e *crayons* litográficos tendo por cima o barrete frígio, formando um escudo de armas. No centro do quadro está o Cabrião sentado num trono, com um sorriso sarcástico, empunhando o seu lápis como um cetro e circundado, num plano mais abaixo, por inúmeros esqueletos que dançam, tocam música, bebem e comemoram a vitória. No lado esquerdo da ilustração vê-se um senhor embriagado sobre uma mesa carregada por caveiras, uma alusão à imagem original que motivou o processo. No fundo, à direita, há uma grande mesa de jantar onde outros esqueletos comem e brindam efusivamente; e por fim, no primeiro plano, temos de um lado uma caveira que morde um enorme pedaço de carne, do lado oposto outra, que apenas observa tudo, fumando cachimbo com as mãos cruzadas às costas.

Esta ilustração extrapola em muito a provocação da anterior. Se o motivo alegado no processo era o desrespeito aos mortos, neste caso ele é potencializado na verdadeira orgia que Agostini promove em resposta a seus inimigos conservadores; há na cena tudo quanto poderia ser considerado profano, anárquico e anticlerical: bebida em profusão, insinuações libertinas, alusão a canibalismo e a provocação política assinalada pela presença do barrete frígio republicano. Tudo emoldurado por um cenário aristocrático, ornado com quadros e esculturas clássicas que é profanado pelos esqueletos, pelo bêbado que saúda o jornal, os mortos e declara guerra aos delatores; pairando acima de tudo e de todos, o *Cabrião* junto a seus instrumentos de batalha e abençoado pela crença na arte e na liberdade: a palheta e o barrete são símbolos claros do que a imagem pretende transmitir.

Agostini já demonstra nessa ilustração a sua enorme habilidade narrativa, mesmo circunscrevendo a ação a um único quadro; nos vários planos em que se divide a cena, a movimentação e a sintonia entre eles, além da divisão quase milimétrica que estabelece na horizontalidade do desenho dão a idéia do desenrolar de acontecimentos simultâneos que desfilam aos olhos do leitor, sem que para isso ele precisasse utilizar o recurso gráfico de dividir a obra em múltiplos quadros. Também é uma ilustração-síntese do humor corrosivo de Agostini e do seu imenso talento na arte litográfica, como se pode verificar pela riqueza de detalhes e pela elaborada composição da cena.

Para terminar, a legenda informa que o semanário “perdoa as amolações porque também amola. Só não perdoa aos delatores”. É um recado direto ao diretor do *Diário*, autor do processo e conservador empedernido; também não deixa de ser uma profissão de fé na liberdade de imprensa ao assumir que há uma “luta” entre os jornais paulistas, mas pontifica que essas questões deveriam ser resolvidas nas páginas das publicações e por meio do debate de idéias e não apelando para a força dos processos judiciais como forma de calar um oponente.

Cabrião, nº 12, 16 de dezembro de 1866, p. 8.

Ainda em relação ao processo, o semanário publica também um editorial à página dois, no qual aparece pela primeira vez uma pequena ilustração (um crânio cruzado por dois ossos), que inicia da seguinte maneira:

“A antiga redação do Diário, acaba de expirar...

Ainda bem. O Diário foi o pelourinho onde se flagelou mais de uma reputação firmada, foi o verdugo de todos aqueles que tinham um nome a fazer respeitar, uma idéia a desenvolver”. (...)

O *Diário de São Paulo* continuaria a ser o alvo preferencial das críticas do *Cabrião* na imprensa por suas posturas políticas conservadoras, por defender o pagamento de voluntários para a guerra, por ser católico e defender os jesuítas, o que rendeu muitas páginas e ilustrações no irrequieto semanário ilustrado até que surgisse na província um outro veículo, tema do editorial da edição nº 41, de 21 de julho de 1867, o *Ypiranga*. Classificado pelo *Cabrião* como “jornal oficial do excelentíssimo Capitão-Mór da província”, “jornal-lacaio” e “filho do despotismo e da vil e nojenta bajulação palaciana”, passará a ser mais um defensor do conservadorismo e do presidente da província.

As narrativas seqüenciais

Ainda que raras, as narrativas visuais seqüenciais produzidas por Agostini no *Cabrião* são extremamente importantes por documentar o desenvolvimento do artista no domínio dessa técnica ilustrativa. Elas aparecem em apenas quatro edições do semanário, uma delas é de caráter documental e as demais são criações fictícias que comentam aspectos comportamentais da vida social na província.

Na edição nº 11, de 9 de dezembro de 1866, publica-se nas páginas centrais a narrativa “Episódios no baile”, e nela Agostini apresenta as desventuras de um cavalheiro desastrado, desde os preparativos para o tal baile até o final de sua noite não muito feliz. É, ainda, uma narrativa ingênua, apresentada aos solavancos e sem a fluidez necessária para a completa fruição pelo leitor; mas indica, sem dúvida, a elaboração de uma obra em progresso que irá se consolidar futuramente. Já estão presentes nesta narrativa de onze quadros alguns elementos que o artista voltaria a desenvolver com maior habilidade como o caiporismo que persegue o personagem, a sua inadequação aos hábitos sociais e o recurso à pantomima como forma de extrair o humor das situações apresentadas.

Em termos estruturais também não há propriamente um critério: os quatros primeiros quadros são maiores e ocupam a primeira página inteira em contraposição aos outros sete que parecem espremidos na segunda página, sem que essa divisão aleatória se justifique pelo desenvolvimento do enredo ou pela importância que cada quadro tem na história.

Parece que a divisão dos quadros obedeceu mais aos imperativos do processo de impressão do que propriamente serviu à narrativa que se pretendia contar. Os cenários são apenas esboços meramente indicativos do lugar onde as cenas ocorrem, o que coloca os personagens em primeiro plano; essa impressão é reforçada pelos detalhes de postura, roupas e diversidade de expressões, ainda que essas sejam um pouco exageradas. Era preciso reforçar certos traços para que o leitor pudesse se habitar com imagens que contêm informações em si mesmas e que não funcionam apenas como mera complementação de um texto. Aliás, neste caso o texto é secundário, dispensável até, por ser telegráfico e apenas repetir o que as imagens apresentam; mas ainda assim

representava um elemento importante para os leitores do século XIX, formados na cultura da escrita e que ainda não possuíam pleno domínio sobre a leitura e a decodificação de imagens.

“Episódios no baile”. *Cabrião* nº 11, 9 de dezembro de 1866, pp. 4 e 5

O incêndio ocorrido no Hotel do Heitor, na cidade de Jundiaí, em julho de 1867 repercute nas páginas do *Cabrião* em um texto nas páginas 2 e 3 da edição nº 41, de 21 de julho e também na página seguinte em uma sequência de sete quadros produzida por Angelo Agostini. O texto utiliza-se de um fato sério para produzir blague ao afirmar que depois da chegada da estrada de ferro à cidade, esta se tornara civilizada e acrescenta: “Tudo ali vai pela via do progresso. Até já há grandes incêndios, cousas que são peculiares às grandes cidades como acontece nos Estados Unidos e outros pontos culminantes do globo – decididamente Jundiaí vai à vela”. Bem diferente, porém, é o tom da reportagem visual na página seguinte.

Agostini privilegia mais uma vez o aspecto documental mostrando quadro a quadro os acontecimentos que se desenrolam entre a madrugada e o final da tarde do dia 16, tempo que durou o incêndio, cujo desenvolvimento é assim apresentado: o início foi às duas horas da madrugada, o que provoca sobressalto nos cidadãos que são despertados abruptamente; em seguida ocorre a cooperação de todos para apagar o incêndio no

casarão de dois andares; pede-se ajuda ao vigário que nega ter um poço no quintal, o que vai provocar a ira e a seguir o arrombamento do portão da igreja; pelo trem das sete horas, vai-se a São Paulo buscar uma “bomba de incêndio”, que só vai chegar às cinco horas da tarde.

Na sequência chama a atenção a variedade de planos proposta pelo ilustrador, que se modifica valendo-se do aspecto que se quer ressaltar: o plano médio apresenta o edifício em chamas, o plano fechado destaca a cena em que o vigário se nega a fornecer a água e a panorâmica mostra o trem vindo de São Paulo. Os desenhos não possuem acabamento elaborado, provavelmente pelo escasso tempo que o artista teve para produzi-los, exceção feita ao vigário - apresentado como uma caricatura tradicional – até pela desproporcionalidade da cabeça: é o único personagem que Agostini faz questão de identificar, já que os demais são apenas esboços. Mas a sequência já demonstra o domínio de elementos como a perspectiva correta e os vários planos que compõem cada quadro. O repórter visual, sem dúvida, aprimorava sua técnica e buscava o tom exato para melhor exprimi-la.

A legenda alterna as informações sobre os acontecimentos (hora, nome do hotel e local) com as observações do ilustrador que só vão se revelar plenamente no último quadro, quando conclui (não sem uma grande dose de ironia): “Felizmente ou infelizmente a bomba chega às 5 horas da tarde! Estava tudo acabado. Mais vale tarde do que nunca”. Este último quadro mostra alguns homens empurrando a bomba de incêndio em direção ao hotel e o que se vê ao fundo é apenas o esqueleto do edifício, completamente destruído, o que demonstra a inutilidade da ida a São Paulo e a precariedade dos meios para se apagar o incêndio.

Cabrião, nº 41, de 21 de julho de 1867, p. 4

As duas últimas narrativas visuais sequenciais publicadas por Agostini no *Cabrião* são crônicas de costumes dos paulistanos da época. Apresentam aspectos do cotidiano com base em personagens fictícios e deixam de lado a ingenuidade apontada na primeira série em troca de um humor aguçado, mas ainda se ressentem de um ritmo narrativo adequado.

Em “Costumes paulistas” temos o “Sr. F” e sua família composta de esposa, filha adolescente e mais duas crianças; no primeiro quadro o que se vê é uma cena pacata, com todos reunidos na sala de visitas, cada um no seu papel: o homem lê o jornal, a esposa costura, a filha maior brinca com a irmã menor e o garoto travesso puxa o rabo de um gato. A harmonia é quebrada na cena seguinte quando se mostra a cozinha onde um casal de escravos se beija de forma lasciva na presença das crianças, inclusive uma negra, e lê-se na legenda: “Primeiras lições de moralidade que recebem seus filhos por estarem aonde não deveria estar”. Além do estereótipo atribuído aos negros na época, a sensualidade aliada à “impropriedade” de seus atos, temos a legenda irônica de Agostini “lições de moralidade” que afirma estarem as crianças brancas em lugar inapropriado, ou seja, a cozinha, um reduto de escravos. No terceiro quadro a ironia é reforçada ao mostrar que o “Sr. F” contrata um professor de piano para a filha – hábito comum às moças prendadas e recatadas – mas o que a imagem revela é a moça sentada ao colo do professor, e o pai que parece não perceber o que se passa, observando satisfeito a lição, enquanto ao lado as duas crianças brincam, numa repetição da cena anterior. A

contraposição das duas cenas demonstra a diferença de critérios ao julgar atos semelhantes, dependendo de quem os comete, própria de uma sociedade escravista.

Nos quadros seguintes, introduz-se na narrativa um dos pretendentes a namorado da moça e a volta à normalidade de uma família tradicional, que pretende apenas casar a filha. O namorado deve esperar por mais de meia hora, na sala, enquanto a família se veste adequadamente, com o auxílio de mucamas, para receber o rapaz; neste ponto, de forma criativa e ousada (para a compreensão do leitor), Agostini faz uma elipse de quadros mostrando a seguir o rapaz saindo da casa e, de acordo com a legenda, depois de mais de três horas de conversa e um convite para jantar com a família no dia seguinte. Segue-se nova quebra do ritmo narrativo e de expectativas: pai, mãe e filha continuam na sala comentando sobre a visita e o que se vê são corpos humanos transformados em violoncelo (o pai), navalha e tesoura (mãe e filha). Trata-se de uma solução pouco usual e bastante ousada propor que o leitor do século XIX identifique valendo-se desses signos e apenas com o suporte de uma legenda informativa, sem qualquer comentário, o teor dessa conversa, em que a posição do pai contrasta com a das mulheres num retrato que também identifica as posturas e os objetivos diferentes de cada personagem na situação.

Agostini conclui a narrativa apresentando o jantar no dia seguinte, o namorado servido com medidas exageradas pelo casal e observado de soslaio pela moça; fica claro na cena o interesse dos pais em promover um casamento que, muito provavelmente, se dará mais por conveniência familiar do que por amor. Nas extremidades da mesa de jantar Agostini introduz dois comentários de grande ironia à cena que o quadro apresenta: à direita estão as duas crianças avançando sobre um prato, observadas por um impassível escravo, e no canto esquerdo o namorado se desmancha em medidas para o casal que lhe oferece dois pratos ao mesmo tempo, e ele, com a mão esquerda para trás, transfere parte da comida ao cachorro da família. É um sofisticado jogo de dissimulações, captado e traduzido num só quadro que representa a síntese de uma situação social.

Percebe-se nessa sequência um maior domínio da arte narrativa por parte de Agostini em relação aos trabalhos anteriores, a começar pela proporção equilibrada entre os quadros que narram situações do presente que se desenrolam de forma natural e coesa aos olhos do leitor. Também há quebras deliberadas de ritmo para pontuar de forma

crítica essas cenas cotidianas de uma família burguesa, e há mais detalhes em cada quadro que vão funcionar como chave para a percepção desse humor refinado que o ilustrador pretende transmitir. Nota-se um maior detalhamento dos cenários que vão ajudar a identificar classes sociais e logradouros, dividindo com os personagens a missão de estabelecer a gramática visual da narrativa.

"Costumes paulistas", *Cabrião*, nº 49, de 15 de setembro de 1867, pp. 4 e 5.

"As cobranças" - última narrativa sequencial publicada no *Cabrião* - seria apenas um desdobramento da técnica apresentada em "Costumes paulistas" se não trouxesse mais uma novidade importante. No desenvolvimento da situação, Agostini introduz nas legendas o diálogo, ou seja, uma segunda voz que vai servir como uma espécie de contraponto ao tradicional narrador na terceira pessoa. O personagem é um cobrador flagrado na rotina em busca de recuperar um pagamento, às voltas com as artimanhas do devedor para postergá-lo; nessa crônica de humor leve e despretenhoso até mesmo a pressa em saber de notícias sobre a guerra é usada como desculpa pelo devedor a fim de escapar de seu perseguidor, introduzindo um fato da realidade numa ficção como forma de legitimá-la.

Há um outro elemento surpreendente nesta narrativa: no último quadro, quando o cobrador mais uma vez é ludibriado pelo devedor, Agostini introduz um escravo que, folgadoamente encostado à porta de uma residência, ri da situação. Evidentemente é uma licença ficcional que pretende reforçar a má imagem que os cobradores tinham na sociedade de então, uma vez que essa mesma sociedade jamais permitiria a um negro zombar de um homem branco e respeitável. Esse aparente contraste entre realidade e ficção é um dos recursos utilizados por Agostini para provocar o riso e abrir um diálogo com o leitor, fazendo-o ver que o humor não necessita estar sempre vinculado à realidade que o cerca; ou seja, a realidade é apenas um dos artifícios do humor e não a sua única possibilidade.

“As cobranças”. *Cabrião*, nº 50, de 22 de setembro de 1867, p. 4.

A política no *Cabrião*

O *Cabrião* era um jornal eminentemente político e abertamente apoiava o Partido Liberal. Mas nessa época o partido se achava dividido entre radicais e moderados, por conta de divergências que se iniciam ainda no início da década quando parte de seus integrantes forma uma aliança com uma corrente moderada do Partido Conservador,

dando origem à Liga Progressista, que ficaria na situação até 1868. De acordo com Américo Brasiliense¹⁵:

“A cisão (...) tinha começado em 1864 e estava muito acentuada em 1866. Um grupo importante, sob a denominação de Liberais Históricos fazia oposição à situação (...) Foi nesse ano de 1866 que se iniciou na capital do Império a publicação de um jornal, órgão das idéias liberais mais adiantadas. A Opinião Liberal, assim se denominou esta folha, pronunciava-se energicamente contra o poder pessoal que A Opinião considerava criação da carta constitucional”.

É nesse contexto de luta interna que o *Cabrião* se coloca ao lado dos liberais radicais ou históricos para se tornar o maior opositor do presidente da província, o desembargador José Tavares Bastos, um liberal que vestia a casaca conservadora sem constrangimentos. O semanário acompanha e fiscaliza a nova administração desde a posse, em novembro de 1866, quando então saúda e “(...) oferece o seu fraco (sic) apoio ao novo Administrador, e está pronto a queimar o último cartucho contra os especuladores políticos, que não tardarão a sair a campo com a sua remessa costumada”.¹⁶ Não tardará muito até que as críticas comecem a aparecer, sobretudo por conta da posição de Tavares Bastos em relação ao cumprimento de metas para o envio de voluntários para a guerra, o que vai ocasionar a série de ilustrações produzidas por Agostini nas quais o desembargador é mostrado com um chapéu estilo Napoleão, baixinho e alheio a esses e a outros graves problemas da província. Em maio do ano seguinte o *Cabrião* já o identifica pela alcunha “El Supremo” e publica na sua edição nº 34 o “Relatório do Excelentíssimo El Supremo apresentado à Assembléia da Capitania”, que vai ocupar praticamente todas as quatro páginas de texto da edição, deixando espaço apenas para o editorial, e que é uma antológica peça de humor político que inicia assim:

*“CAVACO.
Senhores. - Incumbido pelo mau fado que persegue este desgraçado país, de vir administrar esta bela porção da América do Sul, tenho feito os possíveis esforços para cavar a sua ruína.*

¹⁵ BRASILIENSE, Américo. *Os programas dos partidos e o 2º Império*. São Paulo: Typographia de Jorge Seckler, 1878, p.7. Apud OLIVEIRA, Gilberto M. Op. cit. p. 51.

¹⁶ *Cabrião*, nº 7, 11 de novembro de 1866, p. 3.

Pelo meu relatório incompleto, mal alinhavado, digno de eternas luminárias, vereis que se há alguém com jus à uma roseta, no lado esquerdo da casaca, esse alguém está encarnado na pessoinha que ora vos dirige a palavra com o acanhamento próprio de quem tem culpas no cartório”.

Seguem-se vários outros itens do relatório como “Instrução Pública”, “Catequese dos índios”, “Tranquilidade pública” e “Abastecimento d’ água”, entre outros. Mas vale destacar a “explicação” a um dos atos mais criticados do presidente, o aquartelamento da Guarda Nacional:

“O dia 18.

Pelo simples motivo de ter eu mandado encurralar a guarda nacional no quartel, e aí proceder à designação, como muito bem me pareceu, levantou-se um berreiro dos mil diabos, que por um triz não me deixou surdo.

O que mais danou este povinho de carneiros, foi o jejum a que sujeitei os pobres patetas que caíram na ratoeira que eu lhes havia armado.

Foi um verdadeiro “fervet opus”. Os tipos gemeram, os periódicos apareceram tarjados, as mulheres eram uns alambiques a destilar lágrimas, os guardas vociferavam; parecia vir o mundo a baixo.

Se o meu primo chefe não se lembrasse de fazer um bestialógico, que foi aplaudido até com assovios, tínhamos de ouvir novas de nossa avó torta.

Felizmente tudo voltou aos seus eixos, os pobres diabos lá foram algemados, e eu fiquei bom de saúde.

Ora, viva! Não há nada como tudo o mais é peta”.

A alusão ao “primo chefe” refere-se ao chefe de polícia, Dr. Daniel Acioly de Azevedo, que era realmente primo do presidente e outro “alvo” das críticas do *Cabrião*. As desavenças com as duas maiores autoridades locais se intensificam muito no decorrer do ano de 1867 e vão culminar em setembro quando o chefe de polícia intima Henrique Schroeder, dono da oficina tipográfica onde se imprimia o jornal, a prestar depoimento.

O *Correio Paulistano*, diário liberal, noticia a perseguição contra o *Cabrião* em matérias publicadas em 19 de setembro, “Devassa curiosa”, nas quais informa que o Sr. Schroeder havia respondido na polícia a perguntas sobre os projetos do jornal, seus

proprietários, redatores e o seu desenhista, sem ser informado sobre a razão da intimação. Dois dias depois, a 21 de setembro, o *Correio* questiona em sua primeira página:

“Que quererá dizer isto?

*Acaso estamos em véspera de um golpe de Estado contra as garantias constitucionais?”*¹⁷

Como não poderia deixar de ser, em suas duas últimas edições o *Cabrião* comenta em vários textos a perseguição de que é vítima e aumenta ainda mais o tom de suas críticas. O editorial do nº 50, de 22 de setembro, começa afirmando que “Não há novidades por esta boa terra”, para mais adiante acrescentar:

“Somente em relação ao Cabrião há novidade.

Os homens da situação (não diremos grandes homens para não molestá-los) que tomaram a seu cargo civilizar e moralizar esta província, levantam celeuma contra o jornal e prometem arrasar Tróia em duas palhetadas e meia.

Não são paulistas; mas é tão sublimado seu ardente amor pelos paulistas, tão desinteressado, tão santo, que a tudo estão dispostos a título de salvar a honra paulista, vilipendiada pelo Cabrião-pasquim.

Pasquim – porque ri-se dos tolos e papalvos!

Pasquim – porque, com a lanterna de Diógenes, alumia e põe à vista do povo as chagas sociais!

Pasquim – porque denuncia ao povo os crimes do poder!

Pasquim – porque desmascara os jesuítas: os de samarra, os de casaca, e os de sotaina.

Pasquim – porque diz a verdade nua e crua em vez de encobrir com ramalhadas floridas o fundo abismo, que está no caminho por onde nós todos seguimos!

*Risum teneatis...”*¹⁸

Na mesma página ao lado do editorial, sob a rubrica “Gazetilha”, há outro texto indignado e ainda mais explícito que cita a perseguição ordenada pelo presidente da

¹⁷ BALABAN, Marcelo. *Op. cit.* pp. 133 e 134.

¹⁸ *Cabrião*, nº 50, 22 de setembro de 1867, p. 2.

província e afirma o desejo da polícia de fazer “cessar o *Cabrião*”, que reitera sua posição e se manterá firme no seu posto de opositor.

O editorial da última edição é dividido em duas partes: na primeira há a informação sobre o fim do primeiro ano do *Cabrião* e o anúncio da suspensão temporária por problemas financeiros com a promessa de breve retorno, que será mencionado adiante. A segunda parte é um desabafo amargo, uma ameaça em forma de conselho aos poderes provinciais, os “déspotas da situação”:

*“(...) Devem refletir – que na crítica situação em que acha-se a sociedade um instante é suficiente para atear um incêndio formidável no seio do povo.
Devem ter em vista – que o dia em que o despotismo calca os pés às leis sociais é a véspera da revolução.
Devem ter cuidado.
A iniquidade e a injustiça pagam cedo as dívidas que contraem”.¹⁹*

Ainda na mesma página os ataques se tornam virulentos e centrados na figura do presidente da província, o “El-Supremo”:

*“Esta terra de tradições gloriosas está entregue à fúria de um déspota caricato. (...) O xadrez onde devia estar presa a “hiena governamental” serve de asilo ao cidadão pacífico, alheio às lutas da política e entregue ao estudo da ciência! Os lacaios e quejandos miseráveis que cercam a administração, como as moscas que não abandonam o moribundo, formam o cortejo ridículo da mais antipática e raquítica “figurinha” que tem trepado ao poder!
Vergonha e sempre vergonha!” (...)*

Pelo que se pode aferir por meio das páginas do *Cabrião*, o jornal deve ter sofrido grande pressão por parte dos governantes, o que explicaria a virulência cada vez mais acentuada nos artigos já referidos. Também é preciso levar em conta, como afirma Saliba que:

¹⁹ *Cabrião*, nº 51, 29 de setembro de 1867, p. 2.

“(...) o pequeno tablóide filiava-se à linguagem dos liberais do Império que, nesses anos, já começavam a administrar dissidências e cisões (incluindo as dos abolicionistas) em suas fileiras. O Cabrião pode mesmo ser considerado uma espécie de antecessor da fundação dos ‘clubes radicais’ que, nas diversas províncias, reuniram as facções de liberais insatisfeitos com as intervenções do Imperador, particularmente com aquela última, em 1868, que dissolveu o gabinete liberal e manteve Caxias no comando do Exército”.²⁰

Por outro lado, a distribuição de jornais e o controle dos pagamentos de assinaturas ainda funcionavam de forma precária na província de São Paulo, como de resto também na corte, pela falta de estrutura das redações e também dos correios. Com o *Cabrião* não seria diferente: muitos avisos sobre cobranças das assinaturas serão publicados em diversas edições do semanário, normalmente ao pé da página 7, sob a rubrica “Aviso”, e dirigidos prioritariamente aos assinantes do interior ou “de fora”.

Na última edição do jornal, à página 2, há mais uma nota sobre os atrasos nos pagamentos das assinaturas e a informação de que a publicação será interrompida por algumas semanas, no intuito de equilibrar as finanças, prometendo voltar em breve ao “seu posto”, o que não viria a acontecer.

As causas do seu desaparecimento são difíceis de precisar em termos documentais, mas os indícios convergem para a soma de dois fatores que estão explicitados nas páginas do semanário: a incansável perseguição política e os problemas financeiros. Os repetidos avisos aos assinantes e a virulência dos artigos contra a perseguição, conforme mostram os textos anteriormente destacados, são claros “pedidos de socorro” feitos por meio do jornal a dois poderosos inimigos, contra quem as armas do *Cabrião* talvez não fossem suficientes.

A ilustração da capa do número 51, a última do jornal, é melancólica; vê-se o *Cabrião* com o chapéu numa das mãos, tendo na outra a pedra litográfica e debaixo do braço o *crayon* e a pena, num simbolismo evidente; a expressão do seu rosto é bem diferente da tradicional, que era uma mistura de troça com ligeira arrogância; o corpo está curvado,

²⁰ SALIBA, Elias Thomé. “Folhetim era amolador e impertinente”. O Estado de S.Paulo, 12 de junho de 2001.

em ligeira reverência, mas parece alquebrado. Ao seu lado aparece Pipelet, carregando uma mala numa das mãos e cobrindo o rosto com o outro braço, aparentemente chorando. A legenda acrescenta:

“— Senhores, até breve; antes de principiar meu segundo ano tenho necessidade de dar dois dedos de prosa aos meus queridos assinantes, e para esse fim vou dar uma volta pelo interior. Au revoir”.

Há um flagrante descompasso entre imagem e texto. O retrato do Cabrião meio sem graça, como que pedindo desculpas, não combina como o personagem irônico, bonachão, aguerrido e até arrogante que as cinquenta edições anteriores fizeram questão de fixar no imaginário do leitor, ainda mais em companhia de um Pipelet que anuncia uma partida triste e sem volta. O texto quer demonstrar exatamente o oposto, que haverá apenas uma interrupção para se colocar em ordem as finanças do jornal, abaladas pela falta de pagamento dos assinantes do interior; o “até breve” do início e o “*au revoir*” do final tentam reforçar o discurso. Para os leitores que se dispusessem a refletir um pouco mais além das aparências, o recado era claro: tratava-se de um adeus, sem volta.

