

MUNIDO DO SEU LÁPIS: REPRESENTAÇÕES SOBRE TEATRO E AUDIÊNCIAS PAULISTANOS NAS LITOGRAVURAS DE ÂNGELO AGOSTINI (CABRIÃO, 1866-1867)

*Silvia Cristina Martins de Souza*¹

*Até que afinal voltou de Campinas a companhia dramática, que foi respirar novos ares fugindo do contágio eleitoral. D. Adelaide e Pedro Joaquim estréiam hoje na Filha do lavrador (...) O Cabrião estará presente, munido do seu lápis, e dirá em tempo o que for digno de menção. Apaixonado pela arte dramática, amigo dos artistas, ele folgará de ter ocasião de louvar-lhes o talento e o trabalho, mas não transigirá com sua consciência, impingindo ao público, gato por lebre. O público de São Paulo deve compreender que é agora o momento de correr ao teatro.*²

Foi com estas palavras que no dia 10 de março de 1867 o jornal *Cabrião* anunciou o retorno a São Paulo dos atores Adelaide Amaral e Pedro Joaquim vindos de Campinas, onde se apresentaram por alguns dias. Estes atores e mais outros três – Joaquim Augusto, Vasques, Mattos e Maria Velluti –, haviam chegado à cidade de São Paulo no mês anterior, vindos do Rio de Janeiro. Sua chegada provocou grande expectativa, pois eles foram contratados para reforçar as representações da companhia paulistana do teatro São José e também porque atuavam numa das mais famosas empresas teatrais da Corte, a do Teatro Ginásio Dramático.

Inaugurada em 1855 com o objetivo de sintonizar o teatro produzido no Brasil com as novidades dos palcos europeus, a companhia do Ginásio desencadeou uma revolução estética nos palcos do Rio de Janeiro, quando neles introduziu a comédia realista (ou “drama de casaca”), dando início a uma série de encenações de peças escritas sob inspiração do realismo teatral.

As comédias realistas privilegiavam enredos simples baseados em assuntos da atualidade; os homens comuns, ao invés de reis, príncipes ou heróis e, como temas, o casamento, o adultério e a prostituição, estes últimos tratados como ameaças sociais. A adoção de tais premissas tinha em vista romper com os pressupostos da escola romântica procurando dotar o palco de uma função mais utilitária e menos lúdica. Dentro desta nova concepção, o espectador era levado a confrontar-se com uma tese e, simultaneamente, com uma lição a ser tirada da história que o dramaturgo lhe apresentava através de um personagem intencionalmente concebido para funcionar

¹ Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas. Realizou estágio pós-doutoral junto à Universidade Federal Fluminense entre 2007 e 2008. Docente do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Londrina. Esta pesquisa contou com o apoio de uma bolsa produtividade do CNPq.

² *Cabrião*, 10 mar. 1867. Grifos no original.

como porta-voz do autor: o *raisonneur*. Foi esta dimensão pedagógica do realismo que seduziu dramaturgos e críticos por lhes descortinar um espaço supostamente ilimitado de intervenção social até então desconhecido³.

Nos anos 1860, São Paulo era uma cidade em que uma população de cerca de vinte mil habitantes tinha uma vida pacata, não fossem as estudantadas promovidas pelos acadêmicos de Direito, que muitas vezes acabavam em conflitos com a polícia. Os saraus de poesia eram comuns na cidade, mas sua vida teatral era ainda bastante incipiente. Os espetáculos teatrais oferecidos aos paulistanos baseavam-se no repertório romântico e eram representados por artistas amadores nos dois teatros em funcionamento na ocasião, o de São José e o do Bатуíra⁴. A única companhia dramática profissional da cidade atuou entre 1852 e 1860 e foi dirigida por Henrique José da Costa e Joaquim José de Macedo⁵.

Na falta de uma companhia teatral profissional e regular, e também porque São Paulo não fazia parte do circuito obrigatório das companhias teatrais da Corte, que se apresentavam com relativa assiduidade em Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul, entende-se porque a chegada destes atores famosos trazendo na sua bagagem um repertório renovado chamou tanta atenção, sendo isto que o *Cabrião* sublinhava ao alertar seus leitores que chegara “o momento de correr ao teatro”.

