

O Teatro de São Paulo na pena de Agostini

ELIZABETH R. AZEVEDO¹

Os estudos de iconografia, começando com Panofsky, “o patriarca”, com seus quatro níveis de análises (estilo, formas, tema, interpretação) e sua definição como a área dos estudos históricos dedicados aos dois últimos níveis, vem se intensificando nas últimas décadas, abarcando todos os aspectos da atividade humana.

A relação entre as diversas formas de representação e a *representaçãoteatral* sempre intrigou historiadores, historiadores do teatro e críticos de arte. O teatro já aparecia na pintura clássica (XVI – XX) em “cenas” históricas, sacras e cotidianas (que demandavam “cenários”, “figurinos”, “atitudes” que foram tomadas como referências das práticas teatrais vigentes. A questão da pintura de grupos em torno de uma mesa (sobretudo na pintura holandesa), que não era uma solução para o teatro, por exemplo, parece demonstrar que as analogias não podem ser feitas levianamente. Algumas outras, no entanto, parecem seguir a regra da frontalidade, uma regra que foi difícil de ser quebrada nos palcos². Outro aspecto que poderia ser posto em discussão é o da representação do tempo como uma das dimensões mais complexas para a pintura que, até o renascimento, usavacenas simultâneas e justapostas para “narrar” uma história. O teatro medieval, como se sabe, também lançava mão de palcos com cenários simultâneos, de dramaturgia épica, mas, de todo modo, cada cena tinha o seu próprio “tempo” e se sucediam umas após outras sem, obrigatoriamente, ter ligação causal com a seguinte.

Além disso, é preciso levar em consideração para a análise da imagem a sua época de produção e não o tempo do representado (ex. imagens de peças de Shakespeare no XIX são um ponto de vista romântico sobre o seu teatro)

A questão inversa sobre essas relações também seria possível, isto é: teria a cena imitado alguma pintura? Na verdade, é preciso aproximar os dois universos mais como

¹ Historiadora e professora de Teatro Brasileiro na Escola de Comunicações e Artes da USP.

² Lembremo-nos de que até no meados do século XX, no Brasil, esse ainda era um uso corrente nos nossos palcos.

manifestações da representação do que tentar correlações direitas, respeitando as convenções de cada uma.

A intensificação dos estudos de iconografia teatral cresceram juntamente com os desdobramento da história cultural das últimas décadas. É um universo enorme a ser abordado. Não é mais uma área periférica da história teatral, mas um campo de intersecção entre história do teatro, historia da arte, estudos literários, museologia, antropologia, sociologia, e no caso deste estudo, pelo menos arquitetura, política e urbanismo.

Não devemos nos esquecer, que a iconografia teatral é a representação sobre a *representação* e engloba uma variada gama de manifestações espetaculares e fenômenos ligados ao teatro ao longo de séculos tanto no oriente quanto no ocidente (espaços, artistas, equipamentos, cenários, figurinos, públicos, retratos, divulgações, estudos), através de todo tipo de registro, da arte erudita aos formatos populares (dos mais tradicionais aos formatos mais tecnológicos). A iconografia teatral se apoia sobre a história da arte, mas está “essencialmente voltada para a arte do teatro” e em que medida é possível perceber a “teatralidade”.

Vale sempre lembrar também que uma imagem é uma construção da qual se deve procurar entender todas os aspectos particulares e gerais: convenções artísticas do período, gênero, biografia do autor. De acordo com Cesare Molinari (BALME, ERENSTEIN, MOLINARI, 1998) as imagens teatrais são de três tipos – diretos (ligados a um evento teatral específico) os mais raros; 2 indiretos (cujo assunto representado não é teatral, mas que se vale de elementos teatrais) mais comuns; 3 de conceito ideal de teatro, sendo que cada gênero pode ser melhor para revelar este ou aquele tipo de informação sobre o teatro.

Segundo o pensamento de Gombrich (BALME, ERENSTEIN, MOLINARI, 1998), diferentemente de Panovisky, – deve-se perguntar o que o artista quis comunicar com aquela imagem, mesmo que a distorça para deixar a imagem com suas intenções – *um dos objetivos da iconografia teatral seria a acumulação de evidencias para a reconstrução dos eventos teatrais. Contudo, as imagens disponíveis são apenas evidencias daquilo que o artista achou mais interessante ou retratável.* (BALME, ERENSTEIN, MOLINARI, 1998) Logo, isso quer dizer que devemos ser mais cuidadosos e atentos no caso caricatura onde há uma intervenção importante e intencional da mão do artista. É a “sua” versão da cena teatral.