Capa da edição nº 51, de 29 de setembro de 1867, a última do *Cabrião*

Capítulo II – A *Vida Fluminense*, “folha joco-séria-illustrada” (1868-1875)

O início

Angelo Agostini chega ao Rio de Janeiro em outubro de 1867, aos 24 anos de idade, e publica seus primeiros trabalhos na edição nº 25 de *O Arlequim*, periódico ilustrado lançado em maio do mesmo ano e que sucedia ao *Bazar Volante*, criado em setembro de 1863. Essa movimentação editorial era bastante comum na imprensa ilustrada do oitocentos: as publicações não trocavam somente de título ou de proprietários como também promoviam um vai-e-vem constante de ilustradores, o que pode ser tanto um indicativo de volatilidade comercial quanto da concorrência que já havia entre elas. Agostini colabora em apenas quatro edições de *O Arlequim*, que se transformaria em seguida em *A Vida Fluminense*.

Sabe-se que Agostini, nos primeiros tempos na corte, trabalhou como “pintor de retratos e de paisagens”, com ateliê no primeiro andar do número 52 da rua do Ouvidor, conforme consta nas edições de 1869 e 1870 do *Almanak Laemmert*”²¹. Na verdade, na edição de 1869 do *Almanak* ele é citado à página 498 como “Agnelo Agostini”, o que pode ser apenas um erro tipográfico; na página 483 da edição de 1870 tem-se a referência correta: “Angelo Agostini, rua do Ouvidor, 52 – 1º andar”, que se repetirá ainda nas edições de 1871 (p. 470) e 1872 (p. 501)²². Nas mesmas edições do almanaque para os anos de 1868 a 1872, na seção “Periódicos que se publicam na Corte” e respectivamente às páginas 685, 711, 687, 680 e 782, o endereço também consta como sendo a redação de *A Vida Fluminense*. Resta saber se além do trabalho na revista, Agostini deu continuidade a sua atividade de pintor durante este período, o que até o momento ainda não foi objeto de uma pesquisa específica.

²¹ BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: a trajetória de Angelo Agostini no Brasil imperial – São Paulo e Rio de Janeiro - 1864-1888*. Tese de Doutorado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2005, p. 135.

²² A coleção digitalizada do *Almanak Laemmert* de 1844 a 1889 se encontra disponível no sítio do Center for Research Libraries – Brazilian Government Document Digitalization Project, www.crl.edu/content/almanak2.htm. Acesso em 03 mar 2008.

A revista *A Vida Fluminense* vem a público em 4 de janeiro de 1868, nas dimensões de 33 x 25 cm, um tamanho ligeiramente diferente de suas congêneres e com 12 páginas, em vez das tradicionais oito, um padrão que se havia estabelecido desde o lançamento da *Semana Illustrada*, de Henrique Fleiüss, em dezembro de 1860. Como a revista possuía quatro páginas a mais, isso significava acrescentar uma página de ilustração e mais três de texto, configuração esta que vai ser mantida até a edição de nº 45, de 7 de novembro de 1868, quando a revista incorpora as tradicionais oito páginas, rendendo-se ao inevitável, muito provavelmente por conta dos altos custos e das dificuldades de produção.

Também é preciso levar em conta que a nova publicação precisava manter o seu preço avulso de 500 réis a fim de enfrentar os seus concorrentes, entre o quais havia o *Ba-ta-clan*, redigido em francês, com ilustrações de J. Mill e M. Michon, a quem se juntariam *O Mosquito*, a partir de 1869 e *A Comédia Social*, no início de 1870, além, é claro, da já conhecida *Semana Illustrada*.

A capa de *A Vida Fluminense* tinha um aspecto diferente de suas concorrentes e em vez de apresentar uma ilustração diferente a cada semana oferecia aos leitores um maciço bloco de informações textuais nas quais estampava os preços de assinatura para a corte e as províncias, do exemplar avulso, o seu endereço e um texto fixo que anunciava: “folha joco-séria publica revistas, caricaturas, retratos, modas, vistas, musicais etc etc”. Presume-se que esta idéia não agradou, visto que a partir da edição nº 18 a revista passa a ter a capa tradicional - comum às revistas ilustradas -, nacionais e estrangeiras, que apresenta dois blocos: no primeiro, localizado na parte superior estão o título da publicação, data, número de edição e outras informações sobre assinaturas e preços e na parte inferior há uma ilustração com requadro, acompanhada de legenda. Essa mudança, além de uma opção estética (as primeiras capas parecem simplórias, mesmo para os padrões da época), sugere a necessidade de atrair o leitor pelas imagens e dar a ele o que se esperava de uma revista ilustrada.

Edição nº 17, de 25/04/1868

Edição nº 18, de 02/05/1868

O menu semanal apresentado em *A Vida Fluminense* era assim servido: capa, um folhetim estrangeiro nas páginas 2 e 5, eventualmente prolongando-se por outras, artigos de fundo e comentários de variedades na página 4; as ilustrações ocupavam as páginas 3, 6, 7(essas últimas em dupla), 10 e 12, intercaladas com mais duas de textos (8 e 9), com continuação na 11. Seriam então cinco páginas de ilustração semanal, além da capa que se manteve fixa até a edição nº 17, conforme já anotado. O primeiro folhetim publicado foi *As proezas do Dr. De La Guerche*, traduzido do original francês de Amedée Achard, como era habitual, que se prolongou até a edição nº 44, de 30 de outubro de 1868, chegando a ocupar longas quatro páginas da revista em algumas edições. Coincidindo com o fim desse folhetim, há a redução do número de páginas a partir do próximo número, ainda que a literatura em fatias continue presente, desta feita ocupando menor espaço.

A Vida Fluminense era editada por Almeida, Castro & Angelo²³, sociedade formada por Antonio Pedro Marques de Almeida, português e jornalista, de quem se tem poucas informações senão por sua passagem pela imprensa paulista e pela importância a ele

²³ A redação da revista, no período de 1868 a 1875 ocupou, respectivamente, os sobrados de números 59, 52 e 50 da tradicional Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro.

atribuída a ele por Nelson Werneck Sodré²⁴, na introdução do enteado Agostini nesse universo; Augusto de Castro era jornalista e publicaria o folhetim humorístico “Cartas de um Caipira” no *Jornal do Commercio* entre 1877 e 1878, além de compositor bissexto, parceiro de Chiquinha Gonzaga no batuque “Candomblé”, editado em 1888. Quanto a Angelo Agostini, pela primeira vez é identificado como sócio-proprietário de uma publicação, visto que ainda não se comprovou claramente se a sua participação no *Diabo Coxo* (1864-1865) e no *Cabrião* (1866-1867) se limitava às ilustrações ou se tinha participação na sociedade das folhas; este fato talvez seja determinante na linha editorial que *A Vida Fluminense* adota, oscilando entre a imprensa áulica, as críticas amenas aos gabinetes que se sucedem na condução da política imperial e o patriotismo exacerbado no que se refere à Guerra do Paraguai (de resto uma característica da imprensa da época), como se observará.

Na divisão de tarefas entre os sócios, percebe-se ao percorrer a coleção da revista que Augusto de Castro, identificado nos textos como “A. de C.”, era responsável pelos artigos de fundo, pelas críticas habituais à imprensa diária e também por um ou outro comentário dirigido ao leitor. “A. de A.” que escrevia semanalmente sobre os eventos culturais – apresentações líricas, teatrais, circenses e também em cabarés – deveria ser Antonio Pedro Marques de Almeida. Como a revista nunca identificou claramente o autor desses textos, caberia aqui a dúvida se alguns comentários não poderiam ser atribuídos a Agostini, que em algumas ocasiões se identificou como Angelo Agostini de Almeida, incorporando o sobrenome do padrasto, mesmo em documentos oficiais como nota Balaban²⁵. Porém, se levarmos em conta que a Agostini caberia a missão de ilustrar toda a revista e, levando-se em conta a morosidade do trabalho litográfico, pode-se inferir sem muita chance de erro que o autor fosse mesmo o português Almeida.

²⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. 4.ed. Na página 204 o autor afirma que: “Agostini trazia grande inclinação para a pintura e incoercível sentimento de liberdade. Pela mão do padrasto, Antonio Pedro Marques de Almeida, percorreu a imprensa paulista, em que o lápis litográfico como arma de combate era desconhecido.”

²⁵ BALABAN, Marcelo. *Op. cit.*, pp. 97 e 136

E o calunga?

Já era tradicional na imprensa ilustrada do século XIX a figura do calunga. Tratava-se de uma ilustração, normalmente de um personagem fictício, criado para ser uma espécie de porta-voz ou personagem-narrador dessas publicações e que já havia se tornado habitual em revistas européias como *Robert Macaire* e *Bertrand*, criados por Honoré de Daumier em litografias avulsas, que serão incorporadas a *Le Charivari* a partir de agosto de 1836. Macaire e Bertrand, traduzidos e ligeiramente transformados, vão desembarcar no Rio de Janeiro por meio de *A Lanterna Mágica*, a primeira revista ilustrada do país, criada por Manoel Araújo de Porto Alegre em 1844. Ainda que Laverno e Belchior aparecessem também em litografias avulsas que eram encartadas na revista por limitações industriais, não resta dúvida que os comentários dos dois personagens – como os seus originais franceses – revelavam as posições da publicação.

Com base em *A Lanterna Mágica*, que teve apenas 23 edições em cerca de um ano, os calungas encontram terreno fértil nas folhas ilustradas brasileiras do século XIX e se consolidam definitivamente com o aparecimento da *Semana Illustrada* em 1860. O Dr. Semana e o e o seu pajem Moleque também foram criados por Henrique Fleiüs valendo-se de originais alemães, mas adaptados à realidade de um país escravista. A síntese perfeita da função de um personagem-narrador numa folha ilustrada seria dada pelo próprio Agostini ao criar o Diabo Coxo e logo a seguir o Cabrião na sua fase paulista.

O Diabo Coxo tem origem na novela *El Diablo Cajuelo*, de 1641, criada pelo espanhol Luiz Vélez de Guevara, e retomada em 1707 pelo francês Alain René Lesage, com *Le Diable Boiteux* e vai dar origem a uma série de periódicos europeus ilustrados que fazem uso desse título ou variações sobre ele no século XIX²⁶. Já com relação ao Cabrião a origem é literária e, junto com seu fiel ajudante Pipelet, saem diretamente das páginas do romance *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, conforme já se verificou.

Portanto, chama a atenção o fato de *A Vida Fluminense* dispensar a figura do personagem-narrador, rompendo uma linhagem tradicional e que, aparentemente, teria

²⁶ Sobre a origem do Diabo Coxo e a lista dos periódicos ver o texto “Foi o Diabo!”, de Antonio Luiz Cagnin. In: *Diabo Coxo*. Edição fac-similar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. pp. 9-19.

ressonância nos leitores. Já se levantou a hipótese de que Agostini desta vez decide prescindir do calunga por temer a repetição dos problemas com a polícia que teve em São Paulo por causa do *Cabrião* ou porque havia se tornado um dos sócios da publicação e como tal não poderia mais se escudar na alegação de que era um mero ilustrador. Tais considerações podem fazer sentido - sobretudo porque a nova revista é publicada na corte, com uma visibilidade e público muito maior – mas carecem de amparo em documentação. A resposta à ausência do calunga pode estar implícita na carta de apresentação da revista e explícita no uso da expressão “folha joco-séria”. Abaixo o texto publicado na primeira edição:

“DECLARAÇÃO

O Arlequim querendo corresponder dignamente ao valioso auxílio que lhe tem sido prestado pela população nacional e estrangeira do Império, e tendo reunido um núcleo de artistas e redatores, escolhidos entre os mais habilitados e distintos desta corte, resolveu aumentar o seu formato e número de páginas, e como sejam outros os seus planos futuros deliberou também mudar seu título, que será de ora em diante

A VIDA FLUMINESE

Para agradar a todos os paladares, A Vida Fluminense será uma folha joco-séria, publicará retratos, biografias, caricaturas, figurinos de modas, músicas, romances nacionais e estrangeiros, artigos humorísticos, crônicas, revistas, etc”. (...) ²⁷

Partindo dessa carta de intenções que, além de abrangente carrega uma enorme dose de ambigüidade, percebe-se que *A Vida Fluminense* tinha a intenção de trazer para a imprensa a dualidade que já se tornara familiar em outras atividades culturais na corte como as operetas, o circo-teatro e os espetáculos de cabaré; ou seja, a proposta de transitar freqüentemente entre a realidade e a tragédia cotidiana, com os fatos políticos e os crimes escabrosos em contraposição ao humor das ilustrações e narrativas amenas com a finalidade de provocar o riso complacente. *A Vida Fluminense*, como a maior parte da imprensa ilustrada de humor do oitocentos, investia de maneira decisiva no que Saliba qualifica como o “cômico tolerado”, “... aquele que provoca o ‘bom riso’, aquele

²⁷ *A Vida Fluminense*, nº 1, 04/01/1868, p. 4

que não exprimia rancor, que não se dirigia contra ‘algo’ ou ‘alguém’ em especial, aquele que não degradava o objeto risível.”²⁸

Exatamente por investir no consentido pelos padrões morais e políticos da época, *A Vida Fluminense* era feita “para agradar todos os paladares”, e para isso Agostini abria mão da contundência política e da iconoclastia presentes no *Cabrião*, em favor de um público mais amplo. Também apelaria ao patriotismo com as diversas ilustrações e retratos dos heróis da Guerra do Paraguai ou ofereceria o drama derramado e “ensanguentado” do folhetim de Amedée Achard; abria espaço ao *fait divers* com a reconstituição de crimes em imagens e completaria com vastos comentários sobre espetáculos líricos, teatrais, circenses e de cabarés populares como o Alcazar. Tratava-se efetivamente de um cardápio variado como se prometera e que nem sempre formava um todo coeso, mas que traria resultados práticos: em apenas um mês *A Vida Fluminense* já contabilizava o expressivo número de 800 assinantes na corte, conforme se observa na página 40 edição nº 4, de 25 de janeiro de 1868. Para que, então, se precisaria de um calunga? A opção estava dada: um humor menos contundente, tangencial, que divertiria o leitor sem ofender seus valores fundamentais como a religião e os hábitos aceitos naquela sociedade de corte. Poderia-se afirmar que de certa maneira a corte domara o espírito rebelde de Angelo Agostini, ainda que apenas por um período.

Apesar dessa variedade de temas e a forma proposta para abordá-los não se pode afirmar que a revista diferia muito de suas concorrentes imediatas, em especial da *Semana Illustrada*. Apesar da freqüente intransigência de Agostini com essa revista (sua maior concorrente, é bom que se esclareça) e seu criador-ilustrador Henrique Fleiüss, a diferença entre as publicações ilustradas da época poderia ser de matiz, mas não se traduzia efetivamente em uma oposição política, como queria fazer crer o artista italiano.

²⁸ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. A representação humorística na história brasileira: da *belle époque* aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 46

A Guerra do Paraguai

No contexto das revistas ilustradas do século XIX havia a predominância de certos temas básicos, com variações de ênfase num ou noutro, de acordo com as sutis diferenças editoriais de cada veículo. Inevitavelmente, o tema-maior no período 1860-1870 foi a Guerra do Paraguai e seus desdobramentos; em seguida há as investidas contra a escravidão, além dos problemas sociais e de infra-estrutura na corte, a política municipal e nacional, as atividades culturais e a competição entre as folhas, traduzida em ataques mútuos.

Em *A Vida Fluminense* a Guerra do Paraguai tornou-se quase uma novela em capítulos, com direito a ataques patrióticos como o que ocorreu com a maior parte da imprensa do período. Desde os primeiros números, a folha acompanha o desenvolvimento da guerra, seja para denunciar o alistamento “voluntário” dos negros-minas (em ilustração feita a bico de pena por V. Molla, o ilustrador de *O Arlequim*, na edição nº 2 de *A Vida Fluminense*, de 11 de janeiro) ou para publicar o primeiro de uma série de desenhos enviados por oficiais que participavam do combates (“Episódio noturno”, edição nº 7, de 15 de fevereiro). Esta série de desenhos produzidos no front vai se espalhar pela imprensa ilustrada gerando troca de acusações sobre a sua autenticidade, particularmente entre Agostini e Fleiüs durante os anos da guerra; a publicação dessas ilustrações daria às folhas ilustradas a credibilidade de notícias veiculadas com base no cenário das batalhas e traduzia em imagens os principais fatos da guerra, em momentos que se poderia identificar como o jornalismo possível de ser realizado na época (ainda que sujeito aos filtros ideológicos e patriotas dos militares que as produziam).

Também faziam parte da cobertura da guerra os perfis dos comandantes brasileiros das tropas responsáveis pelos grandes feitos e que normalmente acompanhavam essas ilustrações; em páginas separadas, como mandava a configuração de impressão dessas folhas, Agostini produzia o retrato desses personagens.

A edição nº 10, de 7 de março de 1868, de *A Vida Fluminense* contendo as informações sobre a passagem de Curupaity, ocorrida a 19 de fevereiro, é uma significativa amostra do tom que a revista adotaria durante toda a campanha da guerra; o artigo de fundo à página 112 é uma exaltação aos comandantes do feito, acrescida das promoções e

pensões que estes obtiveram do governo imperial. Logo em seguida há a narração da comemoração do feito militar na corte, uma grande festa patriótica que, segundo a revista, durou três dias, na mais perfeita ordem. Para terminar, o artigo complementa:

(...) Em todos os semblantes só reinava o contentamento. Ricos e pobres, titulares e plebeus, todas as classes confraternizaram, confundindo-se, reduzindo-se a uma só: eram todos brasileiros, e como tais entoavam hinos em louvor dos bravos que com inextinguível arrojo e perícia transpuseram o terrível canal de Humaitá.

As ilustrações criadas por Agostini seguem o mesmo tom patriótico dos textos e são verdadeiros retratos “fotográficos” dos personagens exaltados, acompanhados de símbolos militares, como canhões, munições, âncoras e os inevitáveis pavilhões nacionais, complementados por uma coroa de louros com a data do feito e os dizeres “Aos heróis da passagem de Humaitá”.

Como complemento da cobertura da guerra procurava-se mostrar o que acontecia nos campos de batalha e para isso, a cada feito, recorria-se ao expediente de publicar desenhos obtidos diretamente do front pelos correspondentes da folha, fossem eles militares identificados ou anônimos, como forma de se dar credibilidade às ilustrações que neste caso não eram assinadas, além de serem muitas vezes toscos desenhos de mapas de campanha. Essa tentativa de legitimar os fatos apresentados poderia ser um diferencial das revistas ilustradas em relação à imprensa diária, o que compensaria o eventual atraso na publicação das notícias: elas ofereciam “cenas dos conflitos” em vez de longos textos narrativos, traduzindo ao leitor o desenrolar dos fatos na região do Prata.

Edição nº 10, de 7 de março de 1868

Edição nº 10, de 7 de março de 1868

Legenda: Passagem de Curupaity, efetuada na noite de 13 de Fevereiro próximo passado, pelos monitores Pará, Alagoas e Rio Grande, às ordens do Chefe de Divisão, Barão de Passagem. (Segundo um esboço remetido de Corrientes à – *Vida Fluminense*)

Durante a cobertura da guerra as eventuais críticas da imprensa ilustrada se voltavam para os condutores da vida nacional, à política da corte, jamais aos militares que estavam no teatro das operações. Esses eram habitualmente adjetivados como “heróis”, “orgulho da pátria”, “incansáveis defensores da honra do país que havia sido

covardemente atacado por López”. Nesse contexto patriótico sobrava muito pouco espaço para a reflexão, para a percepção de que a guerra se prolongava em demasia e para a desproporcionalidade entre os contingentes dos exércitos da Tríplice Aliança em relação aos do inimigo paraguaio. Essas considerações – quando feitas – só ocorreriam depois de terminado o conflito, quando a fatura da guerra começou a chegar em promissórias vencíveis em longo prazo, tanto em termos financeiros quanto em revelações sobre as barbaridades cometidas nos campos de batalha.

No espaço que *A Vida Fluminense* reservava para as críticas ao andamento da guerra, destacando-se as lutas políticas e de gabinete, sobrava também uma certa dose de humor e ironia como se deveria esperar de uma publicação que se denominava “joco-séria”. Entre esses casos vale destacar a primorosa ilustração de Agostini na edição nº 14, de 4 de abril de 1868, que ocupa as páginas centrais, denominada “Por cima e por baixo do Rio Paraguay”.

Legenda:

Por cima: os homens esfregam-se como se fossem peixes vorazes.

Por baixo: os peixes folgam e banqueteiam-se como se fossem homens civilizados. (vide o texto)

A ilustração remete ao texto que a complementa nas páginas 161 e 164, e, apesar de longo, vale a transcrição integral:

“- Por cima e por baixo do Rio Paraguay – tal é o título de uma estampa do presente número. O que se passa por cima do rio sabem todos quantos tem lido as partes oficiais da esquadra brasileira. O que acontece, porém, abaixo do lume d’água é um mistério para todos, menos para nós que recebemos regularmente notícias e desenhos sub-fluviais.

O que damos nas páginas centrais deste número foi esboçado em 3 de março último, dia imediato ao da célebre abordagem feita aos encouraçados pelas canoas paraguaias, garantindo nós a sua autenticidade.

A notícia que o acompanhou, escrita por uma das escamas mais bem aparadas de todo o leito do rio, é extensa. Por falta de espaço, deixamos de reproduzi-la in totum, contentando-nos com os seguintes fragmentos:

“Era a noite escura. Um veterano jacaré, que estava de sentinela na orla do Charco, viu aproximarem-se inúmeras canoas, pejadas de paraguaios. Instantes depois roncou o primeiro tiro de canhão. Estava travada a luta. O jacaré veio logo águas ao fundo a comunicar a notícia. Preparamos imediatamente uma extensa mesa, e afiamos os dentes, porque tínhamos certeza que o banquete seria lauto. Com efeito, instantes depois começaram a descer dúzias de cadáveres de paraguaios. Não havia mãos a medir! Sentamo-nos e principiamos a refeição, que prolongou-se pelo dia adiante, sempre alegre e ruidosa.

Fizeram-se muitos speeches, distinguindo-se o de um jovem Robalo de água doce cuja facúndia é notória. O que ele disse foi pouco mais ou menos isto:

O ROBALO: Meus colegas! Peço vênias para levantar um entusiástico brinde à raça humana, cuja vaidade tem sido tão profícua para nós. Os homens, que se consideram feitos à imagem de Deus, são mais ferozes do que os próprios tigres, que vem lavar nas águas do nosso rio, as faces ainda tintas pelo sangue das vítimas. Os homens que se julgam todos irmãos, matam-se uns aos outros como se fossem inimigos figadais. A história de Caim é a história da humanidade! (muitos apoiados). E por que? Só por vaidade!

UMA LAGOSTA: Vanitas vanitatum!. Como dizia o outro.

(Hilaridade)

O ROBALO: Sim, por vaidade. As mesmas feras, bem sabeis, poupam-se, só agridem suas semelhantes quando são agulhoadas pela fome.

A LAGOSTA: Lobo não mata lobo, como dizia o outro.

VOZES: Não interrompa o orador.

O ROBALO: Mas, os homens, que são os animais mais sanguinários da terra, ferem de morte os seus iguais, sem razão plausível, a sangue frio, e só para obterem uma promoção ou uma simples fitinha!

(Grande sensação)

UM JACARÉ: peço a palavra pela ordem. Desculpe-me o orador se o interrompo, mas desejava observar que enquanto se fala, não se come; ora eu vim para comer, e esses mocotós a la sauce Humaitá exalam tão delicioso aroma. (Hilaridade prolongada)

VOZES: Pois vá comendo. Continue o orador.

O ROBALO: esses apartes desnorteiam-me. Não tenho prática de falar em público, por isso já nem sei mais o que ia dizendo.

A LAGOSTA: Isso é modéstia, como dizia o outro.

O ROBALO: Terminarei o meu tosco discurso (não apoiados) pedindo que me acompanheis neste toast: À vaidade, à cegueira, à

ferocidade humana, que tantas vezes nos tem proporcionado ensejos de banquetearmo-nos como agora, sem receio dos anzóis, tarrafas, físgas e quantas armadilhas tem engendrado o espírito do rei da criação!

TODOS: Hip! Hip! Hurrah!

O orador é cumprimentado pelos seus amigos. Está conforme.

Assinado O Bagre mais velho.

(A firma foi reconhecida pelo tabelião – Peixe-Boi)”

Não há dúvida de que o conjunto ilustração-texto faz alusões diretas, irônicas e contundentes aos debates políticos que se davam na corte em torno da guerra. Além disso, o desenho é uma caricatura desbragada, e o tom do texto bem diferente do que era habitual nas páginas da revista até então. Como apropriadamente observou Balaban:

“A forma do discurso lembra o debate parlamentar. Parece uma sessão solene da Assembléia Geral. Com ar circunspeto, o Robalo faz um discurso condenando a ignomínia da guerra, fruto da vaidade humana. A imagem, nesse sentido, seria, dentre outras coisas, um tipo de condenação ideológica daquela guerra. Bem como do princípio da guerra. No entanto, o discurso do Robalo deve ser analisado com alguma desconfiança. Seu discurso é proferido em um banquete que só era possível pela existência da guerra. A condenação dela fica assim comprometida, uma vez que sua atitude é um tanto contraditória: ao mesmo tempo em que condena a guerra, dela se beneficiava. Trata-se, assim, claramente de uma ironia. A associação entre os peixes e os políticos do império é sugestiva nesse sentido”.²⁹

Ao tomar apenas a ilustração, ela também é um grande painel dos acontecimentos políticos envolvendo a guerra. O Robalo e os demais peixes todos se vestem a rigor, trajando casacas, monóculos e alguns ainda trazem crucifixos no peito e, portanto, está claro quem são os peixes que se beneficiam dos mortos paraguaios. Na extremidade esquerda vê-se a disputa por um cadáver entre os peixes abaixo d'água e os abutres que o puxam para fora dela, demonstrando a disputa pelos espólios da guerra, em que as aves poderiam ser os que estão à mostra, às claras, não se podendo excluir deste grupo a própria imprensa que se alimentava da guerra para vender mais. Na extremidade oposta da ilustração há a figura de Solano López, com meio corpo submerso e sendo atacado pelos peixes, enquanto tenta se segurar nas plantas aquáticas, de maneira pouco convincente: é uma representação de parte da opinião pública e da imprensa que

²⁹ BALABAN, Marcelo. *Op. cit.* p. 144

considerava a vitória final, com a derrota e captura de Lopez, apenas uma questão de tempo.

O vendedor de sardinhas e camarões que se vê quase ao centro dessa segunda página personificaria de um lado os inocentes mortos e de outro o sabor barato e o odor forte das sardinhas, retratadas nas figuras do Dr. Semana e o Moleque, mais uma alfinetada de Agostini em seu concorrente direto e uma forma de criticar a cobertura da guerra feita pela *Semana Illustrada*; trata-se também de uma tentativa de minar a confiabilidade de um concorrente de peso, já que as críticas constantes de Agostini a Fleiüs não esconderiam, no fundo, a preocupação em relação ao único veículo que poderia atrapalhar os planos de *A Vida Fluminense* se tornar a mais importante revista ilustrada do período. Atacar freqüentemente a concorrência não deixava de ser uma forma, talvez involuntária e inconsciente, de reconhecer a sua força.