Também são dignas de nota nesta citação as justificativas utilizadas para as críticas que seriam tecidas ao trabalho daquela *troupe*. Elas baseavam-se no argumento de que a imparcialidade de quem as elaborava estava respaldada no sentimento de amor à arte, o que seria motivo suficientemente forte para emitir seus comentários, fossem eles lisonjeiros ou não, sendo em nome deste pressuposto que o *Cabrião* se comprometia em não impingir “ao público gato por lebre”.

Estas alegadas imparcialidade e defesa da arte foram princípios bastante propalados pelos críticos teatrais oitocentistas brasileiros, e estavam diretamente relacionados aos preceitos do realismo teatral tanto que, no artigo intitulado “O ideal do crítico”, Machado de Assis defendeu a ideia de que o ofício da crítica deveria ser exercido por homens que agissem com “ciência” e “consciência”, pois a eles cabia a tarefa de educar a sociedade.⁶ Joaquim Manuel de Macedo, por sua vez, considerava que o teatro não poderia ser um simples passatempo, por ser ele, acima de tudo, uma escola de moral e de costumes⁷.

A noção de que a palavra dramatizada no palco era transformadora e tinha alcance moralizador e civilizador, revestiu o tablado de funções peculiares naqueles tempos. Machado de Assis chegaria mesmo a afirmar que existiam três grandes canais de iniciação da sociedade - o palco, a tribuna e a imprensa -, sendo o palco o mais eficaz dos três, uma vez que “na imprensa e na tribuna a verdade que se

³ SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2000.

⁴ O teatro do Bатуíra foi construído nos fundos do estabelecimento comercial do português Antonio Bатуíra. Funcionaram em São Paulo, na segunda metade do século XIX, a Casa de Ópera e o Teatro do Palácio, mais tarde denominado Teatro Harmonia Paulistana. Ver: AZEVEDO, Elizabeth R. *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Annablume, 2000, p.36-37.

⁵ AZEVEDO, *Um palco sob as arcadas...*, p. 36-40.

⁶ ASSIS, Machado de, *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: Jackson, 1951, vol. 30, p. 162.

⁷ *Jornal do Comércio*, 12 ago. 1861.

quer proclamar é discutida, analisada (...); no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade aparece nua e crua, sem demonstração (...)”⁸. Visto a partir deste ângulo, era como se ao expor a “pura” verdade o teatro fizesse com que o espectador fosse naturalmente levado a acreditar neste tipo de ficção que lhe entrava pelos olhos e ouvidos. Foi esta noção que permitiu a afirmação de uma identidade dos homens de letras neste processo, uma vez que eles se auto atribuíram a tarefa de educar a sociedade através da dramaturgia, da censura e da crítica e, simultaneamente, tornou possível um investimento no sentido de procurar forjar para as audiências uma personalidade pública que só sobreviveria ao lado da ideia de passividade.

Se a defesa destes princípios foi uma característica comum aos críticos e aos homens de letras naqueles tempos, o que torna o *Cabrião* diferente de outras folhas do período em relação a este assunto? Como procuraremos mostrar aqui, sua singularidade residia na maneira como nele textos escritos e imagens se complementavam para atingir o que se acreditava ser o maior objetivo da imprensa, isto é, formar a opinião pública.

Ainda que a imprensa paulistana já existisse desde 1827, quando surgiu o jornal *O Farol Paulistano*, foi com o *Diabo Coxo* (1864) que foi inaugurada a imprensa ilustrada e humorística na província⁹. Com o desaparecimento do *Diabo Coxo*, o desenhista italiano Ângelo Agostini, que nele havia colaborado, associou-se a Américo de Campos e Antonio Manuel dos Reis fundando o *Cabrião*, segundo periódico humorístico e ilustrado da cidade¹⁰.