A professora portuguesa Maria João Brilhante (BALME, ERENSTEIN, MOLINARI, 1998) diz que imagens não são meras ilustrações da realidade teatral, mas criações individuais que figuram uma cultura visual. Quais seriam portanto, os usos e funções dessas imagens? Qual seria a ideia que apresentam?

Gombrich também nos fala sobre a caricatura/charge como algo que deve ser decifrado, mais que outros gêneros artísticos talvez

Como instituição... a caricatura e agora se dirige a dois grupos. O “grupo interno” que saboreavam por quase dois séculos e os de “fora” que apreciam a distorção apenas vicariamente, absorvendo a mensagem maliciosa – foram treinados por artistas satíricos para reconhecer as formulas empregadas pelos homens dos jornais. (idem, 1998).

Antes de avançarmos na apresentação das imagens de Agostini, temos ainda que lembrara “questão das séries”, isto é, conferir se se trata realmente uma série ou se são só imagens semelhantes justapostas. A produção deve ser determinante para a resposta. Também podemos retomar, diante da série, o problema do aspecto narrativo da representação pictórica, pois série é diferente de sequência.

Questões específicas relativas aos desenhos (independentemente da técnica) se colocam pois podem ser únicos ou destinados a reprodução mecânica. No caso de desenhos para imprensa, pensados para serem reproduzidos em grande número, pode-se contar com a facilidade do registro mais acessível da obra. *Por sua necessidade de resumir situações, utilizam em larga escala imagens, símbolos e sinais. (GERVERAU, 2004:119)*

Os desenhos humorísticos surgiram na Europa pela pena de Annibale Carracci, em Bolonha na Itália em meados do século XV, apresentando deformações de rostos. Ao seu lado, alemães e holandeses protestantes davam mais peso às situações dos que à distorção dos personagens. As duas linhas de desenho se encontraram no trabalho dos ingleses Hogarth e Rowlandson no século XVIII. Já o primeiro jornal satírico de que se tem notícia surgiu na França na década de 30 do século seguinte e se chamou *A Caricatura*. Nele trabalhou o

famoso ilustrador Daumier. A partir de Paris, os jornais satíricos se espalham por toda a Europa na primeira metade do século XIX.

Ainda segundo Maria João Brilhante, o trabalho dos estudiosos está ainda na fase de reconhecimento e identificação do material existente. *Até agora em geral completa ou esclarece informação que nos chegou através de documentos escritos e permitirá, no futuro, traçar os contornos sociais, ideológicos, estéticos da arte do teatro.* (BALME, ERENSTEIN, MOLINARI, 1998).

É nesta etapa inicial que se coloca o presente artigo. Esta é uma primeira abordagem do conjunto de ilustrações realizado por Angelo Agostini para os jornais satíricos paulistanos *O Diabo Coxo* (1864-1865)³ e *O Cabrião* (1866-1867). Angelo Agostini, nasceu na Itália, em Vercelli, em 8 de abril de 1842/43. Era filho de uma cantora lírica e, depois de se tornar órfão aos 9 anos, foi levado para Paris para morar com uma avó. Aos 17 anos veio para o Brasil para viver com a mãe, que já estava na corte desde 1854, e havia se casado com um português. Em 1862, toda a família se encontrava em São Paulo. Desde suas primeiras manifestações públicas, Agostini sempre se mostrou um liberal convicto, criticando com veemência as mazelas do país.

Em 1867, diante de uma polêmica criada em São Paulo, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde fundou outras várias publicações, sempre satíricas, das quais a mais relevante foi a *Revista Illustrada*, em 1876. Ao todo durante sua vida, ilustrou mais de 6.000 páginas.

A metodologia adotada aqui, como uma grade de análise, indica várias perspectivas sobre a obra, compreendendo descrição, estudo do contexto e apontamentos para a interpretação.