É importante assinalar a violência das cenas retratadas sob o rio: há uma profusão de cadáveres que são esquartejados, servidos em bandeja sobre a mesa, depenados e assados pelos peixes; essa violência não era habitual nas revistas ilustradas e é surpreendente nas páginas de *A Vida Fluminense*, nas quais não haveria de fazer escola. É, acima de tudo, de uma ironia atroz se confrontada com a legenda que diz que os peixes por baixo se banqueteiam como se fossem homens civilizados. Também é uma das poucas ilustrações dessa época em que claramente se mostra a violência e os horrores cometidos contra os paraguaios, que se encontravam em clara desvantagem. Note-se que a notícia que originou tanto a ilustração como o texto jocoso se referia à tentativa de abordagem dos paraguaios contra os encouraçados brasileiros usando para isso simples canoas.

Outro aspecto relacionado ao tema não passa despercebido aos comentários visuais produzidos por Agostini: a questão econômica; o impacto que a guerra, já em 1868, operava nas relações comerciais é retratado por ele mais uma vez de maneira acadêmica, evocativa e mitológica como era habitual. Para demonstrar como as relações comerciais sofrem um declínio motivado pelos esforços concentrados na questão militar expõe didaticamente em cantos opostos da ilustração um Mercúrio obeso e feliz a outro, magro e desanimado diante da paralisia dos escravos; mediando essa composição dicotômica há a figura central e imponente de Minerva, identificada explicitamente pela

legenda “Paraguai” em seu pedestal. Também é explícito na ilustração o período em que tal transformação ocorre, visto que Agostini aponta o ano de 1863 como o da fartura e da chuva de dinheiro sobre o primeiro Mercúrio em contraposição ao banho de notas promissórias ou bônus governamentais sobre o segundo, em 1868.

Este tipo de ilustração – que é apenas uma amostra da enorme produção do artista nesta e em outras publicações – nos remete a algumas considerações sobre o público a quem *A Vida Fluminense* se dirigia: eram claramente as pessoas letradas que viviam no ambiente da corte e a quem efetuar uma remissão a figuras mitológicas fazia sentido, podia ser compreendida; por outro lado, esses leitores ainda careciam de uma complementação textual, didática para fluir totalmente a mensagem, e para isso o ilustrador utiliza o recurso das legendas (fora e até mesmo dentro do desenho), além de optar por uma representação clássica, de traços limpos e absolutamente identificáveis em benefício da clareza do seu discurso.

Edição nº 45, de 7 de novembro de 1868

Legenda: Influência da Deusa da Guerra sobre o Deus do Comércio

Ao entrar na fase final da guerra, a cobertura de *A Vida Fluminense* reflete o cansaço que toma conta de todos com a morosidade do conflito e a insistência por parte do governo imperial em não aceitar a paz negociada, exigindo a rendição incondicional ou a morte de Lopez. Na edição nº 109, de 29 de janeiro de 1870, Agostini publica duas ilustrações que demonstram o clima reinante nas tropas que se encontram em terras paraguaias. A primeira legenda critica a imprensa da corte, denunciando o exagero na

divulgação do número de mortos e dos paraguaiois que haviam se rendido às tropas brasileiras. Especificamente na segunda imagem o tom predominante é de ironia com relação à falta de atividade dos soldados que esperavam somente o anúncio oficial do final da guerra, demonstrando não haver nenhuma reação por parte do inimigo. Ou seja, já neste momento, a batalha se concentrava apenas na captura ou na morte de Lopez e do seu círculo mais íntimo, o que ocorreria no final de fevereiro.

Legendas:

Imagem 1:

O que dizem nossos soldados no Paraguai.

- Lá vêm mais cinco ou seis prisioneiros.
- A este respeito dirão os jornais lá na corte: passaram-se mais cinco mil famílias.
- A contar os paraguaiois que dizem ter morrido em nossos combates e aqueles que se passaram para nossas fileiras até hoje é de se supor que vai ser perto de 10 milhões, e que não deve haver mais um só paraguaio com o Lopez.
- Mas então, o que diabo estamos fazendo aqui?
- Esperamos que seguindo o exemplo de seu povo, o Lopez se passe para nosso exército.

Imagem 2:

Paraguai. Nossos soldados continuam a perseguir tenazmente Lopez e seu destruído exército (extraído de todas as partes oficiais, todos os telegramas e todos os jornais)

A edição nº 117 da revista, de 26 de março de 1870 mostra o retorno à corte dos dois primeiros contingentes dos Voluntários da Pátria. Nas páginas 96, 97 e 100 a tradicional coluna assinada por Augusto de Castro habilmente deixa de lado a descrição factual do acontecimento, já feita pela imprensa diária, para expor a grande quantidade de discursos e loas a que foram sujeitos os voluntários durante o seu desfile pelas ruas da

corte. Há a transcrição de alguns versos com ironia para uns e elogios a outros, de acordo com a preferência do cronista.

Para essa mesma edição, Agostini cria uma ilustração em página dupla na qual a tentativa de reproduzir o factual beira a ausência de senso crítico. Trata-se sem dúvida de uma belíssima estampa litográfica, extremamente detalhada e com o uso habitual do claro-escuro que era também uma espécie de marca registrada do seu trabalho; lá estão todos os elementos convenientemente compostos, a perspectiva perfeita, a noção de movimento e, sobretudo, o sentimento patriótico que a cena invocava. Mas há algo nessa perfeita composição acadêmica e realista que incomoda e intriga: teriam os voluntários voltado do cenário da guerra impecavelmente vestidos, barbeados e com o semblante descansado e altivo com que são retratados? Na cena não há nada fora do lugar, nem um ferido ou mutilado e – pior – entre toda a tropa que desfila não há sequer um soldado negro. Quando se sabe – até mesmo pelas páginas de *A Vida Fluminense* – que havia um grande número de escravos que iam para a guerra lutar no lugar de seus donos, esta ausência é significativa.

Legenda: Entrada triunfal dos Voluntários da Pátria na tarde de 23 de fevereiro de 1870.

Essa dualidade entre o retratista e o caricaturista em Agostini vai estar presente no trabalho do artista durante praticamente toda a sua vida, dependendo da época e do veículo no qual atuava. Como já foi dito, no *Diabo Coxo* e no *Cabrião* a preponderância é do caricaturista mordaz, feroz até em alguns momentos; em *A Vida Fluminense* convivem os dois, com leve predomínio do retratista e cronista de costumes e nos anos seguintes, quando Agostini transfere-se para *O Mosquito* e, em especial, na *Revista Illustrada* a partir de 1876, o caricaturista toma definitivamente as rédeas como num fechamento coeso do ciclo iniciado em São Paulo, quando o artista da maturidade recupera a antiga verve e faz uso do *crayon* litográfico como se fosse uma espada.

A escravidão

Outro assunto a que qualquer publicação do período não poderia fugir era a escravidão ou, em expressão mais usual à época, “a questão do elemento servil”. Em *A Vida Fluminense* o tema será tratado durante todo o percurso de oito anos da revista, de formas variadas, que transitavam da denuncia à omissão.

Já na edição número 2, de 11 de janeiro de 1868, nota-se a ilustração assinada por V. Mola, já citada anteriormente, no qual dois negros-minas discutem a questão do recrutamento; um afirma estar morrendo de medo e o outro, ao contrário, diz que está louco para ser agarrado por um urbano porque assim voltará como um general e será admirado por todas as “crioulinhas” da corte. O curioso nessa ilustração é que Mola tenta reproduzir na legenda a fala dos escravos, em expressões como: “vossuncê tem mêmô medo de reculutamento” ou “quero vortá do Sú feito generá”, o que não era comum na imprensa ilustrada da época. Mesmo quando se tratava de reproduzir a fala do povo - e isso se verá comprovadamente quando tratarmos de “As aventuras de Nhô-Quim” - os ilustradores usavam corretamente a língua portuguesa como forma de evitar um eventual obstáculo à compreensão por parte de seus leitores, o público letrado da corte. E, mais ainda, não era raro o uso em textos ou legendas de ilustração de expressões ou mesmo diálogos inteiros em francês, denotando claramente o público a quem essas publicações se dirigiam.

Na coleção dos anos de 1868 e 1869 a escravidão ocupa pouco espaço na revista, em razão do recrudescimento dos combates no Paraguai e a expectativa pelo final da guerra; as referências à escravidão – quando aparecem – tratam de temas pontuais e não de um debate sistemático por parte da folha. A partir de 1870, finda a guerra, a imprensa começa a refletir e repercutir as suas conseqüências; questões como a volta dos soldados e a sua reintegração à sociedade, a situação dos feridos e a indenização de familiares dos mortos passam a ser debatidas de forma cotidiana e realista, deixando de lado o patriotismo exacerbado que caracterizou os anos anteriores.

Na edição nº 128, de 12 de junho de 1870 de *A Vida Fluminense*, Agostini publica a célebre ilustração “De volta do Paraguai”, que apresenta um soldado negro em primeiro plano, com a mão na cabeça, horrorizado ao deparar-se com a cena que mostra sua mãe sendo açoitada, enquanto um capataz, mostrado de costas a tudo assiste. A legenda, escrita em terceira pessoa, informa: “Cheio de glória, coberto de louros, depois de ter derramado seu sangue em defesa da pátria e libertado um povo da escravidão, o voluntário volta ao seu país natal para ver sua mãe amarrada a um tronco! Horrível realidade!”. É inegável que uma cena desse tipo chamaria a atenção e poderia suscitar alguma reflexão por parte do leitor da revista acerca de uma situação extremamente delicada, motivada pela ambigüidade da situação dos escravos que serviram na guerra: eles estavam livres, mas o que fariam com essa liberdade? Como poderiam se integrar numa sociedade eminentemente escravista? E o que poderiam fazer por seus familiares, por seu povo? Por outro lado, a legenda escrita em terceira pessoa não esconde que a leitura da situação é feita por um homem branco, europeu e livre, que pontua esta questão delicada com um certo paternalismo, refletindo valores próprios da sua situação. A mais completa e adequada análise dessa imagem – entre tantas outras - é feita por Marcelo Balaban em sua tese de doutorado, já citada neste trabalho, razão pela qual não nos estenderemos sobre ela.

Em 7 de março de 1871 forma-se o gabinete Rio Branco, presidido por José Maria da Silva Paranhos, um dos mais destacados políticos do império e que desempenhou papel fundamental nas negociações políticas que ocorrem ao final da guerra do Paraguai - o que lhe valeria o título de visconde do Rio Branco - coroando uma carreira brilhante como político e diplomata. Em 3 de maio o Gabinete Rio Branco - o mais longo do império, permanecendo no poder por mais de quatro anos - apresenta o seu programa na

Fala do Trono e põe em discussão temas como a reforma judiciária, que se arrastava por décadas, a reforma da Guarda Nacional, retirando-lhe funções policiais e de recrutamento que seriam transferidas para o Exército, e dá início ao debate de reforma da legislação sobre o elemento servil.

Entre o mês de maio – quando o projeto é remetido à Câmara – até setembro, quando a Lei nº 2.040, promulgada no dia 28 é aprovada, a opinião pública, os jornais, as associações comerciais e agrícolas e, evidentemente, os fazendeiros do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo travam um embate caloroso que agita o país. Apesar de grande parte da historiografia recente ainda se dividir entre os que consideram a chamada Lei do Ventre Livre como o primeiro passo para a Abolição ou os que a vêem apenas como uma forma encontrada pelo governo imperial para adiá-la, o que se tem por certo é que a partir da sua aprovação há uma inequívoca intervenção do Estado – por meio de uma legislação nacional – na relação senhor-escravo, desde sempre marcada pela inexistência de limites.

Os calorosos debates e a comoção pública desse período de discussões transbordam em páginas e mais páginas da imprensa nacional, sendo a aprovação da lei quase uma unanimidade, como nos mostra Holanda:

“Quem queira avaliar o apoio que mereceram as reformas do Gabinete Rio Branco lendo os jornais da época, concluirá facilmente que quase todas, e particularmente a questão do elemento servil, se haviam transformado verdadeiramente em causas nacionais. Nos primeiros dias de agosto, quando a luta se tornou extremamente agitada na Câmara, publicava o Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, em resposta aos que acusavam o Gabinete de procurar forçar uma opinião favorável à proposta relativa à reforma do estado servil, que apenas um jornal da Corte, o Diário do Rio de Janeiro, e dois nas Províncias, o Pindamongabense, na de São Paulo, e o Apiciável, no Maranhão, se batiam contra a dita reforma, ao passo que todos os maiores órgãos de imprensa, do Pará ao Rio Grande do Sul, se pronunciavam calorosamente por ela”.³⁰

³⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. 7. ed. Tomo II, *O Brasil monárquico: do império à república*. v. 7. pp. 166-167

Como cronista atento e atuante de sua época, Agostini coloca definitivamente o seu *crayon* a serviço da aprovação da proposta. Entre outras ilustrações produzidas sobre o tema, destaca-se uma que foi publicada em 10 de junho de 1871, na qual o ilustrador usa o *nonsense* como forma de registrar as várias “interpretações” que a lei poderia trazer, bem como as possíveis reações dos fazendeiros ao projeto: desde a idéia de “serrar” o corpo das escravas, libertando-lhes apenas o ventre até a dissolução dos casais de escravos pelo divórcio como forma de evitar a geração de filhos libertos, Agostini brinca com um tema sério como se quisesse mostrar aos leitores a inutilidade e o absurdo de certos argumentos que pautavam os opositores da proposta. Acrescenta ainda que pior do que a liberdade do ventre seria a das mãos, da cabeça e das pernas, como se o corpo dos escravos pudesse ser dividido em partes, numa alusão direta e mordaz aos direitos ilimitados de propriedade dos senhores sobre os escravos, que a partir da aprovação da lei estariam em cheque.

“O ventre livre”. *A Vida Fluminense* nº 180, de 10 de junho de 1871

Um tema tão importante como a Lei do Ventre Livre só não é tratado com a frequência e a ênfase que merecia, e que era de se esperar por Agostini em razão de problemas pessoais. Na edição nº 184, de 8 de julho, de *A Vida Fluminense*, vê-se à página 680 a informação oficial que o ilustrador achava-se há algumas semanas “incomodado”, razão pela qual os desenhos dos últimos números da revista estavam sendo desenhados a bico de pena, prometendo o retorno de Agostini e seu lápis na próxima edição.

Entre junho e julho as ilustrações de Agostini tornam-se esporádicas e passam a dividir o espaço com outras, claramente feitas a bico-de-pena, várias delas sem assinatura. É também nesse período que o ilustrador brasileiro Candido Aragonez de Faria inicia sua atuação em *A Vida Fluminense*, contando com o auxílio de Valle. Nos meses seguintes essa alternância de desenhistas se mantém, dando início a um processo de transição na revista que vai culminar com a saída de Agostini e a sua substituição definitiva por Faria que vinha de *O Mosquito*, numa troca de postos pouco comum até mesmo para a imprensa ilustrada do oitocentos, onde a mudança de ilustradores era freqüente.

Angelo Agostini deixa *A Vida Fluminense* em dezembro de 1871 para assumir já a partir do mês seguinte a direção artística de *O Mosquito*, autodenominado “jornal caricato e satírico”, que fora fundado por Faria em setembro de 1869. Apesar de sua estréia oficial acontecer na edição nº 121, de 6 de janeiro de 1872, o último número de dezembro já traz na capa a célebre ilustração em que Agostini se apresenta como o calunga da publicação, substituindo o antigo mosquito caricato, até então, símbolo do jornal. Era um sinal claro do que estaria por vir, do tipo de humor que a folha apresentaria, sem dúvida muito mais contundente e sarcástico do que se tinha em *A Vida Fluminense*.

Na página 2 da edição de 30 de dezembro de 1871, *O Mosquito*, comunica formalmente a mudança de seu diretor de arte:

“Aos nossos leitores

*Do próximo número em diante fica a direção da parte ilustrada do
MOSQUITO a cargo do Sr. Angelo Agostini, artista bem conhecido
do público, a quem a HISTÓRIA DE NHÔ-QUIM proporcionou boas
gargalhadas. Esta notícia agradável serve de*

FESTAS

nesta situação obrigada a elas”.

O comunicado demonstra que na época Agostini já era um artista respeitado por seus pares e conhecido do público; o que também chama a atenção na nota é apresentá-lo como o criador da “História de Nhô-Quim” quando ele poderia ser identificado por

tantas outras produções nos últimos anos, indicando que a narrativa seriada havia obtido uma acolhida significativa pelos leitores de *A Vida Fluminense*.

A saída de Agostini da sociedade que mantinha com o padrao e Augusto de Castro não é comentada em *A Vida Fluminense* ou documentada pela imprensa da época. Porém, ao se observar a páginas de *O Mosquito*, a partir de 1872, percebe-se que Agostini redireciona a sua carreira para um outro rumo, produzindo um trabalho muito mais contundente e objetivo, no qual vai se posicionar claramente a favor da Abolição e se mostrar cada vez mais ligado aos ideais do Partido Liberal, numa espécie de retomada da combatividade e da polêmica que marcaria os seus anos na imprensa paulista. Essa necessidade de maior liberdade artística e política pode ajudar a compreender a troca de uma “folha joco-séria” por um “jornal caricato e satírico”.

A última edição de *A Vida Fluminense* que publica o trabalho de Agostini é a de número 205, de 2 de dezembro de 1871: a capa, as duas páginas centrais e a última página são assinadas por ele e tratam de uma série de fatos do cotidiano, sem alusão mais direta à política, a não ser a habitual crítica aos jesuítas e, por extensão, à Igreja. É uma despedida condizente com o espírito da revista, um humor moderado nas suas investidas e que provoca o sorriso maroto, por suas ironias sutis.

Nas páginas centrais, a ilustração “O nosso progresso” apresenta algumas “previsões” para o futuro do país. A cidade, tomada por estradas de ferro e bondes poderá ter até vias aéreas de circulação para esses veículos; com isso os empresários das barcas Ferry e Fluminense entrarão em crise (e se enforcarão, sugere o desenho); serão construídos hotéis de 25 andares, com capital americano, e haverá a necessidade de um guindaste externo para alçar os hóspedes; surgirão propostas de estradas de ferro com ramais até para a Europa; a instrução terá um desenvolvimento extraordinário e até mesmo um jornaleiro poderá se tornar poeta; o Morro do Castelo será arrasado e só se conservará o lugar onde fica a torre do telégrafo; e por fim há uma ilustração na qual se vê uma caravela montada sobre um balão, com a legenda: “Não será para estranhar se alguém descobrir o meio de guiar os balões. Teremos pois ocasião de viajar à Lua”.

Digamos que se trata de uma despedida em grande estilo, em que Agostini tem o seu dia de Julio Verne; ao observar essas ilustrações com atenção percebe-se que, apesar de uma certa anarquia humorística e do tom sarcástico de algumas legendas, o artista

“O nosso progresso”. A Vida Fluminense, nº 205, de 2 de dezembro de 1871.

As narrativas seqüenciais

Como diretor artístico de *A Vida Fluminense* Agostini exercitou da forma mais completa até então o seu talento como ilustrador produzindo retratos, caricaturas, mapas de campos de batalha, anúncios publicitários e, como não poderia deixar de ser, narrativas seqüenciais. É no período em que trabalha na folha – de 1868 a 1871 – que ele cria uma gama variada de narrativas que vão desde as que apenas juntam desenhos para mostrar os diversos aspectos de um tema até histórias fictícias, passando por fatos reais documentados em imagens.

Em “A Semana Santa”, narrativa publicada na edição nº 66, de 3 de abril de 1869, páginas 800 e 801, Agostini parte de uma data significativa para os católicos e cria uma seqüência na qual a religiosidade – não no sentido lato da palavra – ocupa a cena e se questiona de que forma as pessoas lidam com os ritos, em diferentes segmentos da sociedade. Em razão da exigência do bispo para que os teatros ficassem fechados no

período, o artista cria o fio condutor que vai explorar os vários desdobramentos do fato, que vai desde o acatamento da ordem pelas autoridades à decepção e indignação dos artistas, sem deixar de lado as reuniões políticas nas quais os jantares terminam em bebedeira e música, além de mostrar os escravos que continuam pelas ruas dançando e cantando, contrariando a determinação episcopal. Mas os quadros mais significativos dizem respeito aos fiéis que tentam cumprir as suas obrigações: os pobres coitados precisam enfrentar a escuridão, a aglomeração e o calor das igrejas, não sem antes pernoitar na porta, para tentar garantir o seu lugar; por fim, mostram-se as beatas que sobreviveram a tudo isso e saem felizes da igreja, portando a sua dose de água benta. Percebe-se que para a produção de seu trabalho semanal na revista, Agostini recortava do cotidiano um assunto e valendo-se dele elaborava um caleidoscópio de imagens que se entrelaçavam com base numa lógica própria, mas que era compreendida por seus leitores; essa capacidade de enxergar os fatos cotidianos, aumentá-los com a lente do humor e produzir um sentido claro demonstra como o seu domínio narrativo se ampliava com o passar dos anos. Mais uma vez o alvo preferencial da ilustração é a ala mais reacionária da Igreja, identifica por ele nos jesuítas. A narrativa não utiliza o recurso de divisão em quadros, propondo uma leitura que se pretende contínua, quase simultânea dos acontecimentos que ocorrem em espaços diferentes. Essa técnica de desenvolvimento paralelo da ação demonstra que Agostini caminhava para o domínio pleno da habilidade de contar uma história sem as quebras de ritmo “duras”, os cortes secos, que caracterizam as suas primeiras experiências no gênero, ainda nos jornais que produziu em São Paulo.

“A Semana Santa”. *A Vida Fluminense*, nº 66, de 3 de abril de 1869.

Ainda de maneira mais completa e melhor sucedida, Agostini faz uso de recurso semelhante para comentar a volta do Conde D’Eu à corte, depois da morte de Solano Lopez e do final definitivo da Guerra do Paraguai. A narrativa, publicada na edição nº 123, de 7 de maio de 1870, oscila entre a documentação dos fatos e o humor irônico, numa demonstração muito clara do tipo de ilustração que ele produziu ao longo de sua passagem pela *Vida Fluminense*.

Antes, porém, é necessário percorrer as outras páginas da citada edição para se perceber o contexto em que a ilustração, que ocupa as páginas centrais, se colocava. A capa é um monumento ao patriotismo, mostrando um menino que entrega flores a uma bela senhora, trajada como uma musa mitológica, identificada textualmente como “Cidade do Rio de Janeiro”; a legenda acrescenta: “Trago-lhe flores para que festejes com o entusiasmo devido a entrada triunfal do Príncipe, que soube levar a fim vitorioso essa luta gigantesca travada pelo Brasil contra o tirano do Paraguai”. É importante notar nesse texto que Agostini considera a vitória como uma conquista exclusiva do Brasil, desprezando o papel que os outros integrantes da Tríplice Aliança pudessem ter desempenhado, porque naquele momento era preciso enfatizar que a vitória final se deveu ao empenho das tropas brasileiras; por outro lado, reitera que a luta se travara

contra “o tirano do Paraguai”, também porque era necessário poupar o povo paraguaio – àquela altura, de acordo com o que se lia na imprensa, completamente desamparado, faminto e derrotado – ainda que fosse por compaixão. E ainda é sintomática a personificação da vitória na figura do Conde d’Eu, responsável pela operação que localizou e arrasou os últimos contingentes de Lopez, depois de substituir o Marquês de Caxias no comando das operações brasileiras.

Os comentários de Augusto de Castro, nas páginas 144 e 145 da mesma edição, continuam no tom áulico da capa e apresentam um longo texto, do qual se poderia destacar:

*“(...) Foram três dias de um verdadeiro delírio, três dias durante os quais ninguém parou em casa, três dias durante os quais ninguém abriu os olhos, senão para extasiar-se com a grandiosidade do espetáculo que apresentava a capital do Império, durante os quais ninguém escancarou a boca senão para estrugir os ares com frenéticas ovações!.
E eu fiz como os outros”. (...)*

Logo a seguir, na seção “Assunto de várias cores”, dedicada às manifestações artísticas da corte também é mencionado o evento, elogiando o *Te-Deum* executado na Igreja da Cruz, com a presença de suas altezas imperiais e terminando com a transcrição de um poema feito por Franklin Dória em homenagem ao Conde d’Eu, no qual ele é saudado como o “luzeiro da glória”. Portanto, num contexto tão ufanista como este, as páginas centrais precisariam oferecer um certo contraponto ao leitor, havia a necessidade de um pouco de humor e senso crítico; e foi exatamente o que Agostini tentou fazer.

“A chegada a esta capital de S.A. o Snr. Conde d’Eu” é uma das mais conhecidas e comentadas ilustrações produzidas por Agostini e, para a proposta do presente trabalho, é de grande importância. Ele produz um auto-retrato em que aparece por trás da narrativa visual, em diálogo pouco amigável com o seu *crayon* litográfico; enquanto Agostini exibe uma expressão marota, o lápis toma vida, dança a sua frente e lhe faz caretas; há também um texto que se desdobra a partir dessa intervenção na narrativa e que explica aos “senhores assinantes” que o artista pretendia mostrar os acontecimentos gloriosos desta semana, mas eles eram tantos que o lápis se recusava; prossegue

afirmando que chegou a pensar que o melhor era não fazer “coisa alguma”, mas percebendo que isso frustraria os leitores, resolve mostrar “o que houve de mais interessante em fatos”.

O texto é claro em relação aos sentimentos que envolveram Agostini naquela semana; percebe-se a dificuldade do artista em definir qual seria o tom das duas páginas que deveria produzir sobre os acontecimentos, oscilando entre o humor e o aspecto documental, o que explicaria a sua briga com o teimoso *crayon*. Percebendo que não poderia se omitir, opta por apresentar os “fatos”, uma forma de se abster de comentários mais ácidos e, caso algum argumento desse tipo ainda persistisse na ilustração, poderia se debitar ao lápis rebelde. Poucas ilustrações são tão reveladoras sobre as motivações internas de um criador diante de um fato que, obrigatoriamente, precisa abordar; porque o que se mostra aqui é a dúvida de Agostini em manter o espírito ufanista que mostrou na capa da edição ou se transfigurar no caricaturista e revelar o outro lado dos eventos, com humor e crítica.