A imprensa ilustrada no Brasil foi alavancada pela técnica da litografia, que permitiu que imagens fossem criadas e reproduzidas com qualidade, rapidez e precisão. Na segunda metade do século XIX, este tipo de jornalismo já caíra no agrado dos leitores que passaram a ter acesso a temas tão variados quanto política, teatro, cotidiano, religião, tratados de maneira bem humorada e jocosa, o que muitas vezes acabou por alimentar polêmicas. Esta dimensão da polêmica, da qual esteve revestida a imprensa ilustrada, é um dado importante na medida em que aponta para

⁸ *O Espelho*, 2 out. 1859.

⁹ O *Diabo Coxo* foi o primeiro periódico ilustrado paulistano e foi inspirado num livro homônimo de Alain-René Le Sage (1707). A folha era redigida por Luiz Gama e contou com as colaborações de Sizenando Nabuco de Araújo e de Ângelo Agostini, que foi seu ilustrador, embora não tenha sido o único a exercer tal função neste jornal. Ver: SANTOS, Délio Freire dos. “Primórdios da imprensa caricata paulistana: o *Cabrião*”. In: SANTOS, Délio Freire dos (org.). *Cabrião: semanário humorístico editado por Ângelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis (1866-1867)*. São Paulo: Imprensa Oficial; Editora da UNESP, 2000, p. XXIV.

¹⁰ As referências à atuação de Angelo Agostini no *Diabo Coxo* e no *Cabrião* são esparsas e imprecisas. Alguns estudos que se dedicaram a este tema, como o de Délio F. dos Santos, tenderam a atribuir-lhe o papel central nestes dois jornais. É provável que este fato seja uma decorrência da versão do próprio Agostini sobre o início de sua carreira, que atribuiu a si próprio a estreia de Américo de Campos “na imprensa em 1866 no jornal ilustrado *Cabrião*. Compreendemo-nos imediatamente. Ambos de caráter firme e, pode-se dizer, temperado como o fino aço, empreendemos um gênero de publicação então pouco conhecido e que não deixava de ser um tanto arriscado. Era nosso companheiro também o dr. Antônio Manoel dos Reis, boa pessoa, mas algum tanto carola e que acabou por deixar a redação depois de algumas discussões calorosas comigo, por eu andar pintando uns padres no jornal e o S. Pedro com cachimbo na boca o que muito divertia o Américo que tomava barrigadas de riso”. Ver: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, São Paulo, IHGSP, vol. XIX, 1914, p. 510.

os problemas por ela enfrentados no seu contexto de emergência. As relações entre política e jornalismo ilustrado eram uma questão aberta naquele período embora posteriormente os estudos sobre este tema tenham definido este último como uma atividade estreitamente ligada à crítica política¹¹.

Se a trajetória da imprensa ilustrada brasileira foi conturbada, pode-se dizer que entre os historiadores ela também não foi tranquila. Durante muito tempo a imagem foi desprezada como fonte digna de interesse para os estudos históricos, que definiu o uso das fontes escritas como padrão geral de avaliação de suas práticas de investigação. Por um bom tempo foi comum que as imagens, quando utilizadas, aparecessem como simples ilustrações, sem maiores preocupações interpretativas ou que fossem tratadas como expressão da realidade. De acordo com Paulo Knauss, foi a afirmação da história das representações, valorizada pelo estudo da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, que levou a uma revisão da definição de documento e à revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais, promovendo um reencontro dos historiadores com o estudo das imagens¹².

Hoje, no Brasil, as imagens recebem um tratamento diferenciado por parte de historiadores atentos para contextos e técnicas de produção específicos, formas de divulgação, suporte material e intenção de cada imagem e seus autores ou ainda como porta de entrada para desvendar as diversidades de sentidos e formas de humor¹³.