O Diabo Coxo foi o primeiro jornal ilustrado e de caricatura da cidade, possibilitando a um público mais amplo o acesso ao mundo das imagens, só vistas nas representações religiosas das igrejas. O título deriva de obras europeias de sucesso dos séculos XVII e XVIII⁴. Seu primeiro número apareceu em 2 de outubro de 1864, medindo 18cm X 26cm, com oito páginas, quatro de ilustrações e quatro de textos, impresso pela Tipografia e Litografia

⁴ Os primeiros foram: *El Diablo Cojuelo*, de Luís Velez de Guevara, em 1641 e *Le Diable Boiteux*, de Alain René Lesage, de 1707 – contando histórias de um pobre diabo coxo preso em uma garrafa que é libertado por um estudante a quem concede o poder de ver o interior das casas.

Alemã⁵, de Henrique Schröder, ao custo de 500 réis (três vezes mais caro que um jornal diário). A assinatura de 12 números custava 4\$000 réis para capital e 5\$000 para outras cidades. Houve duas séries do Diabo Coxo. A primeira de 2 de outubro a 25 de dezembro de 1864; a segunda, de 23 de julho a 31 de dezembro de 1865.

Os textos eram escritos por Luis Gama e Sizenando Nabuco de Araújo, liberais históricos. Das 170 imagens, 87 na primeira edição e 83 na segunda, Agostini assina 144. Sua assinatura resume-se a um A apostro na parte inferior dos desenhos, à direita ou esquerda indiscriminadamente. Das demais ilustrações, ou não é possível encontrar uma assinatura ou são assinados por N (de Nicolau Huascar Vergara⁶).⁷

As ilustrações aparecem sempre na páginas centrais 4 e 5 (como desenho único ou com vários desenhos) e na última página, sem contar, claro a capa onde consta o desenho do cabeçalho do jornal⁸, sempre o mesmo, e do pequeno diabinho com perna de pau, casaca e cartola, a cada edição numa situação diferente.

O Cabrião⁹ foi o segundo jornal a ter Agostini como ilustrador, seu primeiro número apareceu em 30 de setembro de 1866, medindo 20cm X 26cm, com oito páginas como o Diabo Coxo, com a mesma organização de quatro de ilustrações e quatro de textos, impresso pela Tipografia Imperial¹⁰, continuava a usar a litografia de Henrique Schröder. Depois do número 14 passou por completo para a tipografia Alemã. Ao custo também de 500 réis o número avulso, tinha planos de assinatura trimestral, semestral e anual, com diferentes preços para capital e província. Circulou numa única série de 51 números até 29 de setembro de

⁵ Litografia – técnica inventada na Alemanha por Alois Senefelder no final do século XVIII, tendo chegado ao Brasil em 1818.

⁶ Nicolau Huascar Vergara pintor e cenógrafo, nasceu no Rio no começo do século XIX e morreu na mesma cidade em 1882 ou 1886. Ver:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=2073&imp=N&cd_idioma=28555

⁷ Este estudo está baseado na edição fac-similar. Talvez a consulta aos originais, possa esclarecer os casos de indefinição de autoria. A única coleção completa da obra pertence à seção de raridades da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo.

⁸ Lembrando em muito uma cena de *Macário*, Álvares Azevedo.

⁹ O nome do jornal pode ser uma referência ao personagem de Eugene Sue, no romance *Os mistérios de Paris*, Cabrión, de 1842. As ilustrações do romance apresentam os personagens principais usando roupas iguais as dos personagens brasileiros.

¹⁰ Typographya Imperialde Joaquim de Azevedo Marques, fundador do jornal diário O Correio Paulistano (em 1854)

1867. *Incontestavelmente foi o mais conhecido periódico humorístico e de caricaturas editado em São Paulo durante o Império* (SANTOS, 2000, p.).

Os textos eram escritos por Américo de Campos (na ocasião, diretor e redator do Correio Paulistano) e Antonio Manoel Reis, ambos liberais. Das 336 imagens, Agostini assina 290 da mesma forma. Os outros desenhos, ou não são identificáveis ou são assinados por NV (Nicolau Huascar Vergara). As ilustrações continuam aparecendo sempre na páginas centrais 4 e 5, na última página e na capa, onde consta um novo desenho de cabeçalho.

Logo de início é necessário reconhecer a importância do corpus documental que representam os desenhos de Ângelo Agostini para a história da cidade de São Paulo em meados do século XIX. Os diversos aspectos abordados pelo ilustrador vão desde os embates políticos (entre conservadores e liberais), as políticas públicas, passando pelas questões de cultura e lazer (onde se inclui o teatro) até chegar aos costumes cotidianos. O autor atira um pouco para todo lado ao ritmo dos acontecimentos diários, apresentando um balanço semanal daqueles fatos julgados mais significativos. Dentre os assuntos tratados, aqueles relacionados às artes cênicas e espetáculos tem um lugar importante no conjunto.