Essas duas páginas também são muito esclarecedoras em relação à *Vida Fluminense* e materializam o espírito que motivou a criação da revista, o “joco-sério” a que se referiu o editorial da primeira edição. A narrativa, se por um lado marca o claro desenvolvimento artístico de Agostini, por outro revela que àquela altura ele poderia estar chegando a uma encruzilhada. A onda patriótica que varreu toda a imprensa durante a guerra e à qual *A Vida Fluminense* fez coro, apoiada nas ilustrações de Agostini, vai paulatinamente dar lugar a dissensões no apoio ao regime imperial percebendo as bases em que este se apoiava, uma delas a instituição da escravidão. Particularmente no trabalho de Agostini percebe-se este incômodo – revelado pela referida ilustração –, que vai se acentuando ao longo do próximo ano, e culmina com a sua saída definitiva da revista. Verificando sua produção imediatamente posterior, a partir de janeiro de 1872 em *O Mosquito*, parece claro que o artista pretendia dar um novo rumo a sua carreira e isso implicaria assumir uma posição muito mais crítica em relação aos fatos, sobretudo a partir da aprovação da Lei do Ventre Livre em 1871, o que alguns pesquisadores identificam como um ponto de inflexão, a partir do qual vai começar a se revelar o Agostini abolicionista e crítico do regime imperial.

Com relação à narrativa sequencial em si, ela cumpre o que Agostini promete, documentando desde a chegada do Conde, o desfile da família imperial pelas ruas cobertas por “um dilúvio de flores”, a apresentação de moças que cantaram um hino em louvor ao conde, tudo de acordo com o espírito ufanista que a ocasião pedia. As poucas observações humorísticas da seqüência se referem ao incômodo dos figurões, obrigados pela situação ao contato com a multidão nas ruas e, no último quadro, no qual alguns populares suplicam ao “senhor Tempo” que acabe com a chuva, que poderá estragar a comemoração. A última linha do texto-legenda diz “O caso é que não choveu mais!”. Agostini ainda mais uma vez prefere investir no tom ameno, com pouco senso crítico, apesar da dúvida em que se encontrava ao produzir a ilustração. Mas essa dúvida do grande ilustrador se dissiparia em breve, para benefício de sua arte e da imprensa humorística brasileira que encontraria a sua vocação naquela modorrenta sociedade de corte: a crítica incisiva que se apóia no riso.

“A chegada a esta capital de S.A. o Snr. Conde d’Eu”. *A Vida Fluminense*, nº 123, de 7 de maio de 1870.

Depois de Agostini

Com a saída de Angelo Agostini, a direção artística de *A Vida Fluminense* fica a cargo de Candido Aragonez de Faria, que passa a contar com a colaboração de outros ilustradores, principalmente de Valle. Essa colaboração em dupla vai permanecer até abril de 1874, quando então é Faria que sai da revista para se transferir para o *Mephistopholes*. Permaneceram ainda na folha os sócios Augusto de Castro e Antonio Manuel Marques de Almeida, este último até o final da revista e sua transformação em *O Fígaro*, em dezembro de 1875.

No período entre 1872 e 1875 *A Vida Fluminense* passa por transformações gráficas e também de conteúdo, com a chegada de novos colaboradores, identificados apenas por pseudônimos como “Maneco”, e criam-se seções com títulos como: “Serrilha”, “Revista dos Jornais”, “Teatrics” e “Notícias de Gazeta”, além de se publicar poemas de variados autores. Os folhetins continuavam presentes, sendo o último deles “Diabo Negro – romance de arrepiar carnes e eriçar cabelos”, de Charles Joliet, que ocupa o rodapé das páginas da revista por 12 semanas, terminando na edição nº 412, de 20 de novembro de 1875.

Luiz Borgomainerio, outro artista italiano de grande talento, assume a direção artística de *A Vida Fluminense* em janeiro de 1875. Todas essas freqüentes transformações parecem apontar para um momento difícil na história da folha, em que se tentava a todo custo mantê-la atuante num mercado cuja competição se acirrava com a circulação de publicações como a *Semana Illustrada*, *O Mosquito*, *Mephistopholes* e *O Mequetrefe*.

No contexto de todas essas transformações, poderíamos, no entanto, destacar a participação de Faria que ao chegar à revista investe mais na caricatura propriamente dita do que na “caricatura de costumes”, que em última instância caracterizava o trabalho de Agostini, a quem o traço acadêmico – no melhor sentido da expressão – era essencial para dar credibilidade às situações humorísticas que retratava.

Faria também era um artista que dominava igualmente a técnica da litografia e a do bico-de-pena, uma versatilidade não habitual no século XIX quando, em geral, os artistas se especializavam numa delas. Agostini foi inegavelmente um mestre, talvez o maior de todos na litografia; mas sabe-se que não rendeu o mesmo manejando o bico-

de-pena, quando produziu alguns trabalhos usando essa técnica, nos primeiros anos do século XX, como colaborador de publicações como *O Malho*, *Renascença* e *O Tico-tico*.

III – “As aventuras de Nhô-Quim ou impressões de uma viagem à corte” - *A Vida Fluminense* (1869-1872)

O tema

O “romance ilustrado” criado por Angelo Agostini e publicado em *A Vida Fluminense* a partir da edição nº 57, de 30 de janeiro de 1869, tinha como tema principal os contrastes entre os hábitos citadinos e o comportamento rural. Não se tratava, evidentemente, de um tema inédito, muito pelo contrário. Sob diversos ângulos e contextos, a contraposição entre campo e cidade são recorrentes na literatura, na imprensa, no teatro e em tantas quantas forem as formas existentes de discutí-la no período histórico em que o tema foi tratado. Visto que, como afirma Williams,

“Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica”.³¹

Portanto, para compor a sua narrativa, Agostini se apropria de um tema clássico e com evidente apelo para a sociedade de corte da segunda metade do século XIX no Brasil onde esta contraposição tinha um ingrediente extra a legitimar a escolha: a sociedade do Rio de Janeiro vivia essa situação em seu cotidiano. Exatamente por concentrar o centro administrativo e o poder político do país no período monárquico essas contradições estavam latentes e falavam muito de perto à população letrada onde, no limite, estariam os potenciais leitores das revistas ilustradas. Fica claro que a escolha do tema desse folhetim ilustrado não era casual; ao abordá-lo, Agostini poderia imaginar a força do

³¹ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 11.

seu argumento com esse público e, apoiado em seu desenvolvimento artístico na arte da narrativa visual sequencial, sentir-se preparado para dar conta dessa nova forma de romance seriado, gênero ao qual ele agora acrescentava o poderoso recurso das imagens.

Como todo bom artista, Agostini deveria ser um excelente observador; essa capacidade de captar o ambiente em que se vive com um olhar mais apurado do que a maioria das pessoas deve também ter tido um peso considerável na escolha do tema campo versus cidade. Porque o cotidiano da corte no final dos anos 1860 era marcado, entre outros contrastes, pela convivência entre os representantes da aristocracia rural – os grandes produtores da lavoura, nomeadamente cafeicultores – e os habitantes da corte. Essa relação se dava não somente entre os tradicionais representantes da velha lavoura, os “barões do café”, mas também com seus descendentes que possuíam uma certa experiência citadina, já que, em muitos casos, haviam estudado numa das poucas instituições superiores – em São Paulo, Recife ou Olinda – tornando-se, na grande maioria, bacharéis em direito. Tentava-se desse modo legitimar a inserção social desses indivíduos pela instrução, o que não incluía necessariamente o refinamento nos modos exigidos pelo ambiente de corte. Patrícia Lavelle nos apresenta um retrato elucidador das transformações ocorridas nessa elite rural a partir de meados do século XIX:

“Há, no entanto, um outro aspecto interessante que deve ser ressaltado. Trata-se do interesse do pai pelo filho, que se traduz na série de “empenhos” que acompanha todo o desenvolvimento do menino. Neste movimento, identificamos uma ruptura com os padrões antigos, quando os filhos pequenos eram mais ou menos ignorados pelo patriarca, só adquirindo importância quando homens feitos, capazes de sucedê-lo ou, no caso das mulheres, na idade de casar, quando funcionariam como elos na política de alianças entre as famílias poderosas. Já no Brasil urbano do século XIX, um filho educado e “bem colocado” profissionalmente torna-se uma espécie de capital nas estratégias de ascensão social da família. (...) (...) Um jovem bacharel talentoso, ainda que desprovido de fortuna, é um genro aceitável mesmo pelas famílias mais abastadas, enquanto que o filho ignorante e atrasado do fazendeiro rico pode ser rejeitado justamente por não possui o “verniz” europeu de que falamos anteriormente – verniz este que permitirá o livre trânsito pela Corte e,

assim, a obtenção de um cargo político, um título de nobreza, um favor”. (...) ³²

Essa tensão nas relações sociais na corte, que se equilibrava entre a aceitação da convivência com representantes da aristocracia rural, mas não necessariamente a sua incorporação de fato a esse ambiente é uma constante na produção artística do período, sobretudo na literatura e no teatro, como se observará mais adiante. Agostini se apropria do tema e à sua maneira decide criar uma história fictícia, mas evidentemente calcada em aspectos reais do seu cotidiano, no qual o choque cultural entre o campo e a cidade é repetidamente reiterado em imagens e textos com uma chave de humor elaborado e cheio de nuances, que vai dar o tom de sua narrativa.

Também como forma de capturar a atenção do leitor, Agostini vai investir de forma clara na verossimilhança. No texto de apresentação da série, na edição nº 57, de 30 de janeiro de 1869, página 726, afirma-se que “São verídicas as cenas dessa viagem, bem como a maior parte das peripécias, de que foi vítima o atoleimado moço”. Por conta dessa necessidade de manter-se apegada ao cotidiano facilmente identificável, a série aposta na representação realista dos tipos que percorrem os seus capítulos, reduzindo ao mínimo indispensável o recurso clássico da caricatura, que é deformar e acentuar os traços físicos dos personagens.

O mesmo tema, outras formas

Na produção artística e intelectual do século XIX encontram-se várias obras que procuram retratar as diferenças e os conflitos culturais decorrentes da relação campo-cidade, seja na literatura, seja no teatro ou mesmo na imprensa. Luís Carlos Martins Pena (1815-1848), o mais importante autor teatral da primeira metade do oitocentos, usa o tema e seus desdobramentos na sociedade carioca em várias de suas comédias como *Um sertanejo na corte* e *O juiz de paz da roça* (ambas de 1833), *A família e a festa da roça* (1837) e *O diletante* (1844); em todas elas criam-se situações humorísticas

³² LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. pp. 61 e 61.

valendo-se da ingenuidade e da falta de adequação aos hábitos da cidade pelos personagens do campo.

Os sertanejos na obra de Martins Pena são identificados como mineiros, caso de *Um sertanejo na Corte*, ora como paulistas, o que acontece em *O diletante*; independente da origem os personagens possuem características idênticas, desconhecem o ambiente da corte, assustam-se com as modernidades como as seges, os pianos ou os manequins rotatórios de vitrines na Rua do Ouvidor. A descrição do personagem Tobias, em *Um sertanejo na Corte*, por exemplo, é a seguinte:

“(Entra Tobias montado em um cavalo e vestido de calça de ganga azul com as pernas da calça metidas dentro das botas, ponche de pano azul, chapéu branco de abas largas, esporas de prata, e precedido de duas bestas carregadas com jacases e conduzidas pelo mulato, que virá vestido de camisa e ceroulas de algodão de Minas, muito sujo de barro vermelho, e chapéu branco de abas largas. Logo que chegam em frente do teatro Tobias desmonta e dá o cavalo ao mulato para segurar.)”³³

Esta é uma das primeiras peças de Martins Pena e nunca foi encenada porque dela só existem sete cenas completas e acredita-se que o restante tenha se perdido. Mas pela descrição do personagem Tobias da Encarnação, percebe-se que ele é um rico fazendeiro ou herdeiro, já que possui um pajem-escravo, usa esporas de prata e necessita de dois animais para conduzir seus pertences. Logo ao chegar à cidade o mineiro é enganado por dois ciganos que lhe vendem um brilhante falso e roubam a carteira; a seguir ele é recebido na casa de Pereira, um negociante da corte, que vem a ser amigo de um primo de Tobias; nas cenas seguintes reitera-se a ingenuidade do sertanejo ao se mostrar surpreso com o som de um piano e ao comentar com seus interlocutores sobre a “casinha sobre rodas” (a sege) e as “mulheres sem pernas e barrigas vivas” (os manequins giratórios de vitrines).

Já em *O diletante* o paulista Marcelo chega à casa de José Antonio, um rico proprietário, cuja pretensão é casar sua filha Josefina com o sertanejo, a quem define

³³ “Um sertanejo na corte”. Cena II. In: *Teatro de Martins Pena: comédias*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956. v. 1. p. 60

como “um homem rico, honesto e bom, ainda que rústico. Coitado, nunca saiu de S.Paulo!”³⁴ Repetem-se alguns diálogos e situações da peça anterior, como os manequins giratórios, agora identificados como sendo de loja na Rua do Ouvidor, e introduz-se um recurso muito comum no teatro da época que é a fala “à parte” dos personagens, comentários dirigidos e ouvidos somente pelo público. José Antonio faz uso do bordão “O que faz a ignorância!”, que é repetido a cada atitude ou fala do paulista que ele considere inapropriada aos hábitos citadinos.

Na literatura da época os exemplos são muitos e as variações poucas. Poderia-se citar como representantes do gênero *Rosa* (1849), de Joaquim Manuel de Macedo, como anota Marlyse Meyer:

“Rosa oferece muitos exemplos, cito este que é uma briga entre dona Deolinda, que prega a educação à moderna, e o roceiro Anastácio:

‘O senhor é apenas um agreste e enfezado “tapiucano”, arvora-se em mestre-escola e quer dar lições a pessoas educadas e moradoras na Corte e que sentem o que se pode sentir entre os mandiocais da roça. [...]

Conheço meninas [responde o roceiro] que deviam ainda limitar-se a brincar com bonecas e já trazem à posta nos bailes uma dúzia de animais de certa espécie nova, que tenho ouvido chamar elegante [...] digo que a senhora Dona Deolinda é uma verdadeira representante da época em que se vive; não há dúvida [...] entrou a civilização em nossa terra!’”³⁵

No tom do texto de Macedo percebe-se que a contraposição se estabelece de uma maneira mais seca e sem nenhum indício de humor, como um recurso mais direto que pretende marcar as diferenças entre os valores que esses personagens representam. Há também a sofisticação no tratamento do tema em obras posteriores como *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis, nas quais as nuances de comportamento de roceiros e citadinos se embaralham em composições menos esquemáticas, próprias do Realismo. Rubião e Maria Benedita espelham bem essas diferenças e as duas

³⁴ “O diletante”. Cena III. In: op. cit., p. 216.

³⁵ MEYER, Marlyse. “Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica”. In: As mil faces de um herói canalha e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. pp. 163 e 164.

possibilidades que se abrem aos provincianos no contato com a realidade urbana: a paulatina contaminação dos hábitos e artimanhas mundanos da corte pelo primeiro e a manutenção de valores arraigados e ingênuos na personagem feminina.

Na imprensa brasileira do século XIX têm-se vários exemplos de folhas que pretendiam utilizar os tipos provincianos, geralmente com a intenção de fazer humor, para demonstrar a falsa modernidade da capital imperial. Esses jornais, que surgem a partir dos anos 1830, definem-se como “joco-sérios” apostando, na ambigüidade e embaralhando argumentos que eventualmente provocavam dúvida nos leitores sobre a verdade ou não de certos fatos narrados. O primeiro desses veículos é *O Simplício*, que circula entre 1831 e 1832, seguido imediatamente de *O Simplício da Roça*, “jornal domingueiro” lançado em novembro de 1831 por Pierre Plancher e que duraria até julho do ano seguinte. Dando prosseguimento a essa família de “Simplícios”, surge em julho de 1832 o veículo que se manteria em circulação por mais tempo, *A mulher do Simplício ou A Fluminense Exaltada*, entre março de 1832 e abril de 1846, que foi o primeiro jornal editado pelo célebre jornalista Francisco de Paula Brito, que havia iniciado sua carreira como tipógrafo, trabalhando para Plancher.

Tudo indica que a origem do nome “Simplício” seja a tradução do título da novela picaresca “Simplicius Simplicissimus”, escrita em 1668 por Hans Jakob Christoffel Von Grimmelshausen e que posteriormente também originará a publicação da revista semanal humorística *Simplicissimus*, criada em 1896 por Albert Langen. Como o nome traduz com perfeição a idéia de um sujeito ingênuo que carrega em si mesmo a idéia de simplicidade que se associa ao homem do campo, é a partir de então fartamente utilizado. Já no século XX o pesquisador Cornélio Pires também denomina “Simplício” um personagem de suas muitas fábulas sertanejas, estabelecendo de vez a ligação entre o nome e a definição desse tipo que passará a ser identificado de forma genérica como caipira.

O Diário de São Paulo, recém-fundado na província e o primeiro cotidiano que utiliza ilustrações em suas páginas, passa a publicar a seção “Cartas de Segismundo”, nas quais um roceiro, personagem criado por Pedro Taques de Almeida Alvim, narra as suas agruras na cidade, conforme esclarece Paula Janovitch:

“A chegada à capital paulista e os descompassos temporais entre elementos antigos e modernos que se destacavam na narrativa da correspondência provocavam não apenas contrapontos críticos ao início das transformações urbanas, como também e talvez muito mais que isso, um tipo de equivalências que já denunciava, em meados do século XIX, um trânsito de termos e expressões que começavam a indicar, na linguagem, o deslocamento da vida do campo, da ‘roça’, para a vida na cidade. (...)

*(...) A possibilidade de ‘encaixe lingüístico’ entre termos socialmente distintos acaba provocando, na ‘Carta’, uma crítica irreverente aos brios civilizados, e, ao mesmo tempo, uma reflexão mais profunda sobre a suposta diferença e a distância entre a vida no campo/selvagem e a vida urbana/civilizada nesse momento”.*³⁶

Como se pôde verificar, o século XIX no Brasil é pródigo em criações ficcionais de vários tipos que tomam o sertanejo como mote para o desenvolvimento de narrativas que têm a intenção de apontar, ao mesmo tempo, o desenvolvimento e a urbanização da cidade e os problemas que advém desse processo, colocando-os em contraponto ao ambiente tranqüilo e simples da vida no campo. Quando se verifica que a partir de meados dos anos 1850, com o início da construção da malha ferroviária no país, inicia-se um processo natural de movimentação de grandes contingentes do campo para a cidade, e vice-versa, fica claro que essa convivência até então esporádica entre sertanejos e urbanos se intensifica, produzindo o inevitável estranhamento e os descompassos culturais. Essa nova situação, evidentemente, vai ser captada por homens de imprensa e escritores que encontrarão um terreno fértil para a elaboração de obras ficcionais, mas com raízes muito bem fincadas na realidade, e que seguiam de forma geral uma certa tradição de nativismo que consistia, no fundo, em enfatizar o homem da terra, diferenciando-o do português.

A esse processo não ficará indiferente um artista como Angelo Agostini, que perceberá a oportunidade de consolidar um tipo de trabalho que já desenvolvia desde a sua passagem pela imprensa paulista, a partir de 1864, e que vai encontrar a sua maturidade numa série ilustrada de longa duração - uma novidade na imprensa - a narrativa visual seqüencial “As aventuras de ‘Nhô-Quim’ ou impressões de uma viagem à corte”.

³⁶ JANOVITCH, Paula. *Preso por trocadilho: a imprensa de narrativa irreverente paulistana – 1900-1911*. São Paulo: Alameda, 2006. pp. 46-47 e 48.

O folhetim bem-humorado

Apresentado ao público como um “romance ilustrado”, “As aventuras de ‘Nhô-Quim’ ou impressões de uma viagem à corte” segue a receita do romance-folhetim, gênero extremamente popular no século XIX e um dos sustentáculos de grande parte da imprensa européia e também do Brasil. Por aqui o gênero aporta por meio do *Jornal do Commercio*, que a partir de 1838, traduz o *Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, abrindo passagem para uma série quase interminável de histórias que vão desde o drama derramado, a tragédia e até mesmo o gênero humorístico. Aos produtos originais também se deve acrescentar a receita nacional que de resto seguia o modelo, adaptando-o e, sem dúvida, aprimorando-o a ponto de produzir narrativas de qualidade e sucesso como *O Guarani* e *Cinco minutos*, de José de Alencar, *A mão e a luva* e *Iaiá Garcia*, de Machado Assis, *A moreninha* e *O moço loiro*, por Joaquim Manuel de Macedo, para citar apenas três grandes escritores revelados pelo gênero.

O romance-folhetim desdobra-se em vários segmentos para corresponder à demanda de um público que começa a se formar e se diversificar, além de exigir maior sofisticação nas tramas. Nesse sentido é que poderia ser compreendida uma das ramificações do gênero no Brasil, que se inaugura de forma vigorosa e plenamente aceita pelos leitores, com a publicação de *Memórias de um sargento de milícias*, a partir de junho de 1852, sem a indicação de autoria e com o texto alojado na seção “Pacotilha” do *Correio Mercantil*. Manuel Antonio de Almeida, então um jovem de 21 anos de idade, só seria identificado como o autor da narrativa em 1863, depois de morrer no naufrágio do navio *Hermes*, no Rio de Janeiro.

O folhetim cômico de Almeida causa estranhamento ao romper com a tradição inequivocamente romântica de seus contemporâneos; habilmente o autor desloca a ação para o “tempo do rei”, referindo-se ao período de Dom João VI no país, para dissociar a narrativa de uma identificação imediata com o segundo reinado que, em última instância, ele retratava. Também os personagens são completamente diferentes, concentravam-se na gente comum, com suas qualidades e defeitos (muitos), além de revelar uma cidade que ficava muito distante dos casarões, nos becos e vielas que eram o habitat de Leonardo-filho, o torto herói da trama. Em lugar de moçoilas virginais em busca de príncipes encantados entrava o casamento de conveniência que começa com “um beliscão e uma pisadela”; em vez de uma narrativa lenta e arrastada têm-se as

cenas trepidantes do menino que se vira como pode numa terra aparentemente sem lei, exceção feita ao Major Vidigal e sua política do porrete. Há a presença de um narrador em terceira pessoa, onisciente, que constantemente muda o tom da narrativa, conduzindo o leitor pela mão nesse labirinto de cenas que vão se sobrepondo, não sem antes demonstrar uma certa compaixão e afeto pelos seus personagens.

Não é surpresa que se atribua às *Memórias* a influência da imprensa humorística de sua época, como já havia apontado o professor Antonio Candido em sua análise sobre o livro:

“De fato, para compreender um livro como as Memórias convém lembrar a sua afinidade com a produção cômica e satírica da Regência e primeiros anos do Segundo Reinado, no jornalismo, na poesia, no desenho, no teatro. Escritas de 1852 a 1853, elas seguem tendência manifestada desde o decênio de 1830, quando começam a floresscer jornaizinhos cômicos como O Carapuceiro, do Padre Lopes Gama (1832-34; 1837-43; 1847) ou O Novo Carapuceiro, de Gama e Castro (1841-42). Ambos se ocupavam da análise política e moral por meio da sátira de costumes e retratos de tipos característicos, dissolvendo a individualidade na categoria, como tende a fazer Manuel Antonio.(...) (...) Pela mesma altura, surge a caricatura política, nos primeiros desenhos de Araújo Porto-Alegre (1837), e de 1838 a 1849 desenvolve-se a atividade de Martins Pena, cuja concepção da vida e da composição literária se aproxima da de Manuel Antonio, - com a mesma leveza de mão, o mesmo sentido penetrante dos traços típicos, a mesma suspensão de juízo moral”. (...)”³⁷

Da mesma forma, a ressonância do folhetim de Almeida se faria notar também em futuros periódicos ilustrados, que utilizariam esse mesmo tipo de humor, retrabalhado e adaptado a novas circunstâncias e finalidades.

Nessa linhagem do folhetim cômico seguem-se outros representantes como *O Garatuja*, de Alencar, que também retrocedia no tempo para criticar o presente, e *Memórias do*

³⁷ CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)”. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1970. n. 8. pp. 67-89.

sobrinho de meu tio e *A luneta mágica*, de Macedo. Mas há um outro representante do gênero a se notar porque de certa maneira significaria o desdobramento dos anteriores e a evolução na concepção narrativa. Trata-se de *A família Agulha*, de Luís Guimarães Jr., publicado em capítulos entre janeiro e abril de 1870 no *Diário do Rio de Janeiro*, e ainda no mesmo ano lançado em livro. Se até então o que se tinha era a ligação do humor a uma realidade identificável – fosse ela atual ou de tempos passados – o que Guimarães Jr. propõe é exatamente essa dissociação, usando vários outros recursos e, em especial, o *nonsense*. A imprevisibilidade do enredo, justamente porque ele não obedece a uma lógica conhecida, é um dos grandes trunfos desse folhetim que, ao romper com a linearidade e criar tipos absolutamente estranhos ao público, provoca o suspense pelo próximo episódio, uma das características e uma das chaves do gênero.

Guimarães Jr., assim como Almeida, muitas vezes envolve e conduz o leitor por meio da trama, mas o faz de maneira inusitada:

“Entremos em casa de Anastácio Agulha, se o leitor está como eu sem ter que fazer. São três horas da tarde e como não há ninguém na sala de visitas, é justo que procuremos quem nos receba ao menos na sala de jantar.

Justamente! Eis-nos com eles! A mesa preparada e já com as competentes iguarias, convenientemente cobertas, prova a olhos vistos que a família janta habitualmente às 3 horas da tarde, hora dos empregados públicos e da burguesia fluminense”. (...)”³⁸

Muitas outras vezes, porém, é cruel com seus personagens e até mesmo se recusa a descrever o cenário onde a trama se desenvolve; faz ainda blague com os folhetinistas franceses e até mesmo cria episódios com títulos como “Eufrásia Sistema morre neste capítulo”, numa subversão total à lógica do suspense que se espera de um romance seriado. Ainda que anárquico, é um romance extremamente hábil na construção e desprovido de vaidade intelectual; uma divertida brincadeira, enfim.

³⁸ GUIMARÃES JR., Luís. *A família Agulha (romance humorístico)*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent : Casa de Rui Barbosa, 2003. p. 335.

Um “romance ilustrado”

A Vida Fluminense publicava folhetins de forma regular, desde o seu lançamento. Era quase uma tradição na imprensa da época, à qual as revistas ilustradas não poderiam fugir, caso pretendessem fisgar e manter os seus leitores. Entre 1868 e 1869 ocupavam as páginas da revista dois exemplares do gênero, “As proezas do senhor De La Guerche” e “Miss Aurora”, ambos traduzidos do francês. Tratavam de amores despedaçados, traições, mortes e lágrimas, que ocupavam até quatro páginas inteiras da revista (em sua primeira fase, quando possuía doze páginas) passando depois a ter duas, e que traziam ao final a palavra mágica, que pretendia garantir a fidelização dos leitores: “continua”.

Em 30 de janeiro de 1869, na edição nº 57, surge a novidade, apresentada aos leitores com destaque na página 726, seção “Summario”:

“Começamos hoje a publicação das “Aventuras de Nhô Quim”, romance illustrado, devido ao lápis do nosso desenhista e sócio Angelo.

São verídicas as cenas d’essa viagem, bem como a maior parte das peripécias, de que foi vítima o atoleimado moço.

Quem ele é, donde veio e para onde vai; é o que não nos compete dizer.

Adivinhe-o o leitor, que já tiver tido o prazer de travar relações com algum Quim da espécie dos d’este, a quem assente a carapuça que aí lhe fica talhada nas páginas d’este semanário.