No caso específico de Ângelo Agostini, existe uma tendência entre os trabalhos que o tomaram como objeto de estudo em reproduzir um discurso forjado em fins do século XIX que cristalizou a noção de que seu lápis litográfico foi uma arma que ele manejou com habilidade na defesa de causas prementes do seu tempo, notadamente a abolição da escravidão e a guerra do Paraguai¹⁴. Num delicado

¹¹ Ver: BALABAN, Marcelo, *Poeta do Lápis: a trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial* – São e Rio de Janeiro, 1864-1888. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009, p. 33. Para a imprensa ilustrada no Brasil, ver: LIMA, Hernan. *História da caricatura no Brasil*. 4 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963; FREITAS, A. A. de, “A imprensa periódica de São Paulo”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, IHGB, vol. XIX, 1915. SOUZA, Pablo B., “Imagens em movimento: moralidade pública, cultura política e caricatura na Imperial cidade de São Paulo”. *Cadernos de História*, Mariana, UFOP, vol. VI, ano 3, dez./ 2008. Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/>>.

¹² KNAUSS, Paulo, “O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual”. *ArtCultura*, Uberlândia, UFU, vol. 8, n. 12, 2006, p. 6. Para este assunto ver, dentre outros: AUMONT, Jacques, *A imagem*. Campinas: Papirus, 1997. BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1999. ELKINS, James, *Visual studies: essays on verbal and visual representation*. New York: Routledge, 2003. DIKOVISTKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*, Cambridge: London, 2005.

¹³ Ver: SLENES, Robert Wayne. “As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem Alegórica de Johann Moritz Rugendas”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, UNICAMP, n. 2, 1995/ 1996. LIMA, Valéria. *J.B. Debret, historiador e pintor: A viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. 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.

¹⁴ Marcelo Balaban observou que a memória cristalizada em torno de Ângelo Agostini foi uma construção histórica que acabou por se transformar em verdade inquestionável nos trabalhos sobre ele, e que ela se baseou em dois textos: um de autoria de José do Patrocínio e outro de Joaquim Nabuco, ambos de 1888.

jogo de lembranças e esquecimentos, esta memória não apenas tendeu a ligar caricatura e crítica política e a referendar uma determinada interpretação a respeito da trajetória e das atividades exercidas por Agostini, simultaneamente apagando outras experiências deste personagem, sobretudo no que diz respeito ao tempo em que viveu em São Paulo, cujas referências são poucas e imprecisas.

Sem dúvida esta dimensão de militância política é importante, mas não a única possível de ser explorada na sua arte, assim como ela não é capaz de explicar todos os sentidos assumidos pelos desenhos por ele produzidos¹⁵. Afinal, eles não apenas contam histórias como também têm suas próprias histórias; foram feitos em determinados momentos com intenções particulares e, mais do que retratar, eles são uma formas de interação com diferentes instâncias e discursos da sociedade, ainda que muitos jornais humorísticos do século XIX insistissem em criar para si um espaço de autonomia e independência.

Tomando tais pressupostos como ponto de partida, nosso objetivo neste artigo será analisar as litogravuras de Ângelo Agostini do jornal *Cabrião*, em diálogo com os textos publicados no mesmo, isto é, como uma espécie de crônica híbrida de texto e imagem, priorizando um assunto específico: o ambiente teatral da São Paulo daquela época¹⁶. Através deste movimento pretende-se que o leitor vislumbre como Agostini, munido do seu lápis, produziu determinadas representações sobre as audiências e o teatro paulistanos e que, simultaneamente, tenha a oportunidade de conhecer os princípios que davam o mote a seus desenhos e como eles foram fruto de uma interlocução com outros discursos do seu tempo.

O *Cabrião* começou a circular no dia 30 de setembro de 1866, e foi publicado ininterruptamente até 29 de setembro de 1867, totalizando 51 números que foram impressos na Tipografia Imparcial de Joaquim Roberto de Azevedo Marques (até o número 13) e litografados na oficina de Henrique Schroeder. Seu escritório estava localizado na Rua do Rosário, 20, e nele eram vendidos números avulsos, a 500\$ réis, ou por assinaturas a 17\$000 réis para a capital e 19\$000 réis para o interior¹⁷.