As ilustrações (de teatro ou não) são todas realizadas em preto e branco, variando de algumas muito simples, sem fundo ou paisagem, apenas destacando personagens, em “situações” ou não, até algumas mais complexas com “cenários”, perspectivas elaboradas, maior detalhamento da composição. Geralmente não há “closes”, ficando o espectador posicionado a meia distância. Poucos são os retratos. Quando aparecem são composições de ½ corpo ou busto, de frente, sem local preferencial nas páginas destinadas às ilustrações.

Foi feito um levantamento da relação entre o número total de imagens e as imagens relacionadas ao teatro (diretamente¹¹), aquelas que usam o teatro como metáfora (indiretas¹²), bem como a relação numérica entre as imagens relativas ao teatro e as matérias textuais sobre esse assunto. Os resultados revelam que no Diabo Coxodas imagens 177 imagens, 34 tem assuntos “teatrais” diretos ou indiretos, ou seja 17%. Nesse mesmo conjunto encontramos 46 matérias textuais sobre o assunto. Apenas como termo de comparação, nos demais textos do jornal encontramos nove matérias sobre política, vinte sobre a Guerra do Paraguai e 110

¹¹ Aquelas que apresentam edifícios teatrais, atores, cenas, palco e público.

¹² Aquelas que apresentam elementos teatrais como elemento de uma mensagem não concernente ao universo teatral, como política, costumes, religião etc.

sobre assuntos relativos ao cotidiano da cidade. Portanto, a publicação dá importante destaque ao teatro.

Em OCabrião o balanço é similar. As imagens teatrais ocupam 15% entre a temática abordada pelos desenhos, enquanto é possível encontrar 43 matérias teatrais. Destaque-se que nesse segundo periódico o número de desenhos e matérias sobre a guerra tem maior destaque que no precedente, confundindo-se com as matérias sobre política.

Deve-se registrar também o fato de que todos os desenhos sempre apresentam algum tipo de texto associado. Eles, assim como no caso das imagens, podem ir dos mais simples, como só o nome de uma figura retratada, ou apenas uma palavra indicativa do assunto criticado, até textos mais longos e diálogos. Nesse caso, poderíamos considerar que estamos diante de verdadeiras “cenas”. Lave lembrar que Agostini é tido como um predecessor das histórias em quadrinhos no Brasil, quando publica, anos mais tarde no Rio as *Aventuras de Nhô Quim*. Mas já aqui, em OCabrião, o ilustrador utiliza uma sequência de imagens em duas páginas para mostrar as desventuras de um jovem em seus preparativos, participação em um baile da cidade e o fim da historinha no “chilindró”¹³.

As vezes o texto se “infiltra” na imagem ganhando destaque no nome de algum local da cidade, de alguma empresa, de alguma publicação (como os próprios DC e OC, num exercício metalinguístico que, às vezes, é acompanhado pelos desenhos).

Todos esses e outros recursos podem ser vistos nas imagens que fazem referência ao teatro, que é nosso foco de interesse aqui. A primeira tarefa nesse sentido será identificar os personagens e elementos presentes na ilustrações.

Para começar, lembremo-nos que tanto o Diabo Coxo quanto O Cabrião são *personagens*. Não são jornais com nomes mais genéricos e indeterminados como *Revista Ilustrada*. E ainda mais, são personagens que têm seus companheiros, seus pares, formando duplas - Thomaz para o Diabo Coxo e Pipelet para O Cabrião. Parece que Agostini e seus sócios, pensam estruturalmente em termos teatrais ou, pelo menos dialógicos.

Para as imagens teatrais diretas de O Diabo Coxo temos as seguintes identificações: o Teatro São José, recém-inaugurado no Largo de São Gonçalo (hoje Praça João Mendes): público, cena, atores, músicos, coristas, orquestra, dramas, o edifício teatral, empresários.

¹³ O Cabrião, n.11, páginas 4 e 5.