Quando, porem, descobrir o nosso homem, não lhe dê a saber que fomos nós os autores da brincadeira. Poderiam seguir-se complicações: - e as grandes lutas a pedido começam sempre assim! Como essas “aventuras” tem de preencher varias paginas ilustradas dos números subseqüentes da “Vida Fluminense”, aconselhamos ao publico que venha assinar a nossa folha desde já, para eu depois não reclame alguns números, cuja edição se ache esgotada.

Não julguem que há charlatanismo n’esta espécie de reclame.

Tivemos de rejeitar muita assinatura no ano passado por não termos coleções completas no momento em que nol-as exigiam!

Ficam todos avisados: e costuma dizer-se que – ‘Quem me avisa, meu amigo é’ -.”

A apresentação, como se vê, cumpria várias funções. Em primeiro lugar introduzia o leitor ao novo “romance ilustrado”, evitando defini-lo como mais um folhetim; em seguida tenta-se estabelecer um diálogo direto com os leitores, apresentando a história como uma sucessão de cenas verdadeiras, para em seguida aconselhá-lo a assinar a revista, a fim de não perder a continuação dessas aventuras. Ainda convida o leitor a identificar nas ruas tipos semelhantes, sem denunciar os autores da brincadeira. Essa oscilação do texto entre verdade-mentira, realidade e ficção é, sem dúvida, uma eficiente peça promocional e traduz o propósito de *A Vida Fluminense*, que sempre se definiu como uma folha “joco-séria”. O embaralhamento de sentidos e o recurso do humor se encarregariam de entreter o assinante, agradá-lo e com isso garantir a sobrevivência da folha.

“As aventuras de Nhô-Quim” passam a ocupar as páginas centrais da revista, um espaço privilegiado que será alternado com outras ilustrações de caráter factual. Percebe-se, de início, que a sua periodicidade deveria ser quinzenal, o que ocorre de fato até o capítulo 3; a partir daí os intervalos vão se espaçando, sem que se possa atribuir um motivo claro, a não ser a impossibilidade de se produzir as histórias no prazo estabelecido. O processo litográfico era trabalhoso e demandava grande habilidade do artista para elaborar as pranchas num curto espaço de tempo; Agostini tinha o amplo domínio da técnica e, também nessa época já era um eficiente criador de narrativas sequenciais. Presume-se que o desafio a que se propunha agora - criar uma narrativa ficcional - demandaria um outro tipo de habilidade que não se apoiava apenas na técnica, mas também na elaboração de personagens, situações e tramas a serem desenvolvidas, que deveriam ser produzidas ao mesmo tempo em que ele deveria ainda ilustrar, no mínimo, a capa e a contracapa de cada edição. A revista nunca esclareceu a seus leitores sobre esses intervalos, que poderiam ser de três semanas, um ou até dois meses.

Angelo Agostini ao criar “Nhô-Quim” dá início a um novo gênero, até então inédito na imprensa brasileira, que se poderia chamar de folhetim ilustrado, sem que isso fosse um pecado. Contar uma história fictícia, ainda que apoiada firmemente na realidade imediata, dividida em muitos capítulos que terminam com um gancho elaborado, não poderia ter outra denominação; o impacto se dava pelo elemento visual, pela quadrinização da história, que seria o seu mais forte apelo aos leitores. Muito se

especulou e se discutiu se “As aventuras de Nhô-Quim” poderiam ou não ser consideradas como uma das primeiras histórias em quadrinhos do mundo. A discussão avança por argumentações técnicas como a existência ou não dos textos em balões para definir o início do gênero; se a referência for esta, pode-se concordar que o pioneirismo é do *Yellow Kid* americano, criado em 1895, se o balão não for determinante poderia ser “Nhô-Quim” ou tantos outros exemplares publicados na Europa; também se defende a hipótese que a série de Agostini seria a precursora das atuais *graphic novels*.

No presente trabalho procurou-se passar ao largo dessa discussão sobre o pioneirismo - o que nos remeteria à observação feita por Marc Bloch sobre “a obsessão das origens”³⁹ - por considerá-la um debate que, em última instância, nada acrescenta ou retira do valor intrínseco da obra. E, sobretudo, não ajuda a compreender o contexto de sua circulação e fruição na sociedade em que *A Vida Fluminense* foi produzida, sendo este o fio condutor que poderá levar à compreensão dos indícios das relações sociais na corte, no período 1860-1870, por meio da série criada por Agostini. Portanto, para a finalidade a que nos propomos, “As aventuras de Nhô-Quim” serão consideradas como uma narrativa visual seqüencial, levando-se em conta as características técnicas, artísticas e de desenvolvimento narrativo próprios da época e do contexto em que foram produzidas.

A produção de narrativas visuais seqüenciais tem uma extensa linha evolutiva que poderia assim ser sumariamente roteirizada: o *Dr. Sintaxe*, do inglês Thomas Rowlandson, em 1798; *Monsieur Vieux Bois* (1827) e *Monsieur Jabot* (1831), do suíço Rodolphe Töpffer; *Monsieur Reac* (1848), do francês Nadar, que se tornaria um célebre fotógrafo; *Max und Moritz* (1848), do alemão Wilhelm Bush; *Ally Sloper* (1867), do inglês Charles Ross e sua esposa Marie Duval; a *Famille Fenouillard* (1889), do francês George Colomb; e finalmente o *Yellow Kid*, do americano Richard F. Outcault, em 1896. Porém, essas narrativas, na grande maioria, foram publicadas em álbuns que eram destinados ao público infantil e tinham uma função formativa, como no caso do professor Töpffer que começou a desenhar para os seus alunos. *Ally Sloper* chegou a ser

³⁹ No texto o autor alerta para as tentativas de se explicar o mais próximo pelo mais distante e acrescenta: “Para o vocabulário corrente, as origens são um começo que explica. Pior ainda: que basta para explicar. Aí mora a ambigüidade; aí mora o perigo”. BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 56.

publicado com regularidade na revista *Judy* e o *Yellow Kid* já nasceu na imprensa periódica.

A formação artística de Angelo Agostini na Paris dos anos 1850 com certeza lhe propicia o contato com algumas dessas narrativas ou com a produção de periódicos como *La Caricature*, *Le Charivari* ou mesmo com a inglesa *Punch* e a produção de artistas como Honoré Daumier, Charles Philipon, William Hogarth e Gillray. E essa formação vai desempenhar um papel importante na sua produção, que se revela nas linhas clássicas dos desenhos, na representação realista e no tipo de humor que serão características de seu trabalho.

Portanto, se for necessário ou se se pretender atribuir a “Nhô-Quim” algum ineditismo, é o fato de Agostini trazer a narrativa visual sequencial com personagens fictícios para a imprensa brasileira. Com isso ele materializa tentativas semelhantes anteriormente tentadas – desde o tempo da *Lanterna Mágica*, nos anos 1840, passando pelas cenas do Dr. Semana na *Semana Illustrada* – mas que nunca se realizaram plenamente, esgotando-se em páginas esparsas e sem uma articulação mais elaborada.

Para a análise que se pretender fazer no presente estudo, serão trabalhados conceitos elaborados por E. H. Gombrich, Umberto Eco e Will Eisner, cujas referências estão listadas na Bibliografia. A opção por esses autores se deu pela necessidade de não se prender à abordagem tradicional do tema e à procura por uma visão interdisciplinar, valendo-se de reflexões de diferentes áreas das ciências humanas.

A linguagem visual⁴⁰

A arte sequencial faz uso de uma “linguagem” específica que deve ser dominada pelo criador e pelo público. No decorrer do século XIX as publicações ilustradas se valeram de recursos para educar o seu público no domínio dessa linguagem. Como se viu, Agostini também foi elaborando a sua técnica no decorrer da carreira, com base em

⁴⁰ Neste bloco seguimos a abordagem sobre arte sequencial proposta por Will Eisner, criador de quadrinhos e professor da School of Visual Arts de Nova York. EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

propostas mecânicas e didáticas até chegar a uma narração fluida, envolvente e clara para a compreensão do leitor, que aprende a “ler imagens”. Num primeiro momento essas narrativas se apoiavam em referências imediatas da realidade, fatos jornalísticos que eram de amplo conhecimento do leitor e, portanto, facilitavam a decodificação. O passo seguinte é a elaboração de histórias ficcionais que permitiam o uso de personagens inventados, mas que ainda eram o resultado de um amálgama de tipos facilmente identificáveis, porque a verossimilhança continuou sendo a referência básica da narrativa visual no oitocentos.

Em “As aventuras de Nhô-Quim” estão presentes vários recursos da linguagem visual que só seriam plenamente desenvolvidos e teorizados muito tempo depois da produção da série. De forma instintiva e com base na sua experiência pessoal, Agostini vai elaborando essa linguagem pela necessidade de estabelecer uma comunicação com o leitor e criar formas mais condizentes com a história que pretende contar. Não se trata de elaborar conceitos, mas sim de partir do trabalho cotidiano e duro da ilustração litográfica e criar alternativas possíveis dentro dos limites da técnica, superando obstáculos.

Numa narrativa seqüencial o enquadramento das cenas tem a função de controlar o leitor a partir de uma definição de quadros que é feita pelo autor; a arte bidimensional, para transmitir a ilusão de movimento, precisa estabelecer uma escolha muito específica da cena a ser mostrada, que deve ser completada pelo leitor ao associar o que vem imediatamente antes e depois dela; criar essa associação com as outras imagens da seqüência é a base da construção da narrativa. A ilusão de tempo também é determinada pela pré-seleção dos quadros e suas molduras (os requadros): se forem retangulares e retos sugerem o tempo presente, se estreitos e longos causam a sensação de pânico ou de opressão; da mesma forma se a ação é regular e contínua se utilizam quadrados perfeitos e quanto maior for a quantidade de quadros chega-se à compressão de tempo. Por outro lado, a ausência de requadro sugere espaço ilimitado e o efeito de abranger o que não é mostrado mas que é reconhecido pelo leitor.

A perspectiva, juntamente com o formato dos quadros, tenta produzir variados estados emocionais no leitor, de acordo com o que o autor pretende transmitir em determinado momento da seqüência; é um recurso tradicional e imprescindível das artes visuais em

que as linhas devem convergir para um “ponto de fuga”, originando o centro de interesse do quadro, a partir do qual serão dispostos os elementos secundários da cena. Ao determinar a perspectiva, o autor pressupõe a “posição” do leitor, ou seja, o ângulo a partir do qual ele verá a cena. A arte seqüencial do século XX desenvolveu os mais variados tipos de perspectiva para provocar no leitor sensações como pequenez, envolvimento, distanciamento e ameaça, recursos que não haviam sido percebidos e utilizados em narrativas de tempos anteriores. Porém, de forma empírica, os ilustradores oitocentistas sempre estabeleceram a perspectiva de suas narrativas ao nível dos olhos do leitor, ou seja, a perspectiva frontal que, por meio da sua regularidade no desenvolvimento da seqüência, transmite e realça a ilusão de realidade.

A pantomima tem um papel central no desenvolvimento das “Aventuras” porque traduz de maneira clara ao leitor as motivações e o estado de espírito dos personagens, aumentando o seu envolvimento com a narrativa. Aqui se pode notar mais uma referência a outras formas de arte do século XIX, nomeadamente o teatro, a arte circense e os espetáculos de cabaré, que se valiam cotidianamente do recurso para reforçar a sua empatia com a platéia; sem deixar de registrar também a ópera, provável matriz dessa forma de representação, ainda que em registro e finalidade diversos. Os gestos dos personagens criados por Agostini são amplificados e de certa forma os identificam, sobretudo em Nhô-Quim; o mesmo acontece com relação às posturas corporais, que marcam em alguns casos a própria posição social do indivíduo: o sertanejo tem os ombros levemente caídos, as pernas arqueadas e os urbanos normalmente se apresentam eretos, bem postados e elegantes.

Toma-se como certo que a forma humana e a linguagem corporal são elementos fundamentais na ilustração seqüencial, e a capacidade que as pessoas têm de ler as informações transmitidas por esses códigos normalmente é maior do que se imagina; a maior ou menor capacidade de compreensão do leitor depende muito da escolha precisa do ilustrador que preferencialmente utiliza gestos comuns, identificáveis. A amplitude dos gestos também é um recurso criado tomando-se por base convenções simples: braços abertos e levantados acima da cabeça demonstram alegria, o medo pode ser representado pelo encolhimento do corpo ou por braços recolhidos junto ao corpo, a surpresa se mostra também por braços levantados, mas desta vez mais contidos e junto ao corpo; além disso, os ilustradores tradicionalmente marcam seus personagens com

expressões que se repetem para, em conjunto com a escolha de uma postura adequada, construir uma “marca” que será facilmente traduzida pelo leitor, provocando o seu envolvimento e sustentando a narrativa.

Ao desenvolver “As aventuras de Nhô-Quim”, Agostini faz uso de vários desses elementos, respeitados evidentemente os limites de seu tempo e do conhecimento que se tinha então sobre esse tipo de arte. O texto ocupa ali um papel importante porque a literatura era um hábito da população urbana oitocentista; essa influência literária é também muito clara no jornalismo da época, seja pelo ritmo narrativo, seja pela linguagem excessivamente elaborada que eram dados às matérias. A presença da linguagem teatral no texto também é perceptível, incluindo o tradicional “à parte”, momento em que um personagem comenta algo sobre o seu interlocutor como se estivesse falando baixinho ao espectador (leitor no caso), muito utilizado nas peças de Martins Pena. O jogo teatral em “Nhô-Quim” também pode ser percebido pelo ritmo das seqüências, que alternam cadências trepidantes interrompidas bruscamente pela mudança de ambiente ou situação, tornando-se mais lentas e calmas; funcionam como “respiros” narrativos para que o leitor possa parar e fluir a narrativa, preparando-o para um novo acelerar de tempo.

Agostini introduz ainda outros recursos que não haviam sido incorporados à imprensa ilustrada e, mais especificamente, às narrativas visuais: o discurso expresso (diálogos) e o discurso pensado (sentimentos dos personagens). O uso desses dois elementos na época ainda era esparso e se traduzia em um discurso verborrágico, algumas vezes sem ligação intrínseca com a ilustração. Colocando-os em sintonia com o texto e incorporando-os às motivações das personagens eles se transformam em pontes que facilitam a identificação com os destinatários, que de resto estavam habituados à linguagem teatral e os reconheciam como artefatos legítimos dessa forma de representação.

Ao moldar e misturar todos esses elementos de forma criativa – e respeitadas as limitações técnicas e de tempo de produção de cada episódio – Agostini produz um folhetim ilustrado, no qual a ação será suspensa metodicamente em um ponto culminante, criando o gancho necessário para a continuação e mantendo o interesse pela história. Se o romance-folhetim já possuía um público amplo, adicionar as ilustrações

poderia potencializar o interesse de novos leitores, renovando o gênero, ainda que de forma involuntária. As motivações para a criação de “As aventuras de Nhô-Quim” podem ser as mais variadas, e não foi possível identificar por meio de documentação suas reais intenções; porém, percebe-se que *A Vida Fluminense* pretendia se firmar no mercado das revistas ilustradas e lançava mão de vários recursos para atingir o seu objetivo. O “romance ilustrado” era mais uma tentativa de oferecer ao público novos atrativos e se valia do talento especial do seu diretor de arte, hábil contador de histórias que, apesar de ter consciência de seus grandes recursos na arte de ilustração, talvez não imaginasse que estava transformando a arte sequencial em uma legítima forma de expressão.

Os personagens

Para desenvolver a narrativa visual ficcional a que se propôs com “Nhô-Quim”, Angelo Agostini vai utilizar o recurso que se poderia classificar de forma genérica como “tipo”, mas que tecnicamente e, levando em conta a sua finalidade de entretenimento numa revista ilustrada, seria mais adequadamente conceituado por Eco como “tópicos ou topoi”; a distinção feita pelo autor se apóia na diferença que estabelece entre uma obra de arte e produtos comerciais de ampla difusão:

“Podemos definir melhor esses produtos literários como topoi, tópicos, fáceis de convencionalizar e empregáveis sem compromisso. O topos, como modelo imaginativo, é aplicado nos momentos em que certa experiência exige de nós uma solução inventiva, e a figura evocada pela lembrança substitui exatamente um ato compositivo da imaginação, que, pescando no repertório do já feito, se exime de inventar aquela figura ou aquela situação que a intensidade da experiência postulava (...)
(...) Aqui, porém, também será necessário precisar duas definições. Uma é que o emprego do topos não impede necessariamente um êxito artístico. (...) Como segunda definição, poder-se-á, enfim, recordar que também no âmbito de uma narrativa popular, como a estória em quadrinhos, ocorrem casos em que uma personagem aparentemente esquemática, desculpavelmente convencional, tornou-se algo mais, um “este aqui”, modelo de situações morais concretíssimas; e isso

graças a uma particular estrutura de narração, a um sistema de iterações e leitmotiv que contribuíram para cavar, sob a casca do esquema convencional, a profundidade de um tipo”. (...) ⁴¹

Agostini trabalharia de forma consciente no terreno dos topos, apropriando-se de personagens e situações claramente estabelecidas em outros gêneros, conforme já se verificou. Ainda por esta razão, a narrativa poderia ser assimilada pelos leitores da folha, visto que reiterava sentimentos já amplamente sedimentados no inconsciente coletivo sobre a ingenuidade e os hábitos dos sertanejos. A boa receptividade e a aceitação de “Nhô-Quim” pode ser verificada a partir de sua presença fora das tradicionais páginas centrais da revista. Na edição nº 79, de 3 de julho de 1869, o editorial de *A Vida Fluminense* é assinado por Nhô-Quim, em vez de seu titular Augusto de Castro; o fato se repete na edição nº 82, de 24 de julho, quando o personagem aparece na seção “Assunto de várias cores” para dizer que na edição anterior “trocaram a minha assinatura pelas iniciais de um colega. Pobre A. de A.!”. É claro que tais intervenções tinham o propósito de manter o personagem na memória dos leitores, um recurso simples quando não era possível apresentar um novo episódio da série, mas também indicam a sua popularidade.

Além do sertanejo simplório, ingênuo e deslocado do seu ambiente social outros tantos personagens da série são reiterações de convenções já estabelecidas no imaginário da corte. Há o negociante próspero e avaro, louco para conseguir um casamento de conveniência para sua filha (o Sr. X.P.T.O), a cortesã interesseira (Mademoiselle X), o guarda-livros mesquinho, o engraxate aproveitador, os escravos indolentes e, por último, os políticos inescrupulosos (esses foram uma criação de Faria). Essa composição simplista de personagens e situações também estava a serviço dos propósitos da série, que era narrar de forma bem-humorada o cotidiano da cidade, as relações sociais que se estabeleciam nesse cenário, produzir, enfim, uma crônica visual muito aproximada da realidade circundante e cujo objetivo principal era divertir. Ainda que no seu desenrolar, o autor acabasse extrapolando esses limites, servindo uma refinada e irônica observação de costumes.

⁴¹ ECO, Umberto. “O uso prático da personagem”. In: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 6. ed. pp. 232-238.

Cabe ainda registrar que Agostini introduz em “As aventuras de ‘Nhô-Quim’” a cidade como personagem decisiva no desenrolar dos acontecimentos que pretende narrar. E aqui não há comentário irônico, intenção caricata ou qualquer outro recurso porque ela cumpre o importante papel de emoldurar as aventuras do sertanejo e, além do óbvio recurso de servir como ponto de referência imediata ao leitor, também registrava de forma exemplar as transformações por que passava. O uso do desenho clássico, sem distorções, reforça o caráter documental.

O “nosso herói”

A série “As aventuras de ‘Nhô-Quim’ ou impressões de uma viagem à corte” foi criada por Agostini e publicada em *A Vida Fluminense* entre os anos de 1868 e 1872, num total de 14 capítulos, que se encontram ao final deste trabalho como anexos. Desses, apenas nove foram realizados por ele e os demais continuados por Candido Aragonez de Faria. Quando examinados em conjunto e inseridos no contexto da revista, fica claro que Agostini fez uso de técnicas que só seriam convenientemente conceituadas como elementos constitutivos da arte sequencial muito tempo depois da publicação, como ritmo, tempo, *timing*, composição, linguagem corporal e a articulação entre textos e imagens. Grande parte desses elementos está presente, e de forma coesa, já nos primeiros capítulos, sendo depois incorporados e seguidos por Faria na continuação.

O texto de apresentação da série é conciso, descritivo, bem-humorado, irônico e sobretudo preciso nas caracterizações dos personagens:

“(DE MINAS AO RIO DE JANEIRO)

Nhô-Quim, jovem de 20 anos, filho único de gente rica porém honrada, enamorara-se de Sinhá Rosa, moça virtuosa, mas que... de louça nem um pires. O velho Quim, tendo só em vista a felicidade do pequeno, entende que mulher sem dinheiro é asneira, e por isso em lugar de mandar o filho plantar batatas (o que seria muito proveitoso na roça,), resolve dar-lhe um passeio à Corte para distraí-lo”.

Em poucas linhas está criado o cenário e as motivações dos personagens; a viagem à corte não tem objetivos mais nobres ou intenções formativas, é apenas “distração”, para que Nhô-Quim se esqueça da namorada, o que denota o preconceito do pai e a recusa em dividir a fortuna, já que casar o filho com moça pobre é “asneira”, expressão bastante dura ainda que coerente com o personagem. Por outro lado, afirma-se que Nhô-Quim é filho de gente honrada, ainda que rica, numa alusão muito direta a certos tipos de fazendeiros que enriqueceram de forma pouco lícita.

Neste primeiro episódio as imagens funcionam como complemento às informações da introdução, dando novas pistas sobre o sertanejo. Ele vem de uma família amorosa, que sofre com a partida do filho único, bem como Sinhá Rosa, também presente no primeiro quadro; a partida para a corte é feita em companhia do pajem Benedito e o caminho será longo, três dias sobre o cavalo, até chegar à estação de trem, onde terá o primeiro choque de “modernidade” ao se deparar com a máquina a vapor, que lhe dá medo. Nhô-Quim é educado, simples e gentil, mas deixa transparecer uma certa arrogância característica de sua classe ao pedir, em outra seqüência, que pare o trem, bradando para o maquinista: “Puxe a rédea, Munsíú! ... Olha que sou eu!... Puxe a rédea!... Pare um pouco!...”. Sinal inequívoco de sua posição também é dado pela viagem em vagão de primeira classe, em que choca o seu interlocutor ao oferecer um queijo que trazia na bota e tentar se jogar pela janela ao perder o chapéu, ainda no início da viagem. Por outro lado, a sua ingenuidade é flagrada pelas explicações que dá ao companheiro de vagão contando a história do chapéu perdido, -presente do pai - e trazia uma fita dada pela namorada, além da falta de sintonia com o tempo fugidio da cidade, quando perde o trem.

Entre outros aspectos, no que se refere à capacidade narrativa de Agostini este primeiro episódio é surpreendente. A divisão dos quadros é feita em sintonia clara com o ritmo que ele pretende imprimir à história, mantendo uma regularidade que só é quebrada quando se pretende comprimir a ação, em momentos tensos, quando então eles se estreitam, como se vê na seqüência do trem passando pelo túnel. O quadro inicial é ao mesmo tempo um achado e uma ousadia: Agostini introduz uma imagem completamente negra, seguida do texto:

“ENTRADA NO TÚNEL GRANDE. No 1º minuto, Nhô-Quim fica embatucado; no 2º, acha que o negócio vai-se complicando; no 3º pensa que não verá mais o sol; no 4º, suspeita que Sinhá Rosa casará com seu rival Manduca; no 5º, fica furioso; no 6º, pensa que o enterram vivo; no 7º, que o Diabo o carregou”.

O quadro negro coloca o leitor diante do pânico do personagem; o texto – que é uma excelente peça de humor e síntese de emoções – está a serviço da imagem, servindo-lhe como contraponto e comentário crítico. No quadro seguinte o artista revela ao leitor como estava “Nhô-Quim ao sair do túnel!”, e então a imagem retoma a condução da narrativa, e se vê o coitado com os cabelos em pé, os olhos fechados, as mãos cravadas no banco e o corpo teso, imóvel e aterrorizado. O último quadro do episódio é propositadamente maior que os demais para transmitir a sensação de desamparo que aflige o personagem ao perceber que perdeu o trem e está sozinho.

A maior parte dos cenários é apenas esboçada neste e em outros capítulos da série, vendo-se de maneira clara a preponderância dos personagens sobre os outros elementos; há apenas a sugestão de ambientes e objetos que só são destacados quando servem à ação dos personagens. A caracterização física de Nhô-Quim é fundamental para marcar o personagem na memória do leitor: um bigodinho ralo, a expressão de tranquilidade e cansaço: o nariz é levemente pontiagudo, os olhos pequenos e o queixo embutido. O corpo é ligeiramente curvado, as pernas arqueadas; ele veste camisa, colete e um jaleco claro, calças listradas por dentro das botas com esporas e como complemento uma bolsa a tiracolo, além, é claro, do chapéu com fita. No decorrer dos capítulos, Nhô-Quim será sucessivamente qualificado pelo narrador por meio de expressões como “nosso homem”, “nosso jovem”, “nosso provinciano”, “o infeliz mineiro” e “o nosso herói”, uma tentativa de envolver e aproximar o personagem do leitor, convidando-o a fazer parte dessa epopéia moderna; ao insistir com frequência alcunha de “nosso herói” também deixa claro que é com base nessa visão quase mítica que a narrativa vai se desenvolver.

Estão dadas as situações e as circunstâncias que vão pontuar a série: os contrastes, os mal-entendidos, as diferenças culturais, a forma como o personagem vai lidar com as novidades, a sua inadequação ao ambiente e o esforço que fará para se adaptar a novas situações; todos esses elementos vão ser potencializados quando ele chegar à corte, o

cenário central da narrativa, porque é lá, afinal, que todos esses contrastes se materializam e oferecem um rico material para o humor e para o choque cultural que Agostini pretende demonstrar.

O ambiente urbano

O Rio de Janeiro dos anos 1860 era o resultado de várias melhorias efetuadas na cidade colonial, com a intenção de aproximá-la dos grandes centros civilizados europeus, como a arborização (ainda no primeiro reinado), o calçamento das ruas (a partir de 1853), a iluminação a gás (1854), os bondes puxados por burros (1859) e a rede de esgotos, já em 1862. Também começam a surgir novas avenidas, cuja inspiração eram os bulevares parisienses, concentra-se no centro a instalação de grandes magazines estrangeiros, e também aí a predominância é francesa, cujo melhor retrato é, inevitavelmente, a Rua do Ouvidor, símbolo-maior dessa cidade que se reinventava. Mas, havia ainda um outro contraste gritante nessa corte tropical, como afirma Swarcz:

“Não se enganem, portanto, aqueles que pensam que o Rio de Janeiro é Paris. A corte era uma ilha cercada pelo ambiente rural, por todos os lados, e a escravidão estava em qualquer parte. No fundo, a elegância européia e calculada convivia com o odor das ruas, o comércio ainda miúdo e uma corte diminuta, e muito marcada pelas cores e costumes africanos. (...) Dividindo espaços, a corte da Rua do Ouvidor tentava fazer da escravidão um cenário invisível. Não obstante, entranhado não só no município neutro do Império como em todo território nacional, o cativeiro existente no Brasil era uma ameaça constante à estabilidade da monarquia e contrastava com o brilho civilizatório desse reino americano”.⁴²

Como outros signos de modernidade poderiam ser apontados os restaurantes, os hotéis, as confeitarias elegantes como o Carceller e os cabarés - muitas vezes eufemisticamente classificados como cafés - onde reinava o célebre Alcazar, além de teatros como o São João (o primeiro da corte), o de S. Pedro d’Alcantara, inaugurado em 1868 e o Lírico

⁴² SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 116

Fluminense, no Campo da Aclamação, onde se poderia assistir a famosas óperas com elencos nacionais e internacionais, caso de grandes intérpretes como Adelaide Ristori ou o pianista Gottschalk, em 1869.

Pertencer a esta nova sociedade significava ostentar signos identificáveis de sua posição social. As senhoras trajavam-se de acordo com a moda européia usando vestidos longos de saias amplas e com enchimentos em tecidos nobres, rendas, plumas complementando com leques de marfim e penteados elaborados. Os homens, em sua elegância mais sóbria, vestiam casaca, colete e chapéu, e em geral calças claras, além do indispensável chapéu ou cartola, dependendo da ocasião. O importante era ver e ser visto, e para isso tanto valia um passeio pela Rua do Ouvidor, um chá nos cafés nobres ou a aparição usual nos teatros. Mello e Souza sintetiza de forma bastante clara esse comportamento:

*“Em sociedades de formação recente, como no Brasil do século XIX, onde os grupos não se encontram suficientemente caracterizados, diferenciando-se entre si por uma tradição de usos, costumes e maneiras próprias, a posse da riqueza é grande modificadora da estrutura social”.*⁴³

Na sociedade imperial dos anos 1860, essa valorização da riqueza era particularmente notória, pela incorporação quase forçada que se dava entre a aristocracia rural e os habitantes da corte. Os primeiros, exatamente pela sua fortuna, não raro possuíam residência na capital, muitas delas suntuosos palacetes comprados com o dinheiro amalhado na lavoura sustentada pela escravidão, e eram freqüentadores habituais dos melhores salões. Tratava-se, é claro, de uma situação que convinha a ambas as partes que dela retiravam o melhor proveito: os fazendeiros ricos compravam o passe para essa sociedade urbana e refinada e muitos urbanos aceitavam essa convivência porque, não raro, as aparências eram o único bem que possuíam. Os casamentos por interesse faziam parte do cotidiano dessas relações porque de certa maneira cumpriam o importante papel de sustentar e tentar perpetuar esse estado de coisas.

É neste ambiente e também neste contexto que vão se desenrolar “As aventuras de Nhô-Quim”, um relato do cotidiano que se vivia, usando cenários que se identificavam num

⁴³ MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp. 113-114.

passar de olhos sobre as ilustrações. E dessas relações assentadas em bases tão frágeis e em equilíbrio precário, Agostini tirará o melhor proveito para recriá-las em tom humorístico, mas que, como bem sabemos, traduzem um enorme fundo de verdade.

“As aventuras”

Ao classificar a viagem de Nhô-Quim à corte como “aventura”, Agostini não estava usando apenas uma metáfora; a sucessão de peripécias em que o sertanejo se envolve poderia ser digna de um relato heróico, não fosse a intenção de o artista investir na crônica de costumes e no tipo de humor que provoca o riso nervoso, desconfortável. Porque se os leitores da história miravam na inadequação, ingenuidade e ignorância do sertanejo e riam-se dela, na verdade não perceberiam que também estavam sendo atingidos pelas costas.

Ao registrar a sequência de eventos em que Nhô-Quim se envolve, Agostini aborda esses dois universos concomitantes que convivem no ambiente social da corte, e que são igualmente ironizados e ridicularizados. Visto que, se o mineiro simples desconhece os tálburis, se assusta com a eletricidade do “Ao Grande Mágico”, na Rua do Ouvidor e não sabe como se portar à mesa do *Hotel des Princes*, os tipos urbanos, por seu turno, são na grande maioria interesseiros, arrogantes, deseducados e com padrões morais bastante discutíveis.

Ao desembarcar na estação do Campo de Santana, Nhô-Quim não encontra o seu pajem Benedito e se desorienta: é a perda da única referência de seu ambiente que lhe restava, e no decorrer da narrativa todo e qualquer escravo liberto com quem se deparar lhe remeterá a essa memória afetiva, até que num dos últimos episódios o pajem será visto ao longe, no carro de uma cocote; também o “fiel” Benedito havia se “perdido” na moral duvidosa da corte. Neste segundo episódio Agostini já deixa de lado os requadros para expandir formalmente a sua narrativa e também para dar-lhe um ritmo mais acelerado, a partir do momento em que o sertanejo se joga para dentro do tálburi, assustando o cocheiro e os animais e saindo em desabalada carreira pelo campo, até provocar uma colisão com uma gôndola na Rua do Conde, motivo de sua primeira ida

ao xadrez. É uma espécie de apresentação da série, na qual se define uma das vertentes do humor que o artista vai utilizar, a ação alucinada, sendo a outra a crítica de costumes.

O exame do conjunto de episódios que compõe a série deixa claro duas escolhas formais por parte do autor: a primeira é que a ação se concentrará em ambientes internos, nas relações humanas, sejam elas pontuais (com os atendentes de lojas, o garçom, o alfaiate) ou efetivas, neste caso a família X.P.T.O., a quem Nhô-Quim tem como referência na corte; a outra é que o centro da narrativa serão sempre os personagens, com suas atitudes, características ou pecados, em detrimento do entorno. Os cenários – quando colocados em relevo – têm a função de conferir verossimilhança à narrativa, aproximar o leitor de um universo conhecido e identificável, e, por conseguinte, facilitar a sua compreensão.

No episódio seguinte começará a transformação de Nhô-Quim, o que se dará sempre por meio da necessidade e das circunstâncias e não por opção própria. Depois de passar um dia inteiro na cadeia, ele consegue a liberdade explicando ao chefe de polícia que a confusão que armou “não foi por querer”, bordão que será usado muitas outras vezes como única explicação possível às enrascadas em que vai se envolver. Passa pelo Largo do Rocio, e ao dar pela falta do chapéu, decide comprar outro, para o que lhe indicam a Rua do Ouvidor; antes vai se achar num emaranhado de gôndolas e ao fugir delas derruba um vendedor de balas, a quem deve indenizar. Também aqui se estabelece uma primeira associação entre o dinheiro e a solução de problemas, que vai marcar as relações de Nhô-Quim na corte e que se repete quando ele danifica os instrumentos musicais de um grupo de meninos (no capítulo 5), os objetos da sala da família X.P.T.O. (capítulo 6), ou quando indeniza Mlle. X pelos transtornos que causou em seu quarto do *Hotel des Princes* no capítulo 10.

A percepção por Nhô-Quim do valor que o dinheiro tem na corte vai ser determinante tanto em termos de adaptação forçada a essa nova realidade, mediante a compra de objetos, quanto na forma encontrada para se livrar dos problemas em que se envolve. Pagar pelo prejuízo causado ao vendedor de balas ou indenizar Mlle. X a fim de comprar o seu silêncio são ações equivalentes na sua ingênua perspectiva.

A Rua do Ouvidor vai dominar no capítulo 3, em que Nhô-Quim vai se assustar com manequins giratórios, a vitrine do magazine *Notre Dame de Paris*, o “Ao Grande

Mágico” e ficar surpreso com o calçamento ruim da rua, a falta de educação dos homens que lhe dão o “primeiro encontrão” acabando em luta corporal com o marido da senhora em cujo vestido suas esporas haviam enganchado. A sequência alia o humor físico desenvolvido a partir da pantomima às observações ferinas sobre o comportamento urbano, seja nos homens que esbarram no sertanejo ou mesmo na senhora que usa o vestido excessivamente amplo, exagerado, que vai ocasionar o próximo confronto. O texto-legenda tem aqui grande importância no desenvolvimento narrativo, porque é o primeiro momento em que deixa de ser exclusivamente na terceira pessoa, dando espaço para os pensamentos e diálogos de Nhô-Quim, enriquecendo a sequência pela multiplicidade de vozes. Também há a alternância do estado de espírito do personagem, que oscila do deslumbramento à decepção com a rua - síntese da modernidade da corte. Nhô-Quim nota que a rua não “é lá essas coisas que dizem lá por fora”, mas se encanta com as ricas vitrines; nota que o calçamento é irregular e compreende que é de época diferente - buscando encontrar para si mesmo uma justificativa para a decepção - ao mesmo tempo em que se apavora com a eletricidade. A falta de educação dos urbanos notada pelo sertanejo contrasta com seus valores familiares, com o tempo acelerado da cidade, e poderia até mesmo explicar a agressão física que sofre do marido furioso.

O início e o fim do episódio são definidos por situações em que Nhô-Quim usa a justificativa padrão – “não foi por querer” – para se safar de situações embaraçosas: depois de passar um dia na cadeia é solto pelo chefe de polícia que acredita em seus argumentos e o mesmo se dá após a briga com o marido na rua. A simplicidade e franqueza de seu comportamento, sintetizados nessa frase, servem como meio de desarmar seus interlocutores, não sem antes revelar um certo paternalismo na compreensão pela falta de domínio dos códigos sociais da corte por parte do sertanejo. A chegada ao Carceller, depois de comprar um chapéu ridículo e ser ludibriado por um engraxate italiano, é sintomática do tipo de humor da série; ao se flagrar num espaço tão amplo e requintado, Nhô-Quim se debate com a própria imagem no espelho, é socorrido pelo caixeiro e decide tomar um sorvete em formato de pirâmide, uma especialidade da casa; antes é abordado por vendedores de bilhetes, a quem expulsa violentamente por se pressentir enganado. Por fim, ao se deparar com o sorvete e tentar atacá-lo com força demasiada, acha que é “feitiçaria” e ataca o caixeiro a tapas. O sertanejo começa a partir desse ponto a se colocar na defensiva em relação ao comportamento e às novidades da corte e a reagir de acordo com seus códigos, nem sempre os mais adequados; essa

“brutalidade” aparente reflete mais uma reação por instinto e necessidade de defesa ante o desconhecido do que simplesmente por violência. Este episódio, com imagens repletas de gestos amplos e expressões corporais acentuadas, assinala a preponderância sobre o texto, que funciona aqui apenas como complemento às informações que não podem ser expressas por ilustrações.

Deve-se notar o exagero proposital da seqüência do espelho, que beira a inverossimilhança, como um recurso narrativo legítimo para reafirmar a ignorância do personagem, que se complementa ao considerar o sorvete como “feitiçaria”; Agostini usa signos evidentes e carrega nas tintas a fim de reiterar diferenças, de forma didática para agradar a seus leitores. Também demonstra a agressividade de Nhô-Quim atacando os vendedores de bilhetes e o caixeiro como reação instintiva, por falta de argumentos. A intervenção pontual de alguns personagens, como o engraxate “carcamano” e os bilheteiros, por outro lado, apresentam figuras recorrentes naquele ambiente e funcionam como agentes de uma malandragem também notória. Ao expor a situação difícil de muitos imigrantes, Agostini inverte o sentido e apresenta o engraxate como um sujeito safado e incorpora o adjetivo “carcamano” (corruptela da expressão italiana *carica la mano*, usada para definir os comerciantes que colocavam a mão na balança para aumentar o peso e cobrar a mais dos fregueses), considerado ofensivo, de forma natural. No caso dos bilheteiros faz troça com uma verdadeira praga existente nas ruas da corte, tipos já mostrados na literatura ou no teatro, de forma igualmente irônica. Na peça *Verso e reverso*, de 1857, José de Alencar mostra a surpresa do estudante paulista Ernesto com a vida frenética da Rua do Ouvidor e a sua indignação com o incômodo dos vendedores (e aproveitadores) que lá circulam, como os meninos que vendem fósforos, os poetas que oferecem seus versos e os incansáveis vendedores de loteria. O estudante volta do passeio com os bolsos cheios dessas inutilidades que acaba comprando para se ver livre dos vendedores e para não ser confundido com um pobretão ou um roceiro.

É a partir da chegada de Nhô-Quim à casa do Sr. X.P.T.O., o amigo de seu pai, que os conflitos e papéis sociais se tornam mais claros. O tipo gorducho que recebe o visitante elegantemente vestido e de chinelos, só deixa a defensiva ao identificar pela carta do velho Quim a extensão da fortuna que se encontra materializada na sua frente. Segue-se a apresentação formal da esposa e filha, e introduz-se aqui o recurso narrativo em dois

tempos (o falado e o que é sussurrado, o “à parte”) que mostra ao leitor as reais intenções do Sr. X.P.T.O.: ele ordena à esposa que prepare um verdadeiro banquete à moda mineira e à filha que use o seu traje de domingo para impressionar o visitante.

Como nos enredos das tradicionais comédias teatrais da época - e aqui mais uma vez a referência é Martins Pena - o Sr. X.P.T.O. começa a elaborar um plano que conta à mulher pedindo segredo; esta conta à filha, que passa-o à mucama, que conta ao seu pretendente, que por sua vez conta à Tia Joana, a cozinheira; completando o circuito, até o gato que ouviu tudo conta ao cachorro de Sinhá. Esta seqüência de sete quadros, quase estanque, sem ação, apoiada no texto em terceira pessoa, vai dar lugar ao ritmo acelerado da seqüência seguinte quando Nhô-Quim, que até então aguardava a família na sala, é atacado pelo cachorro, sobe numa cadeira, salta para a mesa, derruba taças e candelabros e sai pela porta correndo, protegendo o rasgo que o cão deixou em seus fundilhos. O comportamento tranqüilo de Nhô-Quim enquanto esperava a família, que por seu lado tramava às suas costas um possível casamento de conveniência (o texto nunca deixa claro qual era o plano que estava sendo tramado), traduz o tempo elástico e sereno do sertanejo em contraposição ao afobamento que acomete a família na elaboração de uma situação fantasiosa que pretende passar ao visitante para envolvê-lo. Os escravos domésticos em sua simbiose com os membros da família, se por um lado adquirem uma situação privilegiada, por outro já incorporam os vícios dos patrões, a quem acabam servindo como instrumentos de uma armação cuja finalidade última não compreendem.

A venalidade dessa relação que se inicia entre a família e o sertanejo visa demarcar um certo tipo de sociabilidade que se verificava à época entre elite agrária e a emergente burguesia da cidade. Se aos primeiros interessava a inserção no ambiente requintado da corte e a aceitação social, aos outros seria importante juntar a fortuna que muitas vezes apenas simulavam possuir. Essa conveniente troca de favores é de certa forma aceita por ambas as partes, que dela tiravam o melhor de dois mundos, ajudando a fortalecer esta sociedade de corte nos trópicos.

Ana Maria Mauad apresenta algumas indicações sobre o tema ao comentar sobre os fazendeiros do Vale do Paraíba:

*“Para os negócios do café, tratamento de saúde, compras na rua do Ouvidor, idas ao teatro e aos salões, a corte era sempre a referência do espaço de excelência dos fazendeiros. A prosperidade econômica da região, além de estreitar os laços com a corte, garantia aos barões do café uma representação apropriada à classe senhorial. Entre tais formas de representação destacavam-se o consumo de produtos e os modismos da corte e do exterior”.*⁴⁴

No episódio 7, cujo título é “Nhô-Quim começa a civilizar-se... no vestuário”, Agostini promove a transformação do sertanejo, o que se dá sempre a partir da sugestão de uma outra pessoa ou por necessidade imposta pelas circunstâncias, e não como uma mudança pretendida, num desenrolar de acontecimentos que ele não controla e nem processa interiormente.

A necessidade de remendar a calça leva Nhô-Quim a um alfaiate na Rua do Hospício, ponto de comércio popular; é este alfaiate que vai convencê-lo a trocar o seu traje por um “vestuário completo da moda”, com calças apertadas e escuras, colete, paletó e gravata; ao sair da loja Nhô-Quim dá-se conta de que deveria também abandonar as botas, que são trocadas em seguida por botinas envernizadas. Para completar a metamorfose, ao cruzar com um dândi na rua, observa o *pince-nez*, que lhe parece “de grande necessidade”, indo procurar um especialista. Ao sair da loja, já de *pince-nez* esbarra num negro de ganho que carregava tábuas e resolve se livrar do estorvo que lhe atrapalha a visão.

Percebe-se também que o personagem começa a observar o seu entorno e a copiar hábitos que não fazem parte do seu universo, num prenúncio de transformação apenas externa. Agostini deixa explícita essa mudança cosmética já no título, guiando o leitor por meio dessa trajetória.

A marcante presença e influência estrangeira nos hábitos da corte, especificamente a francesa, era notória à época. Além da enorme quantidade de magazines que ditavam a moda, também os costumes miravam o refinamento e a distinção social que representaria o domínio desse idioma. Tal distinção fica evidente, até no uso de expressões e frases inteiras em francês que se encontram ao percorrer as páginas das

⁴⁴ MAUAD, Ana Maria. “Imagem e auto-imagem do segundo reinado”. In: *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. Luiz Felipe de Alencastro (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.2. pp. 211-212.

revistas ilustradas da época, como a própria *A Vida Fluminense*. Portanto, seria natural que esse traço marcante da vida cotidiana no município neutro fosse capturado e introduzido na narrativa de Nhô-Quim, já que o público leitor que se pretendia atingir era exatamente esse.

Em 23 de outubro de 1869 Agostini publica o oitavo episódio das “Aventuras” no qual Nhô-Quim resolve jantar no *Hotel des Princes*, já convenientemente trajado, ainda que se mostre deslocado no ambiente. Na sequência de 24 quadros mantêm-se praticamente os mesmos cenários, personagens e situação, demonstrando que a ação irá se concentrar nos mal-entendidos criados em razão de o sertanejo desconhecer o idioma francês. Como era de se esperar em um restaurante refinado, o cardápio é para Nhô-Quim um amontoado de hieróglifos, e como ele não quer demonstrar sua ignorância, começa a pedir os pratos obedecendo à ordem em que são apresentados; depois de receber três sopas em seguida, se exalta com o garçom, pede aos berros um prato de feijão e recebe um ralo caldo sem “nem um toucinho ao menos”.

A narrativa prossegue apoiada nesse jogo de equívocos, no qual *un boeuf a la mode* é entendido com um “boi a moda”, que para Nhô-Quim significaria um “boi de colarinho e *pince-nez*”, entre outros tantos trocadilhos; o texto tem importância fundamental na sequência, já que é no jogo de palavras que o autor se apóia para dar ritmo às ilustrações até os quadros finais, quando então os desenhos retomam a preponderância nos quadros que nos apresentam a indigestão do sertanejo e sua corrida ao banheiro no andar superior do hotel. Essa alternância de ênfase entre texto e imagem é que dá força e graça ao episódio, além de demonstrar que Agostini tem absoluto controle sobre a narrativa, conduzindo o leitor nesse jogo ritmado pelo constante vai-e-vem entre o visual e o textual. Chama a atenção a ausência quase absoluta de cenários, apenas insinuados em três quadros, reiterando a preponderância de personagens e diálogos.

Antes de lançar o próximo capítulo, que só seria publicado três meses depois, Agostini promove um inusitado e ousado jogo com seus leitores: a capa da edição nº 106 de *A Vida Fluminense*, de 8 de janeiro de 1870, traz Nhô-Quim, em pessoa, conversando com o próprio Agostini sentado em sua mesa de trabalho com a pedra litográfica, e travam o seguinte diálogo:

“Nhô-Quim: - Venho pedir um grande favor à Vida Fluminense
 - Falle
 - Desejava que não contassem o que me aconteceu no Hotel dos
 Príncipes... porque... houve cousas que até tenho vergonha de as dizer
 - E os assignantes que estão anciosos pela história? Enfim
 passaremos em silêncio esse episódio, ocupando-nos sábado próximo,
 de outro, de não menor interesse”.

Ao elaborar esse encontro improvável entre criador e criatura Agostini reforça no leitor a verossimilhança do personagem, agora corporificado e que sai do espaço da ficção para a capa da revista, local tradicionalmente reservado para ilustrações sobre a política e a vida cotidiana da corte, ou seja, a realidade. Também habilmente anuncia a continuação da história, interrompida meses antes, criando uma expectativa cujo objetivo era manter o interesse do leitor pela série, como já havia feito anteriormente ao atribuir textos a Nhô-Quim, conforme já anotado.

Capa de A Vida Fluminense, nº 106, de 8 de janeiro de 1870.

“(A razão por que Nhô-Quim não queria que contássemos o que lhe aconteceu no quarto de Mlle. ..., ou terríveis consequências de uma indigestão)”. Com esse longo título, o capítulo 9 é publicado na semana seguinte, conforme prometido na capa da edição anterior; nele mostra-se a confusão ocorrida no quarto da *mademoiselle* ao se deparar com o sertanejo dormindo em sua cama. Segue-se uma movimentada seqüência de quadros nos quais surgem vários hóspedes, armados de vassouras, paus e o que mais houvesse à mão, para acudir a senhorita; ao ser descoberto, Nhô-Quim esvazia um penico cheio sobre seus perseguidores, vê suas roupas serem confiscadas e acaba detido

pelo Senhor Inspetor que, temendo se tratar de um perigoso ladrão, solicita reforço e mobiliza dez homens para deter o estupefato provinciano. O episódio, calcado na pantomima e nos diálogos ágeis, termina com uma enorme dose de ironia quando, ao revistar as roupas de Nhô-Quim o inspetor descobre a “carteira bem recheada”, o que faz a *mademoiselle* imediatamente mudar de atitude e pedir: “*Monsieur l’inspecteur*, largue o homem, é um perfeito cavalheiro; conheço-o muito... é inocente”. Mais uma vez, é pela sua condição financeira que o sertanejo escapa das confusões em que se envolve e de novo é o dinheiro que vai determinar a mudança de comportamento em relação a ele, numa reiteração sobre a venalidade de certas relações no ambiente da corte.

Este nono episódio também seria o último produzido por Agostini. Sem nenhuma explicação aos leitores, “As aventuras de Nhô-Quim” são interrompidas, apesar de o ilustrador continuar na revista até dezembro de 1871, quase dois anos depois, e produzir outras narrativas sequenciais com personagens esporádicos. Nas páginas de *A Vida Fluminense* encontram-se indícios que podem ajudar a compreender o súbito desaparecimento de Nhô-Quim, já que há pelo menos duas manifestações documentadas sobre os problemas de saúde de Agostini nesse período.⁴⁵

No intervalo de tempo entre essas duas notas, percebe-se que a produção de Agostini é descontínua e a ilustração da revista passa a ser dividida com outros ilustradores: um deles assina apenas como “C”, cuja identificação não foi possível precisar, no primeiro ano e Valle e Faria a partir de julho de 1871. Isso não impede o artista italiano de criar algumas ilustrações importantes no período, como a narrativa “A chegada a esta capital de S.A. o Snr. Conde d’Eu”, já citada no presente trabalho, bem como capas e

⁴⁵ Na edição nº 111, de 12 de fevereiro de 1870 há na página 49 a seguinte nota, assinada por A. de C.,: “*Tendo estado gravemente enfermo, na semana passada, o nosso sócio e desenhista Angelo Agostini de Almeida, não nos foi possível publicar o presente número na data supra indicada. Nossos assinantes nos desculparão sem dúvida esta falha involuntária, a primeira no decurso de mais de dois anos de publicação da Vida Fluminense*”. (...)

Em 8 de julho de 1871, edição 184, página 680, há outro comunicado assinado pela empresa Almeida, Castro & Angelo, que edita a revista: “*Por achar-se, há algumas semanas, incomodado o Sr. Angelo Agostini, tem sido desenhados à pena os últimos números da VIDA FLUMINENSE. Do próximo sábado, porém, em diante, serão de novo feitas a lápis todas as ilustrações desta folha.*(...)”

ilustrações diversas. O ano de 1871, em especial, marcaria a transição no comando da ilustração de *A Vida Fluminense*, que se consumará com a saída definitiva de Agostini e sua substituição por Faria, em dezembro.

Pelas mãos hábeis e seguras de Candido Aragonez de Faria, Nhô-Quim ressuscita em 13 de janeiro de 1872, na edição nº 211. Exatos dois anos depois do último episódio o “herói” retorna às páginas centrais de *A Vida Fluminense*, anunciado na página 846, em texto assinado por “Maneco”:

“Aos nossos assinantes

A pagina central da nossa folha de hoje é ocupada pela continuação da história de -- Nhô Quim -- interrompida desde princípios de 1870”.

Podemos garantir que a partir de hoje, será publicado mensalmente um capítulo desse gracioso trabalho”. (...)

Faria era um raro ilustrador brasileiro perdido num mar de estrangeiros que dominava a imprensa ilustrada do século XIX e, com apenas 23 anos de idade, assume o comando artístico de uma revista importante, além de se dispor - não sem uma boa dose de coragem - a retomar um personagem que tinha inegável apelo com os leitores. Com Faria, Nhô-Quim começa a se modificar, de forma sutil no início e acentuadamente no decorrer dos episódios; essas transformações serão profundas e de diferentes ordens.

No tocante a arte, as ilustrações ganham maior nitidez de detalhes e volume, produtos da inegável habilidade de Faria na técnica do esfuminho; com relação ao enredo ele mergulha Nhô-Quim na mundanidade da corte, coloca mais pimenta nas situações em que se envolve, reforçando traços de antigos personagens e introduzindo novos, alguns deles figuras reais, como o ator Martins e o comico Eduardo Garrido. O ritmo da série se torna ainda mais frenético e, como se não bastasse, ainda coloca de vez a política na história, o que Agostini deliberadamente evitara.

Já no seu primeiro episódio, Faria mostra Nhô-Quim assediado por Mlle. X, e obrigado a vestir trajes femininos, não sem antes ser por esse motivo confundido e novamente importunado, desta vez por um ex-amante da moça a quem agride com socos, sendo intimado para um duelo do qual se livra precipitando-se em carreira pela porta afora. Vê-se, para além de toda a movimentação do episódio, uma certa ousadia de Faria ao

investir na conotação sexual e apresentar a moral duvidosa de *mademoiselle* e de seu amante inglês Mister Fux. O uso da pantomima continua preponderante e o texto retoma a sua função de apoio no desenvolvimento da trama, o que será uma característica do conjunto de cinco episódios desenvolvidos por Faria. Por outro lado, ainda que os personagens continuem no primeiro plano da narrativa, nota-se uma maior elaboração nos cenários, nos detalhes das cenas e nos trajés, além da introdução de sombras em alguns quadros, o que acentua o suspense.

No capítulo 11 Nhô-Quim foge pelas ruas vestido de mulher e com a cartola surrupada a Mr. Fux, é “lisonjeado” por rapazes elegantes na Rua do Ouvidor e ridicularizado por Eduardo Garrido e seus companheiros à porta da Confeitaria Castelões, o que provoca nova explosão de fúria no sertanejo com agressões, tropeções e fuga desabalada até ser detido mais vez pelos urbanos e ser levado até o subdelegado. À saída depara-se com o seu pajem Benedito, acompanhando uma cocote, ele também definitivamente submerso na mundanidade da corte. É também a partir desse episódio que Faria abandona o recurso dos requadros e diminui a quantidade de desenhos, o que dá maior amplitude e fluidez à narrativa. A chegada de Nhô-Quim à casa do Sr. X.P.T.O. prepara o próximo episódio, que vem a ser praticamente uma repetição da situação vivida no Hotel, desta vez envolvendo a família e seus escravos domésticos no mesmo jogo de equívocos de que é vítima mais uma vez o sertanejo.