Entre as pessoas retratadas estão: os empresários Henrique e Macedo, o ator Eloy, um rabequista, o ator Joaquim Augusto Ribeiro (a quem rende homenagens), a atriz Julia Azevedo (identificada a partir da conclusão que se pode tirar de uma matéria no mesmo número da revista)

Sobre as noites no teatro São José encontramos inúmeras situações vividas pelos espectadores, seja em relação aos camarotes, aos ingressos, à má iluminação do teatro, à falta de espetáculos e à qualidade da orquestra.

Em outra ocasião, Agostini elogia uma encenação com $\frac{3}{4}$ de página. É o caso do drama *Coração e Dinheiro*¹⁴. Na mesma página, menciona o drama *Crença, Fé e Caridade*.

Também há registro da repercussão dos espetáculos e de artistas entre a sociedade e a imprensa – como o caso do ator Chumbinho (de religião protestante) que discutia pelo jornal se São Pedro tinha ou não estado em Roma, ou o espetáculo dos Copofones realizados no sempre criticado Teatro São José.

Como imagens teatrais indiretas, de referência, temos políticos em gestos “dramáticos”, “cenas” pungentes ou cômicas. Elas são identificadas por elementos considerados teatrais: figurinos (roupas não cotidianas) ou fantasias (arlequim), uso de máscaras, de marionetes.

Em O Cabrião as mesmas representações se repetem. O teatro retratado continua sendo o São José, uma vez que os demais, como a velha Casa da Ópera, praticamente não funcionavam. Neste conjunto reaparecem os empresários do teatro como incompetentes e aproveitadores. Dos espetáculos destacam-se provavelmente as únicas imagens existentes no Brasil de um espetáculo de quadros vivos oferecido pela companhia Heller.

Como figuras reaparece Joaquim Augusto Ribeiro, agora acompanhado por Gabriela da Cunha e os instrumentistas de copofones. O grande cômico Vasques é retratado de uma maneira caricatural – pequeno corpo para uma cabeça desproporcional – ainda que respeitosa.

Dos espetáculos apresentados no teatro, houve destaque para o sucesso que fizeram as coristas. Como raramente fazia, Agostini focaliza um detalhe da cena, isto é, as pernas das moças, dizendo, ou ironizando, através da imagem as linhas de texto que acompanha o desenho. O assunto aqui engloba também a atitude do público. Uma avaliação do seu

¹⁴ Ver AZEVEDO, Elizabeth. Um palco sobre as Arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco em São Paulo, no século XIX. São Paulo: Annablume, 2000.

comportamento aparece em dois outros desenhos. No geral, o desenhista apresenta um público totalmente masculino, irreverente, apaixonado e muitas vezes incontrolável. Por isso, o retrata em um desenho como preparado apenas para espetáculos infantis como o teatro de marionetes. Veja-se que aqui Agostini está querendo criticar a plateia majoritariamente de estudantes do Teatro São José, mas acaba apresentando uma das poucas imagens do teatro de marionetes no Brasil do século XIX. Igualmente única é o desenho que traz um ator “passando benefícios”, isto é, um ator vendendo entradas de porta em porta (e sendo evitado pelos cidadãos) de um espetáculo de cuja bilheteria ele teria a maior parte. Esta foi uma prática corrente nos teatros brasileiros durante muitos anos até mesmo no século XX, no entanto, não se conhece outra imagem dessa prática.

Os desenhos tanto de uma quanto de outra publicação não se configuram exatamente num série, uma vez que não se trata de um assunto organicamente e exaustivamente desenvolvido e representado. Contudo, não deixam de ser conjuntos articulados, no quais alguns assuntos são retomados eventualmente.

Não se pode negar entretanto que pela pena de Agostini (Nicolau Vergara realiza apenas uma mínima parte desse registro) São Paulo pode contar com um testemunho, ainda que longe de ser neutro, inédito na história da documentação teatral brasileira. Para esse período, nem mesmo a corte teve um número tão grande e consistente de imagens ligadas à cena e à concepção dramática da representação social em variados aspectos.

O que aqui se apresentou é apenas um resumo rápido que apenas pode dar uma ideia da possibilidades de análises possíveis de serem levadas a cabo a partir dos desenhos de Ângelo Agostini.

BIBLIOGRAFIA

BALME, C., ERENSTEIN, R., MOLINARI, C. (Eds.) *European theatre iconography: proceedings of the European Science Foundation Network*. Mains: 1998.

CHIARADIA, Filomena. *Iconografia teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

10

GERVEREAU, Laurent. Voir, comprendre, analyser les images. Paris : La Découverte, 2004.