É, sem dúvida, nos dois últimos episódios que se revela o pleno domínio de Faria sobre a série e a incorporação definitiva da política na história. Mais uma vez a sexualidade está presente e desta vez é Nhô-Quim que não resiste aos apelos da “crioula Joanninha” e a ataca, sendo impedido por um guarda-livros, novo personagem que o reprime por meio de um texto esclarecedor:

“O senhor, um homem fino, querendo abraçar a Joana, quando há por aí tanta francesa de estadão!... Venha comigo ao Cassino, e verá.” (...)⁴⁶

Têm-se aqui não só o registro do hábito de dispor sexualmente das escravas como a demonstração de preconceito de classe do urbano ao condenar o ato do sertanejo e

⁴⁶ “As aventuras de Nhô-Quim ou impressões de uma viagem à corte”. Capítulo XIII. In: *A Vida Fluminense*, nº 241, de 10 de agosto de 1872, pp. 1086-1087.

oferecer, em contrapartida, a possibilidade de ele se divertir com as francesas disponíveis no Cassino, já que era um “homem fino”. De novo Nhô-Quim é levado a uma mudança de vestuário, uma vez que “para fazer conquistas é preciso andar chic”, sem que isso vá lhe alterar a essência. A chegada ao Cassino é marcada pela praga dos cambistas à porta, expulsos a bengaladas por Nhô-Quim e por sua insistência em achar que viu de novo o pajem Benedito ao esbarrar com um moleque negro, no caso um vendedor de balas; percebe-se nessas ações reiteradas (o ataque à Joana, a procura insistente pelo pajem) a sensação de desamparo do personagem, que procura um referencial que o devolva às suas origens em meio ao turbilhão de aventuras que experimenta na corte.

No episódio, a representação de Martins (Antonio Francisco de Sousa Martins, um dos mais populares atores da época) é o estopim para a mais colérica explosão de Nhô-Quim, desta feita por achar que está sendo imitado e, pela primeira vez notar, ainda que equivocadamente, o que até então não percebera: que seus hábitos e sua figura provocavam nos urbanos uma sensação dúbia de superioridade, apoiada na negação da sua simplicidade e falta de traquejo social. Ao achar que o ator Martins tentava parodiá-lo, o sertanejo pela primeira vez toma consciência desse jogo e provoca nova confusão, que mais uma vez, vai acabar na cadeia. As repetidas ocasiões em que Nhô-Quim é obrigado a prestar contas de seus atos às autoridades são usadas no contexto da série como forma de afirmar a autoridade reinante na corte, não sem antes criticá-la. Porque, tanto nos episódios produzidos por Agostini como nos de Faria, os agentes da ordem pública são mostrados como medrosos e frouxos, abrindo caminho para um “jeitinho” de se resolver a situação, seja pelo pagamento de indenização ou pela permanência de algumas horas na cadeia.

“Nhô-Quim dá em fósforo eleitoral” é o último episódio da série e vem a público na edição nº 250, de 12 de outubro de 1872, dois meses depois do anterior. Dessa vez Nhô-Quim sai da cadeia depois de contratar um advogado que lhe fôra indicado por companheiros de cela e que é ninguém menos que o senhor Duque Estrada Teixeira, conhecido político da corte e criticado regularmente nas páginas de *A Vida Fluminense* por seus métodos escusos de convencer os eleitores. Faria utiliza neste caso o recurso tradicional da caricatura – a cabeça desproporcional ao tamanho do corpo – para marcar a diferença entre os personagens reais e fictícios que passarão a conviver juntos

na série; pela primeira vez a crítica à política aparece de forma clara, ao contrário de Agostini que sempre manteve uma evidente separação entre “As aventuras” e os fatos políticos.

Em troca da liberdade, Nhô-Quim se compromete a trabalhar na campanha do advogado como “fósforo”, espécie de faz-tudo do candidato e que na eleição propriamente dita votava várias vezes em diferentes urnas, não raro utilizando títulos falsos; além disso, o sertanejo é obrigado a pegar em armas para proteger o candidato num violento comício na Glória e depois se embriaga na comemoração; por fim, bêbado, agride um representante do “Clube da Reforma” que lá estava para espionar, voltando de novo para a cadeia. Como se percebe, Faria produz uma radical transformação no personagem que, definitivamente, entra em contato com os vícios e a moral pouco ortodoxa da modernidade; é uma mudança significativa que poderia levar a série a um outro caminho, mais moldada à realidade imediata e com personagens facilmente identificáveis pelo público.

Como a série é definitivamente interrompida neste ponto, não há como saber o que Faria de fato pretendia ao promover essa virada, que deve ter produzido certo estranhamento nos leitores. “As aventuras de ‘Nhô-Quim’” passam então a dialogar e, de certa forma, a se confundir com as demais páginas da revista, na qual Duque Estrada é presença freqüente tanto em charges isoladas como em comentários de Augusto de Castro na seção “Cavaco”, como se pode observar na edição nº 247, de 21 de setembro de 1872, página 1132:

“O reboleio eleitoral ainda continua para a satisfação do Sr. Duque Estrada e de muitos outros politicões, que esticariam a canela amanhã, se lhe tirassem o seu pratinho favorito.

Felizmente a coisa agora é entre os eleitores, - gente de gravata lavada, óleo no cabelo. Mãos limpas e pés quentes; gente pouco habituada ao uso do cacete, respeitadora das conveniências, senão políticas, ao menos sociais, e que, portanto, não inspira receios de alteração na ordem pública.(...)

(...) É verdade que as más línguas asseveram dever-se a eleição do Sr. Duque Estrada aos métodos persuasivos que a flor da sua gente empregou para com os eleitores do município neutro. Diz-se mesmo que a tal flor, estimulada pelas regas diárias do folhetim reformista,

jurara aos seus manipanços levar aos pináculos da glória o homem que mais zelosamente tem tratado dela. Se isto é verdade, não sei: se é boato, é de crer que o serra já o tivesse aproveitado”. (...)

A Vida Fluminense foi uma veemente crítica do Clube da Reforma, criado em 1870 e semente da fundação do Partido Republicano, bem como dos seus porta-vozes na imprensa, os jornais *A Reforma*, dirigido por Joaquim Serra e *A República*, de Quintino Bocaiúva; este último, que chegou a ter a expressiva tiragem de 10 mil exemplares, deve grande parte de sua popularidade aos sorteios de prêmios que promovia entre os leitores,⁴⁷ razão pela qual era ridicularizado em *A Vida Fluminense*, que o intitulava o “jornal das loterias”, além de produzir textos jocosos sobre as reuniões do Clube da Reforma, os símbolos republicanos e chegando a afirmar que “o sistema republicano não tem apresentado vantagens em parte alguma”.⁴⁸

Faria embaralha as “Aventuras” nessa disputa política e aparentemente pretendia reiterar nas páginas daquele “romance ilustrado” criado por Agostini três anos antes as convicções monárquicas da folha. Essa reviravolta do personagem infelizmente não tem continuação e não há como saber se esta opção era definitiva ou não passaria de um fato isolado. De qualquer maneira, a mudança indica que Faria pretendia tomar para si a narrativa e imprimir a sua marca, que, aparentemente, se afastava da proposta original.

Agostini, como já foi dito, manteve “As aventuras de Nhô-Quim” completamente apartada de uma identificação imediata com fatos da realidade política ou social; a série funcionava como uma espécie de universo paralelo no conjunto da revista, uma crônica bem-humorada de costumes na qual a verossimilhança era o traço principal e a observação acurada do cotidiano retratava conflitos dissimulados entre os habitantes da corte e os representantes do mundo rural. E, não por acaso, ele cria o seu personagem como um herdeiro de fazendeiro rico (e não um sertanejo qualquer) para que mediante essa condição ele possa circular pelos ambientes “europeizados” da corte e demonstrar por contraposição o quanto de artificial havia nesse mundo.

Observando-se os episódios da série criados por Agostini é clara a sua intenção de ironizar esses dois universos, enredá-los e mostrar que eram complementares (nunca

⁴⁷ As informações são de SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1997. p. 206.

⁴⁸ *A Vida Fluminense*, nº 252, de 26 de outubro de 1872, p. 1172, em coluna assinada por “Z”.

excludentes) e constitutivos desse império tropical que se apresentava como contraditório, injusto, idealizado e, exatamente por isso - no fundo, no fundo - muito engraçado. Porque, afinal, sabe-se que *Ridendo castigat mores*.

Considerações finais

Este trabalho procurou apresentar um exame sobre a produção de Angelo Agostini na revista *A Vida Fluminense*, publicada entre janeiro de 1868 e dezembro de 1875, quando então se transforma em *O Fígaro*, mais um representante da imprensa ilustrada do século XIX. De forma mais específica, tentou-se se concentrar no período em que Agostini esteve à frente das ilustrações da revista, de 1868 a dezembro de 1871, quando então passa a colaborar em *O Mosquito*. E ainda, no conjunto da produção do artista nesse período, deteve-se nos grandes temas como a guerra do Paraguai e a escravidão, além das narrativas visuais seqüências, um gênero de ilustração que Agostini ajuda a sedimentar, especialmente com “As aventuras de ‘Nhô-Quim’”.

As narrativas seqüenciais sempre fizeram parte do universo de ilustração trabalhado por Agostini, desde os primeiros esboços produzidos em 1864 para o “Diabo Coxo”; eram, então, formas encontradas pelo artista para traduzir em imagens fatos do cotidiano, uma espécie de “fotorreportagem” com ilustrações, como a seqüência que produziu sobre o acidente na viagem inaugural do trem ligando Santos a São Paulo. Posteriormente Agostini vai intercalar em suas narrativas os fatos reais com personagens fictícios tirados do cotidiano que vão revelar as mazelas da cidade ou traços característicos de seus habitantes; essas tentativas de narrativas seqüenciais, que já foram chamadas de “charges quadrinizadas” não eram novidade na imprensa ilustrada da segunda metade do século XIX. Henrique Fleiüss, o fundador da *Semana Illustrada*, paradigma desse tipo de periódico, já as produzia com certa frequência, ainda que lhe faltasse o tempo certo que diferencia a narrativa coerente da mera sucessão de imagens com algum movimento.

Ao se transferir para o Rio de Janeiro, no final de 1867, Agostini começa a colaborar em *O Arlequim* e logo a seguir funda, juntamente com o padrao Antonio Pedro Marques de Almeida e Augusto de Castro, *A Vida Fluminense*. É a partir daí que ele vai investir mais assiduamente nas narrativas seqüenciais dos mais variados tipos até que, em 30 de janeiro de 1869 apresenta aos leitores “As aventuras de ‘Nhô-Quim’ ou impressões de uma viagem à corte”, o seu “romance illustrado”. Partindo de tipos que poderiam ser facilmente encontrados na corte, Agostini cria os seus personagens

fictícios e centra o enredo nas desventuras de um jovem sertanejo rico que procura se adaptar à vida na cidade.

É evidente que o tema não era novo e já estivera presente nos mais diversos meios, inclusive na imprensa carioca do oitocentos. Mas é exatamente a capacidade de retomar um velho enredo e transformá-lo em algo novo que garante a grandeza dos artistas. Agostini se apropria da contraposição campo versus cidade e propõe uma narrativa que não deixa de ser literária na origem, mas que tem o auxílio inestimável de imagens para que possa ser acompanhada. Numa sociedade em que apenas cerca de 30% de seus habitantes eram alfabetizados, como era o caso do Rio de Janeiro no início dos anos 1870, isso era muito significativo, porque mesmo entre os novos ricos ou os apaniguados do poder imperial havia os que não dominavam as letras.

“As aventuras de ‘Nhô-Quim’” também possuíam estrutura semelhante a dos folhetins, especialmente aqueles que investiam no humor como uma nova forma de contar histórias aos pedaços, tão apreciadas na época; esse parentesco é mais próximo, sem dúvida, de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida e de *A família Agulha*, de Luís Guimarães Jr. Do primeiro, pode-se afirmar que as “Aventuras” capturam o tempo certo do humor, o corte seco e a ironia, e do segundo – até mesmo pela contemporaneidade na publicação – o ritmo frenético das cenas, ainda que Agostini mantivesse, ao contrário de Guimarães Jr., os personagens muito bem fincados na realidade. Outro parentesco visível era com as narrativas ilustradas seriadas produzidas por Töpffer, Hogarth e Daumier e que eram publicadas na Europa desde 1830, em geral, em álbuns vendidos como livros e, muito esporadicamente, na imprensa, sem continuidade.

Ao juntar esses dois universos e propor uma nova forma narrativa a que se poderia chamar de “folhetim ilustrado”, Agostini encontra o equilíbrio que há anos procurava entre texto e imagem para produzir a saga do “herói” sertanejo que irá revelar como esse relacionamento entre campo-cidade se dava, apoiado em relações de mútuo interesse e malandragens várias. Porque, se aos representantes da aristocracia rural interessava o verniz europeu da corte, como forma de legitimar a sua fortuna e aceitação social, aos da cidade importava muito mais o dinheiro, por meio do qual poderiam sedimentar uma vida nobre que, não raro, era apenas de fachada. Por conta desse pacto

não assumido, encoberto pelo véu da hipocrisia, é que muitas famílias se formaram, alianças políticas garantiram a sobrevivência do regime imperial e – pior – de uma instituição como a escravidão.

Fazendo uso de um humor sutil, que muitas vezes pode até parecer ingênuo, Agostini dá vida aos seus personagens e a essa corte tropical em transformação que procurava legitimar um país em busca do seu lugar junto das nações desenvolvidas, como a última monarquia das Américas. Não resta dúvida que é no desenvolvimento das “Aventuras” que Agostini chega ao ponto de equilíbrio que tanto buscara entre imagens, textos, diálogos e pensamentos para contar uma história que não se extinguisse em meia dúzia de quadros; o domínio técnico e o fôlego que exhibe no desenrolar da série é tal que, não raro, ele é identificado como um dos precursores das histórias em quadrinhos.

Deixando de lado a discussão sobre o pioneirismo que, em última instância, nada acrescentaria, o certo é que Agostini faz uso de muitos elementos como a pantomima, a perspectiva, a pluralidade de discursos e a compressão ou o alargamento do tempo pelo uso de requadros, que seriam característicos dos quadrinhos modernos. E mais do que simplesmente utilizá-los, o faz de maneira a servir unicamente às necessidades da narrativa.

Outro aspecto que o presente trabalho tentou examinar de forma panorâmica é o conjunto de ilustrações que Agostini produz em *A Vida Fluminense*. Além das narrativas sequenciais – de que “Nhô-Quim” representa a síntese – o ilustrador produz capas e ilustrações que vão da política ao documento, do *fait divers* a retratos quase fotográficos, patrióticos mesmo na época da guerra do Paraguai e até em anúncios publicitários. Nesse grande conjunto produzido ao longo dos quatro anos em que esteve à frente da direção artística da folha, pouco há de caricatura (no sentido estrito do termo) e muito se ressentida da sua conhecida contundência política.

Ao trocar São Paulo pelo Rio de Janeiro, depois do abrupto final do *Cabrião*, Agostini passa a produzir um humor mais alusivo, menos contundente e, em termos plásticos, reforça o seu traço clássico em detrimento da caricatura. É uma obra acadêmica impecável que só em alguns momentos se transforma em escracho ou em crítica política direta, o que lembraria os seus trabalhos paulistas. A mudança começa a ser notada pela inexistência de um calunga, o porta-voz das opiniões da revista, figura tradicional na

imprensa ilustrada; vale lembrar que mesmo *O Arlequim*, o predecessor de *A Vida Fluminense* usava este recurso. Ao optar por abrir mão desse instrumento, a revista deixa clara a sua proposta de investir num humor mais ameno que seria servido num cardápio definido como “joco-sério”. Essa oscilação entre o factual e o risível, entre o folhetim tradicional e as notas sobre os teatros, os comentários políticos de Augusto de Castro e algumas ilustrações patrióticas resumem o conteúdo da revista, sem que isso signifique juízo de valor; é apenas a constatação de uma opção editorial.

A Vida Fluminense era uma revista muito bem realizada, levando-se em conta as condições técnicas de impressão do período, e contava com a grande vantagem de ter um artista como Angelo Agostini. Durante os sete anos de sua existência, a revista reportou com competência os fatos importantes de sua época, como a guerra do Paraguai, a aprovação da Lei do Ventre Livre e a Questão Religiosa; no que se refere à ilustração, além de Agostini, contou com nomes como Candido Aragonez de Faria, Valle, Luiz Borgomainerio e J. Mill. A presença de Augusto de Castro e Antonio Marques de Almeida nas páginas de texto garantiam o contraponto equivalente. A sua grande rival no mercado das revistas ilustradas era, sem dúvida, a *Semana Illustrada*, a quem Agostini fustigava impiedosamente e com assídua frequência, debochando do Dr. Semana e do Moleque, os calungas de Henrique Fleiüs.

Com relação à política, *A Vida Fluminense* poderia ser considerada conservadora, como de resto eram também as suas concorrentes; apoiava abertamente o império e glorificava a figura do imperador, reservando suas críticas para a política municipal ou para as picuinhas entre liberais e conservadores na luta pelo poder. Com o surgimento do movimento republicano e de seus porta-vozes na imprensa, a partir de 1870, manteve tenso e crítico diálogo, defendendo a instituição monárquica.

No panorama da longa carreira de Agostini – mais de 40 anos – *A Vida Fluminense* sempre ocupou um espaço indefinido, uma espécie de trilha que vai desaguar na produção madura e engajada de *O Mosquito* e, naturalmente, na sua maior criação, a *Revista Illustrada*. Tentar recuperar e acompanhar os passos que sedimentaram essas grandes realizações do artista foi uma das intenções deste trabalho. Outra foi mostrar de que maneira Agostini desenvolve e aprimora sua técnica de produção de narrativas visuais sequenciais, que vai se consolidar na série “As aventuras de Nhô-Quim” e que

futuramente lhe vai assegurar a excelência mostrada em uma outra saga – essa longuíssima em seus mais de 75 episódios, publicados entre 1883 e 1905, com as inevitáveis interrupções – “As Aventuras de Zé Caipora”.

Essas duas extraordinárias narrativas ainda não foram suficientemente exploradas na sua complexidade e multiplicidade de sentidos, da importância artística ao valor documental e histórico. Neste trabalho partiu-se da fascinante aventura de Nhô-Quim para investigar o que ela poderia nos revelar sobre a sociedade carioca do oitocentos, com as suas contradições e idiossincrasias. É um primeiro passo num universo de muitas possibilidades; espera-se que venham outros.

Anexo 1

“As Aventuras de Nhô-Quim ou impressões de uma viagem à corte”

Relação dos capítulos publicados em *A Vida Fluminense*

Capítulo	Edição	Data	Páginas
1	57	30.01.1869	728-729
2	59	13.02.1869	744-745
3	61	27.02.1869	760-761
4	64	20.03.1869	784-785
5	70	01.05.1869	830-831
6	81	17.07.1869	1014-1015
7	88	04.09.1869	1070-1071
8	95	23.10.1869	1126-1127
9	107	15.01.1870	20-21
10	211	13.01.1872	848-849
11	218	02.03.1872	904-905
12	230	25.05.1872	1000-1001
13	241	10.08.1872	1086-1087
14	250	12.10.1872	1158-1159

Nota: Os capítulos de número 1 a 9 foram criados por Angelo Agostini.
A partir do capítulo 10 a autoria é de Candido Aragonez de Faria.

Anexo 2

Angelo Agostini: atuação em periódicos

Nome	Período	Função
<i>Diabo Coxo</i>	outubro 1864-dezembro 1865	Ilustrador
<i>Cabrião</i>	setembro 1866-setembro 1867	Ilustrador
<i>O Arlequim</i>	outubro-novembro 1867	Ilustrador
<i>A Vida Fluminense</i>	janeiro 1868-dezembro 1871	Ilustrador e sócio
<i>O Mosquito</i>	janeiro 1872-setembro 1875	Ilustrador e sócio
<i>Revista Illustrada</i>	novembro 1876-agosto 1888	Ilustrador e sócio
<i>Don Quixote</i>	janeiro 1895-janeiro 1903	Ilustrador e sócio
<i>Gazeta de Notícias</i>	janeiro-março 1904	Colaborador
<i>Renascença</i>	agosto-setembro 1904	Colaborador
<i>O Malho</i>	maio 1904-novembro 1907	Colaborador
<i>O Tico-tico</i>	outubro 1905-	Colaborador

Observações:

1. Não é possível afirmar, com base em documentação existente, se Agostini era apenas ilustrador ou também teve participação como sócio dos jornais *Diabo Coxo* e *Cabrião*.
2. A partir de 1904 e até 1910, ano de sua morte, Agostini colaborou com as publicações citadas, sempre de forma esporádica.

AS AVENTURAS DE "NHÔ-QUIM", OU IMPRESSÕES DE UMA VIAGEM À CORTE.

HISTORIA EM MUITOS CAPITULOS

(DE MINAS AO RIO DE JANEIRO)

Nhô Quim, jovem de 29 annos, filho unico de gente rica, porém honra-
vel, namorara-se de Sinhá Rosa, moça virtuosa, mas que... de louca,
entende que mulher sem dinheiro é ameixa; e por isso em lugar de
mandar o filho plantar batatas, (o que seria muito proveitoso na roça), res-

olve-o a dar um passeio à Corte para distrahi-lo.

Nhô Quim decide-se a deixar as lavas pasturas. Colhem-no
de beijos, abraços, conselhos e bençãos!

Montado no cavallinho russo, dá o nosso herói o último adeus!

Lava tres dias
conjugando do seu

emprego a galgar morros, na
sua descida.

Arresta afinal a desejada estação. Nhô Quim fica

e o cavallinho russo muito admirado!

Pelo sim pelo não o nosso homem beza-se
tres vezes antes de entrar no trem.

— E por causa das dividas, vai
comprimentando com doze milhas.

— e offerecendo um pedaco de queijo
do Minas, que tras lora guardado
na loja, e que pelo aroma parou que
Sinhá Rosa.

Nhô Quim observa qua
em vragao não é yamco o q
por sima mais liguro que
cavallinho russo.

viagem
no o v
o seu

tão liguro, que o vento...!!!

Nhô Quim grita ao ma-
nista: Mantem, ap-
rei... Puxe a vrida do
manista.... Lá se va
meu chapéo!...

Vendo que o trem conti-
nua, Nhô Quim fica sangdo
e quer precipitar-se pela por-
tinhola....

Nhô Quim explica que o chapéo foi
dado por Papai, e a fia por Sinhá Rosa
no dia de seu anno; mas a conversa
é interrompida pela

ENTRADA NO TUNEL GRANDE. No 1.^o
minuto Nhô Quim fica embalsando; no
2.^o anda que o sapato vooa consi-
derando; no 3.^o pensa que não verá mais
o sol; no 4.^o esquece que Sinhá Rosa
camará com o seu rival Manduca; no
5.^o fica furioso; no 6.^o pensa que o ca-
vallinho vivo; no 7.^o pensa que o diabo
o entrega.

Nhô Quim ao sair do
tunnel!

rende graças à Pro-
videncia (pela sua res-
surreição)

Chega a Belém.....
« Safa! Que coê...
lho... lho... lho...
quanto!... »

Nhô Quim paga a pido o tro-
co.

« Repre!... Já sou todo!...
Estou esperando o troco! »

« Lá se va o trem!... Puxe a vrida, Manista!... Olhe que
sou coê!... Puxe a vrida!... Puxe um pouco!... »

(Continua.)

AS AVENTURAS DE "NHO-QUIM", OU IMPRESSÕES DE UMA VIAGEM À CORTE.

HISTORIA EM DOZE
CAPITULOS

(DE MINAS AO RIO DE JANEIRO.)

A VIDA FLUMINENSE

A VIDA FLUMINENSE

Nho-Quim que não pôde aguar o trem, e vendo-se separado do seu pagão Benedito, fica tão saudades, mas tão saudades...

que dá uma tremenda sova ao cavador da sua desgracia.

Depois de passar na estação durante 5 horas seguidas,

lembra-se que tem cigarros e põe-se a fumar até o dia

de hoje.

de hoje. Nesta posição seguinte.

Nho-Quim que ouve de repente assobiar precipita-se, e vendo chegar o trem desce do trem

fica cheio de alegria e tão contente

Que desta vez não lhe vem à cabeça de se lembrar ao entrar no vagão.

Nho-Quim chega à estação do campo de Santa Anna sem outra novidade a não ser a de ficar muito atarefado diante do edifício.

Pergunta a todos os empregados onde está seu pagão Benedito.

Porém não obtendo uma resposta satisfactoria, fica muito atarefado.

Nho-Quim pergunta ao mesmo a para que aquillo é um tilly.

Tendo-o chamado, nosso herdeiro fugiu-se da porta.

O cocheiro, que julga que o freguez é doido, sabe com tanta precipitação, que

O cavallo, espantado, dispersa pelo lado do Campo de Santa Anna

e onde atira com algumas lavadeiras de pernas ao ar.

Na freguesia do Conde o negocio tornou-se mais serio. Tilbury, cocheiro, cavallo, burros e passageiros e Nho-Quim tudo em angaria.

Alguns urbanos que soltaram carregam com o poder do Nho-Quim no saiz.

AS AVENTURAS DE «NHO-QUIM»

IMPRESSÕES DE UMA VIAGEM À CORTE.

HISTÓRIA EM VINTOS CAPÍTULOS

CAPÍTULO III

A VIDA FLUMINENSE

A VIDA FLUMINENSE

Nho-Quim, depois de ter passado 24 horas na cadeia, onde meditou sobre as vicissitudes da vida, exposta a miséria, resolveu ir ao mundo.

É posto em liberdade, por ter o Chade julgado que o dano não fora feito sem culpa, como dizia o nosso raião.

Chegando ao Largo do Rio de Janeiro, Nho-Quim procura a porta, visto ser a certos muito conhecida para pular.

O que mais faz pensar o nosso homem é a paragem, que encontra entre o cavalo da estalada e o seu conselheiro russo.

Vendo que não está a olhar para ele, que o chapéu...

Informado do lugar, onde encontram melhores chapéus, dirige-se à rua do Ouvidor.

Ao passar pela esquina da Escola Central, Nho-Quim fica horrorizado de ver que na corte, a um passo da, se comete que se chama... furtos... chit... que porquês!!!

Avistando as gondolas, busca o nosso herói um lugar para se sentar, por lembrar-se ainda da zona desastrosa da véspera.

Quando animo, não com certa precipitação o mesmo daquella libertação.

o calhar com um vendedor de bolhas!

Obrigado a pagar o dano causado. Nho-Quim acha de propósito que na corte se paga lá por umas bolhinhas de papel d'arte.

Entra na rua do Ouvidor. --Vendo tão estreita, não acha lá essas coisas, que dizem lá por fora.

As vitrines de Notre Dame atraem-lhe a atenção. Nho-Quim acha tudo aquillo misterico!!

Entra. A habilitação pregada pô em serio cortiza dos embarracos.

Explica a final que perdeu seu chapéu, e que quer comprar outro, se não for muito caro.

Nho-Quim fica estupefacto por saber que n'uma loja tamanha não ha chapéus, e explica que o Xico Zicudo, lá se na terra d'ello, vende chapéus, sapatos, manteiga, roupa, e até farruras!!!

Sem obter o que desejava, prosegue seu caminho, e topa com as--Bichas-morcas. O homem embutava devras.....

F. mais embatucado fica ainda, vendo diante de si uma mulher corada pelo meio, andando à roda, e parecendo muito satisfeita da sua vida!!!

"Porque será que o casamento aqui é tão ruim, e lá no principio da rua tão bom? Ah! é porque esta parte da rua é mais velha do que a outra."

Logo que soffo o primeiro encontro, Nho-Quim acha que esta gente da corte é bem mais crida e quer mesmo saber pois licença para passar.

Encostando-se à vitrina do "Grande Magio" Nho-Quim sente uma coisa!... Oh, que coisa!!! Santa Barbara! São Jeronymo!!!... (Nho-Quim não combeto a electricidade).

"Bommo sempre" chego e nemcom não confronto da cas Lamb. A perfeitissima e a ligto dos arreios-lhe o seu cadu russo cujo engo não tem assentariam a' adorno!!

Uma senhora, que passava com seu marido, fica presa pela cauda do vestido nas espigas do nosso homem. Segue-se o inevitavel tranbalo.

O marido, furioso, aponta em Nho-Quim as mais valentes botões, do que ha noticia. Para desculpar-se o pobre raião repete sempre que não foi por querer!!

Desolado por tantas fatalidades, ao chegar defronte da loja do Propheta, Nho-Quim ajoelha diante da imagem, que toma por S. Nicolao, e pede-lhe que o livre de tamanho calporismo!

AS AVENTURAS DE «NHÔ-QUIM», OU IMPRESSÕES DE UMA VIAGEM À CORTE.

HISTORIA EM MUITOS CAPITULOS

CAPITULO IV.

A VIDA FLUMINENSE

(NO CARCELLER.)

A VIDA FLUMINENSE

Nhô-Quim tendo descoberto por fim um chapelleiro, resolveu a moda de Paris, porque lhe disseram que ali se usava a moda muito bem feita.

O primeiro sêto lhe serve por ser muito grande;

outro por ser muito pequeno.

Depois de ter experimentado de um e de outro a paciência do calceiro, fica com um que lhe garantiram ter da ultima moda, e sobre todo repugnado.

Até chegar á rua direita onde um carcereiro se propõe a engraxar-lhe as botas.

Nhô-Quim que vê outras pessoas fazerem engraxar, julga necessário seguir o exemplo dos outros, e submete-se á operação da engraxadura.

O carcereiro que julga inútil gastar um póto inteiro de grana, engraxa só a metade de cada bota. Nhô-Quim, porém, fica muito satisfeito.

e entra no Carceller onde cumprimenta a todos os frequentes.

O novo jovem admira-se do cumprimento de cada que vai de uma rua á outra.

Desagradar vê que é essa outra rua nomea heros vai sem a menor desconfiança e embarca com o que-lhe dá.

Nhô-Quim julgando que é um sujeito que lhe deu um empurro para lhe impedir a passagem, pode-lhe salvação.

Um calceiro da casa interrum para evitar um conflito, que podia ocasionar graves prejuizos as almas do patrão.

Nhô-Quim que reconhece o seu engano, fica estupefacto de ver que se pôde satisfazer a si mesmo, e considera-se muito feliz em não se ter dado muitos soccos, graças á intervenção do calceiro.

Tendo-se-lhe dito que devia tomar um sorvete para se refrescar, nosso heros espera que lhe sirvam essa coisa, que elle não conhece.

N'esse intervallo apresenta-se o Castro Urso á C., que guardem-lhe vender a sorte grande em troco de cigarro.

Nosso jovem que não pôde comprehender que se lhe offereça N.º 1210 em troco de cigarro, julga que o querem deliciar e corre em busca do bilheteiro.

Chega enfim a tal pessoa que chamam sorvete. Nhô-Quim não sabe se aquillo com-se, ou se bebe.

Depois de ter reparado bem como fazia o seu vizinho, ataca o sorvete como se fôra uma banana, &c...!!!

Cheio de furor com essa feitiçaria, nosso heros cabe de pancadaria no calceiro que o servia.

AS AVENTURAS DE «NHÔ-QUIM», OU IMPRESSÕES DE UMA VIAGEM À CORTE.
HISTORIA EM MUITOS CAPITULOS

CAPITULO V.
A NA RUA Direita

A VIDA FLUMINENSE

A VIDA FLUMINENSE

Nhõ-Quim achava-se tão exultante ao sair do Carceller que não viu diante da porta um Tracconi e um Graustein que cantavam as glórias de Garibaldi, e do

O coetido julga que lhe arrastaram uma ratoeira para prendê-lo, e foge espavorido. Um dos carcereiros, agarra-se a elle; o outro segue-o levando o chapéu do nosso herói.

Não sabendo mais onde metter a cabeça, nhõ-Quim mette, agora os pés na calha de um engraxador, que, ajoelhado diante do freguez, fazia jus á costumada esportula.

Convençendo-se afinal que abraçara a nuvem por Juno, isto é que tomara o instrumento de David (que trazia enfiado ao pescoço, por uma ratoeira de ouro, o infeliz misero paga as cordas rebentadas, e resga o chapéu.

Passando pela praça do commercio,

e logo cumprimentado por certo individuo que começa a fallar-lhe em ministerios, cahidos pela força da sua pena, em virtude do mandado imperial, um bom dia, em viagem de Lisboa, e que termina a estopada aconselhando-o a empregar os seus capitães com sapões da Ralrada de ferro de Petropolis.

Neste momento interveem outro sujeito que offerece sapões de um banco... com quatro pés.

O homem dos ministerios cahidos, vendo perdido o fructo do seu discurso com a chegada do novo Zangão, prorompe a uma berraria, e logo se transforma em secco. Nhõ-Quim aproveita o momento, e põe-se a correr.

A força do passo e de perguntas, o nosso provincialismo dá com a cabeça do correspondente do Papai para quem traz uma carta de recommendação... e ordens.

O Sr. X. P. T. O. julgando ver diante de si um misero tropeiro recebe a carta com a grandeza e seriedade de um commissario que só faz caso de quem possui... de 100 contos para cima!

Porém apenas lê as primeiras linhas e olha para a assignatura, o rosto torna-se-lhe risonho, e comovimento comovido exclama « Nos meus braços... em cima do meu coração... como nos felizes! O filho do meu melhor amigo (Aparição) Um freguez de 30 mil annos pendente a fôrça, e que não deve um centavo! Nhõ-Quim não se abate mais.

O Sr. X. P. T. O. tornando-se cada vez mais carinhoso, apresenta o nosso herói ás suas dignas consortes e extremos filhas.

(aparte á mulher), e manda fazer algum quitute de estrodo e um prato de couves e minestr. A sejeada que seja gordas e de caldo grosso; manda botar 3 libras de toucinho, e uma cabeça de porco inteira...

fallando para a filha. « Oh rapariga... este é seu coetido de vida preta... o dos domingos... o coque novo que não se quebra »

AS AVENTURAS DE «NHO-QUIM», OU IMPRESSÕES DE UMA VIAGEM À CORTE.

HISTÓRIA EM MUITOS CAPÍTULOS

CAPÍTULO VI.

(EM CASA DO SR. X. P. T. O.)

A VIDA FLUMINENSE

A VIDA FLUMINENSE

Enquanto a mulher e a filha se pautavam o Sr. X.P.T.O. espreitava as mãos de contente, formando o seu projecto simbo.....

Logo communicou a mulher logo que a viu, recomentando-lhe muito segredo. A mulher jerao não costava a mulher...

Porem mal Sinhá acabou de pôr seu coque novo, se Maria se aproveitou e confiou-lhe o segredo do sapo, e prestou-lhe que estas coisas devem ficar em familia.

Sinhá, que sentiu umas coqueas na corajadinho, desabafou com tia Michaela, que é uma mutama muito calada.

A Michaela, que tem sua queda pelo Chico, revelou-lhe tudo, e terminou dizendo: «Opa! Opa! que foi Sinhá viuva que foi coqueu, você não vá ni comprehendê!»

O Chico, que é levadinho da boca, foi logo pôr suas mãos na boca, e a qual desaperada por não ter a queda em casa, guardou-se para emlar no dia seguinte de Sr. Manoel da Prêda.

O Manoel-Mina, que havia sido logo a entender o que havia no tal do Chico, e qual com o qual pôde enlutar acores como o que...

Nho Quim, que de nada desconfiava, ficou na sala, lembrando-se que a moça trabalhava para suas labas com as de quem se vi, e encordou com a coisa.

Para passar o tempo, Nho-Quim tentou a apreciar uns quadros da historia de Ignês de Castro.

O lolo de Sinhá, que o procurava em toda a casa, apenas o viu, deu-lhe imediatamente provas de sua sympathia...

Jagando-lhe uma caricia muito ao vivo! Nho Quim que não estava habituado a: recebel-as... ali, e safo-se como pôde.

Procurou um refugio, mas vendo que nem assim a lucta da sanha do diabo do lolo,

pulou sobre a mesa da sala, pondo tudo em estilhaços.

Foi tal o barulho, que atrahio a attenção de toda a respeitavel familia X.P.T.O. que ficou com um nó na garganta vendo tamanha estrago, ajezgar de Nho Quim fufat que joga toda a avaria.

Depois de impotente...

condição a retirada do terrivel lolo, Nho Quim pula da da mesa nos braços do Sr. X.P.T.O.

Nho Quim vendo que as castiças que lhe pizera até chamão todas as vistas para suas caixas, logo da sala, disfarçando como lhe é possível a intempus da familia aberta no seu... pavimento terro

AS AVENTURAS DE «NHO-QUIM», OU
HISTORIA EM MUITOS CAPÍTULOS
CAPÍTULO VII.

A VIDA FLUMINENSE.

NHO-QUIM COMEÇA A CEN-
SAR-SE... NO VESTUÁRIO

A VIDA FLUMINENSE

CAPITULO VIII
NO HOTEL DES PRINCES

A VIDA FLUMINENSE

o He Quem se com prazer
chegar a si, e fica se
gullhor por se acastado
com o seu querido.

seguinte a um vizinho
grito que deu o Meunier.
correspondentes respostas
pela rua
to. 3.3. brava. The Avon
simultaneamente a de prau a vez

...e lá, bem ali, no
do andar, à direita
do corredor esquerdo,
segunda porta que vem
da esquerda é ali!

HISTORIA EM MUITOS CAPITULOS

Nho-Quim não queria que contássemos o que lhe aconteceu no quarto de M^{te}..., ou terríveis consequências de uma indigestão.

A razão porque Nho-Quim não queria que contássemos o que lhe aconteceu no quarto de M^{te}..., ou terríveis consequências de uma indigestão.

A razão porque Nho-Quim não queria que contássemos o que lhe aconteceu no quarto de M^{te}..., ou terríveis consequências de uma indigestão.

Reunidas mais de 30 pessoas, com rivopedes, crianças, cozinheiros etc, julga-se por unanimidade que, estando todos a mesmo tempo, e estando bem armados, ninguém comia muito pariso, pelo que abrio-se a porta e 30 vus se trasladar: Saia, ladras!

Nho Quim subia a serra com a subiacção da sua roupa, e que o punha a fresco, quando elle tanto desejava pôr-se ao fresco!

M^{te} *** disse, com sigo: «Ois frade heiar
levar para a cadeia um homem que
tem tanto dinheiro!» (carragando não quis
olhar para) «Monteiro! Impiares, largue o
homem, e não perca covaiões; costure o
mulo... e murchete!
Estancatantez azeite! Taffoni! / contin.)

*As Aventuras de Nhô Quim ou impressões de uma viagem à Corte.
História em muitos capítulos.*

*Capítulo X.
Nhô Quim consegue, afinal, sair do Hotel dos Príncipes.*

As aventuras de "Nhô Quim" ou impressões de uma viagem á corte.
Capítulo XI.
Nhô Quim encontra, a final, o seu fecl Benedekto.

AVIDA FLUMINENSE

AVIDA FLUMINENSE

Nhô Quim fôz muito
aperfeiçoado do seu que,
na rua, todos olham
para elle, rindo.

Muito fongado por tães provas de
admiração, o Nhô Quim nem mais
se lembra de que, graças ao visado
de A. B. C. X. que se mudou do rio.

Jerome, ao passar no Castilho, a
penetração fôz, em quatro calças e
olhando fôrta de dentro, se a que
na roupa um obito do fôrta.

Nhô Quim fêz fôrta, e para abrir passagem, de
fôrta encontra mo fôrta. Cêto cêto, sobre um fôrta
fôrta e qual, a fôrta. fôrta na fôrta de fôrta
mais cêto da rua do Cundor.

Conclusão, sobre o vento, levam-
ta-se fôrta, e o novo fôrta,
envelopado n'ellas, fôrta a cêto
fôrta.

Mas, ao virar o canto da rua direita, observa no
Pôrta, a fôrta, e como o fôrta, embora
de fôrta, mas e da multa fôrta...

O habitante do fôrta, incógnito
dele no seu cêto, fôrta fôrta.
ta encogimento cêto o fôrta
aguardando o... fôrta fôrta.

Fôrta, apêto, fôrta fôrta...
fôrta e fôrta fôrta e fôrta
fôrta fôrta de fôrta de
fôrta fôrta.

Interrogado, Nhô Quim conta, a
sua fôrta. A fôrta fôrta,
fôrta fôrta, fôrta fôrta
e fôrta o levar a fôrta de fôrta.

Ao sair de casa de sub, delegado Nhô
Quim aquêto com o seu fecl Benedekto, na
fôrta de casa de fôrta fôrta.
fôrta, fôrta a fôrta. O delegado na fôrta.

A fôrta encontra uma calça
de fôrta, Nhô Quim, na fôrta
de fôrta e manda fôrta e para
casa de fôrta X. P. T. O.

X. P. T. O, que de fôrta fôrta e fôrta
fôrta fôrta fôrta, fôrta de
fôrta fôrta, fôrta fôrta no fôrta
e fôrta nos fôrta.

A VIDA FLUMINENSE

*Lisvianco, vou buscar chá, mas ali
da minha volta, para que a minha
família não saiba de nada, e con-
tudo se n'aquillo quarto.

O nosso heroo acha-se com febre
de duas portas.
A deusas accommette o.
Qual das portas melhora?

*e Hor a primeira, mette o navio
dentro do quarto.. e recua..
(Podera!)*

Como na casa não pode haver tão
peça um do outro dois quartos assim
... iguais, e no meio um barafesta
peça outra porta.

Finalmente! Nhê Quim diz: as roupas femininas, e free: w a gosto. Mas ourinda, passos fôra, fica atrapalhado.

Episódio, em cujo quarto se achava o nosso
herói, vinha-lhe uma farras sobre a conv.
moda.
"Um ladrão no meu quarto! e Namai! 'Ladrão!'

Aos gritos da morte, a família reune-se, e sabendo que há
serra-ladros no quarto do irmão, toma os necessários precauções
e para ali se dirige em atitude hostil.

Alho' Quim, vonda que vai ser sorpren-
dido, embreitha-se n'uma pelle de tigre
que servia de capote, e n. aquella t'ra
discente des'poe vai a sonar os uninos.

[illegible]

XPTO que chegara n'aquelle momento, brava
qual fogue n'um meio fogue. Sapa tudo da
para fora. Logo lhes applicari esta
embriuhada.

As aventuras de Nhô Guim.
Historia em muitos Capítulos
XIII.
Roupa, ternuras, declaração e scenas do Cassino.

"A roupa fica. Éhe a maior,
Comprei a na melhor alfaiate da
rua do Ouvidor. (grata); E da
rua do Hospicio, mas na conta
do frezador, ha de figurar os
preços da rua do Ouvidor.

"Descanse um pouco. Você tem
tido tantos sobressaltos. Eu vou
ir baixo as escriptas, e volto lo-
go. Se precisar de alguma coisa,
chame-me aqui. Estou com uma sede!"

XPTO manda a criçula Taraminha/
com um copo de água.
Nô Zéum, vende a criçula assôz com
ele... lembra-se da fazenda... e fica..
em meias tomurás.

Som fodor linear vs outros de cima da orelha, vai o nosso herói para Sinter... mas a distância foi mal calculada... e a cadeira ficou a 100 metros de distância!...
chava-se tão longe!....

*Alto Quim levanta-se furioso...
de ternura, e faz à moça
uma declaração tímida...
lá a moda da roça.*

A repentina chegada do guarda-livros da casa pôz termo a declaração, e obriga a puditunda creoula a dar as de villa-diogo.

"O Sr.^o um homem fino, querendo abraçar a Joana, quando há por ali tanta francosia d'estados!...
 Vinha Domingo de Cassino, e vovô.
 "Pois sim. Mas esta roupa está-lhe mal feita, não vê?..."

"Entre no meu quarto e sirva-se de que encontrar. Para fazer convites, é preciso andar chic... 1º Muito obrigado. Já estou; mas olhe, não pode dizer nada ao papai."

Éil os a caminho
do Cassino.

Enquanto o guarda-livros vai
temer os bilheteiros, os cambistas
perseguem Nhs. Quem que per-
cura livrar-se d'elles... for
meio... persuasivos.

"Venha daqui, 'Nho Quim'. Você parece que rio passa.
 "Luz! É o Benedito, o frago que me deu papai
 e eu andei cá na Corte.
 "Sô, é ilusão? Se fosse o Benedito, corria logo
 a chapelão e a tomar lá a benede."

*Ah's Quim entra no
Casino, e vende tanta
lux, tanta gente e
tanto luxo, fica em
balucado!!*

Expressão fenomenológica
de grosso traço, tendo
ao levantar do barro,
- Mello Surcouff.

Expressão physio-
mica e oratoria
em scena do actor
Martins.

Resultado. — N'ho Quim reconhece que o parodiavam, e não são seus autores. Então, por cima de todos e de tudo, e ataca de frente o povo do Maranhão, que ia tranquilamente começar a dizer o seu monólogo.

Nho Quim da ^{XIV} com phosphoro.. clitoral.

Após as cenas do 'Cassino Rhi Zuen' é recolhido, ao Tador, onde alguns cachangas lhe põem nas nuvens o manto de um advogado habituado nas questões de facta e calhao.

Apenas recebe o convite do nosso hóspede, o advogado dr. "Mas um para a flor" e multidão da indispensável papalada apresenta-se perante o Chefe.

Vence o advogado e Alho Quim recupera a liberdade sob condicao de entrar para a binemerita ordem... dos fosforos.

"Se o bursi da marmorra foi para que
você me servisse de degrau, porquê?
Arme-se, pois; e se lá na Glória quiserem
se me de pélo, fogo n'elles; já viu?"

"Então que é isso? Você veio aqui para guardar-me as costas e voltar na gente boa, ou para olhar pa' trás de nós?"

"Vocês por-tu se tornem nos vivos. Re'es que a
que'lla que deve estar 'sacra, e 'sacra-
faca, cerimonia. Em quanto durarem'
as 'dilecces somos todos 'iguales, todos
sims.....

Viva o Sr. Diogo (do que?)!
Viva o Sr. Carlos a jamor!
Vivam as deuses!
Viva o pagode!!

Nho Quim sabe de cara do glorioso candidato na occasiao em que um emissario do Club da Reforma vinda, a meio galope, metter o nariz... na uina da Gloria

Não Quim estava bebado, e como o outro vi-
nha embriagado pela esperança de obter
malícia para duas abas, ... não se viram,
e o resultado foi: Não Quim ficou furioso e
terrar uma cabeçada mineira na
panda paulista do emissário.

Esta recorre ao expediente
adoptado em tais ^{Cartas pe-}
los grandes valentões, isto é,
aplica.

Os sedanos correm, e o nosso
herói é filhado no momen-
to em que procurava safar-se.

"Contre la force dentro.
 Sans traitement: e nada
 de resistir... aliás....."

"Sera com a tal policia? Fender me um gritador d'estrondo no dia em que eu preciso mandar a flor da minha gente para o J. José." - "Aque anda, ja mas do Governo; oia se anda..."

Bibliografia

1. Angelo Agostini

AGOSTINI, Angelo; GAMA, Luis. *Diabo Coxo*: São Paulo, 1864-1865. Edição fac-similar. São Paulo: Edusp, 2005.

AGOSTINI, Angelo; CAMPOS, Américo de; REIS, Antonio Manoel dos. *Cabrião*: semanário humorístico editado por Angelo Agostini, Américo de Campos e Antonio Manoel dos Reis 1866-1867. São Paulo: Inesp, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

ARAGÃO JÚNIOR, Octávio Carvalho. *A óptica sócio-política da arte sequencial de Angelo Agostini em algumas páginas de O Cabrião (1866-1867) e da Revista Ilustrada (1876-1898)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2002.

BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: a trajetória de Angelo Agostini no Brasil imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, 2005.

CAGNIN, Antonio Luiz. “As histórias em quadrinhos de Angelo Agostini”. In: Phenix: Revista da História dos Quadrinhos. v. 0. nº 0. pp. 5-24. São Paulo, 1996.

_____. “Foi o Diabo! O Coxo!”. In: Revista Comunicação & Artes. nº 31. pp. 67-71. São Paulo, maio-agosto 1997.

CAVALCANTI, Carlos Manuel de Holanda. “Angelo Agostini e seu “Zé Caipora” entre a corte e a República”. In: História, imagem e narrativa. nº 3. ano 2, setembro de 2006. pp. 112-146. Versão eletrônica disponível em <http://www.historiaeimagem.com.br>. Acesso em 5 mar 2008.

CARDOSO, Athos Eichler (org.). *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883*. Brasília: Senado Federal, 2002.

MOREIRA, Sandra Regina. *A presença do mito quixotesco no jornal ilustrado Don Quixote (1895-1903), de Angelo Agostini*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2001.

OLIVEIRA, Gilberto Maringoni de. *Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910)*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História Social, 2006.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. *Revista Ilustrada (1876-1898), síntese de uma época*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de História, 1989.

SILVA, Flávio da. *Humor e sátira: O Cabrião no cotidiano da cidade de São Paulo, 1866-1867*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de História, 2004.

SILVA, Rosangela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa no final do Segundo Reinado*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2004.

2. Humor e caricatura – Brasil

ABDELMALACK, Genny. *Momentos da História do Brasil através da caricatura 1900-1937*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1991.

AGOSTINHO, Aucione Torres. *A charge*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1993.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do modernismo*. Brasília: MCT/CNPq, 1992.

CAGNIN, Antonio Luiz. “O Faria? Conhece?”. In: INTERCOM. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. nº 23. pp 1-16. Manaus, 2000.

CARDOSO, Marcelo Zikán. *Como as histórias em quadrinhos vêem o Brasil: de Agostini a Hugo Pratt*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo – ECA – Ciências da Comunicação, 2000.

FERRARI, Maria Helena. *Humor carioca como forma social*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 1994.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

GALLOTTA, Brás Ciro. *São Paulo aprende a rir: a imprensa humorística entre 1839-1876*. Tese de doutorado em História Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. *A idade da pedra ilustrada: litografia - um monólito na gráfica e no humor do jornalismo brasileiro do século XIX no Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas-Artes, 1995.

JANOVITCH, Paula Esther. *Preso por trocadilho: a imprensa de narrativa irreverente paulistana de 1900 a 1911*. São Paulo: Editora Alameda, 2006.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros, 1836-2001*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 4 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

NOGUEIRA, Andréa de Araújo. *Humor e populismo: o desafio diário nas charges de Nelo Lorenzon (1948 a 1960)*. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2005.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord). *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP, 2003.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso – a representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Peripécias da família Agulha. *O Estado de São Paulo*, 2 de novembro de 2003, p. D14.

_____. “Folhetim era amolador e impertinente”. *O Estado de S.Paulo*, 12 de junho de 2001, p. D12.

SILVA, Marcos Antonio da. *Caricata república: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

TEIXEIRA, Luis Guilherme S. *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

TORAL, André. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas: História Social, 2001.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Imaginário humorístico e modernidade carioca*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo – FFLCH – História Social, 1995.

3. Humor e caricatura

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, 2. ed.

BERGSON, Henri. *O riso – ensaio sobre o significado da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DAUMIER, Honoré. *Caricaturas*. Porto Alegre: Paraula, 1995.

ECO, Umberto. "O cômico e a regra". In: *Viagem na irreabilidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. pp. 343-353.

FEAVER, William e GOULD, Ann. *Masters of caricature: from Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine*. New York: Alfred A. Knopf, 1981.

FLEIUSS, Max. "A caricatura no Brasil". In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. t. 80. v. 134, pp. 583-609.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

GOMBRICH, E. H. "O arsenal do cartunista". In: *Meditações Sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaaios Sobre a Teoria da Arte*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 127-142.

_____. *Arte e Ilusão: um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. "The visual image: its place in communication". In: *The image & the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 1994.

_____. *The uses of images: studies in the social function of art and visual communication*. London: Phaidon, 2000.

GOMBRICH, E.H.; KRISS, Ernst. "Os princípios da caricatura". In: *Psicanálise da arte*. São Paulo: Brasiliense, 1968. pp. 142-157.

PIRANDELLO, Luigi. "O humorismo". In: *Do teatro ao teatro*. Organização e tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

4. Bibliografia geral

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org). *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis; (Brasília): INL, 1979.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem – caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias". In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 8. Universidade de São Paulo, 1970.

CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *A Construção da ordem. Teatro de sombras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro: quatro séculos de histórias*. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2008.

ECO, Umberto. “Retórica e ideologia em ‘Os Mistérios de Paris’ de Eugène Sue”. In: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 6. ed.

_____. “O uso prático da personagem”. In: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 6. ed.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 3. ed.

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio (e da sua liderança na história política do Brasil)*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

GUIMARÃES JR, Luís. *A família Agulha*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: Planeta do Brasil; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. v. 1.

MARTINS PENA, Luis Carlos. *Teatro de Martins Pena – comédias*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MAURO, Frédéric. *O Brasil no tempo de Dom Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

_____. “Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica”. In: *As mil faces de um herói-canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *O Rio de Janeiro imperial*. Rio de Janeiro: Topbooks: UniverCidade Editora, 2000.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RENAULT, Delso. *O dia-a-dia no Rio de Janeiro segundo os jornais, 1870-1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira em convênio com o Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1982.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 2. ed.

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. *Uma parisiense no Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2003.

VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil imperial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

5. Periódicos ilustrados

A Vida Fluminense

Semana Illustrada

O Simplício da Roça

O Arlequim

Ba-ta-clan

O Mosquito

A Comédia Social

O Fígaro

Diabo Coxo

Cabrião