Para a escolha do nome do semanário, seus fundadores se inspiraram no romance folhetim *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, cujo protagonista era um personagem de nome Cabrion que, aporuguesado, transformou-se Cabrião. No romance francês, Cabrion era um pintor que infernizava a vida do casal Pipelet, censurava os costumes e via em tudo motivo para exprobação, o que lhe conferia características peculiares. Cabrião e Pipelet transformaram-se em personagens do semanário só que travestidos de amigos que juntos passaram a ter funções específicas na folha. Assim, enquanto o pintor Cabrião retratava situações que presenciava ou das quais participava, Pipelet o auxiliava na tarefa de criticar tudo o que ambos consideravam digno de julgamento

O *Cabrião* se transformou no mais conhecido semanário humorístico editado na São Paulo oitocentista, e tamanha foi sua popularidade que ele acabou por divulgar o verbo “cabrionar” no sentido de caçoar e brincar, assim como a expressão “cabrião” para denominar quem azucrinava e importunava sem cessar¹⁸.

¹⁵ BALABAN, *Poeta do Lápis...*, p. 29.

¹⁶ A expressão “crônica híbrida” é tomada de empréstimo a Sidney Chalhoub.

¹⁷ SANTOS, “Primórdios da imprensa...”, p. XXXV.

¹⁸ SANTOS, “Primórdios da imprensa...”, p. XXV.

Américo de Campos, diretor do *Cabrião*, era formado em direito pela Academia do Largo de São Francisco, e fundou e/ ou atuou como diretor e redator de vários jornais. Antonio Manoel dos Reis, seu redator, formou-se em direito pela mesma academia assim como colaborou ativamente em jornais e revistas¹⁹. Mas é Ângelo Agostini, seu ilustrador, quem aqui nos interessa particularmente. Este italiano de Vercelli (Piemonte) nasceu no ano de 1843 e ainda criança, após a morte do pai, mudou-se com sua mãe e irmã para Paris, onde foram morar com sua avó francesa. Nesta cidade, ele iniciou seus estudos em belas artes especializando-se em pintura. Foi provavelmente por volta de 1850 que Agostini chegou ao Brasil onde teve por primeira ocupação a função de capataz nas obras da ferrovia Mauá que ligaria a estação da raiz da Serra a Juiz de Fora. Da província do Rio de Janeiro ele foi para a de São Paulo, em 1862, em cuja capital trabalhou como retratista em uma oficina de fotografia na qual retocava e fazia retratos a óleo. Dois anos depois de sua chegada ele já estaria trabalhando ao lado de Luiz Gama e Sizenando Nabuco de Araújo, no *Diabo Coxo*, onde permaneceu até o fechamento desta folha. Em 1866 passou a ser o ilustrador do jornal *Cabrião*, e com o fechamento deste Agostini partiu para a Corte onde colaborou, fundou e/ ou dirigiu outros semanários do mesmo gênero²⁰. Durante todo este período ele foi professor de pintura.

A primeira edição do *Cabrião* foi saudada pelo *Correio Paulistano* com as seguintes palavras:

Propondo-se a castigar os costumes, rindo-se das fraquezas do próximo, esta publicação conquistará um lugar importante na imprensa (...)
*É preciso que a Capital à imitação de outras cidades importantes do Império, saia da apatia em que vive. São Paulo pode e deve ter um jornal que à semelhança da Semana Ilustrada e do Bazar Volante, diga ao público com o crayon o que muitas vezes não se pode nem é permitido dizer com a pena.*²¹

A decisão de fundar um jornal humorístico, nos moldes de outros já existentes na Corte, foi aplaudida como sinal de avanço e indício de progresso da província. Além disto, esta nota apresenta uma definição do que seria caricatura na visão do seu autor: uma forma de castigar os costumes através do riso e de falar coisas que muitas vezes não seriam permitidas “dizer com a pena”. Assim concebida, a caricatura emergia de suas palavras revestida de uma função crítica que, no limite, não eliminava a possibilidade de ofensa e, em decorrência, da polêmica²². Estas

¹⁹ SANTOS, “Primórdios da imprensa...”.

²⁰ Agostini colaborou no jornal *Arlequim*, ajudou a fundar o *Vida Fluminense*, fundou o *Don Quixote*, trabalhou n’O *Mosquito* e n’O *Malho*. Seu projeto mais bem sucedido foi a *Revista Ilustrada* (1876). Para a vida de Agostini foram consultados: RIBEIRO, Marcos Tadeu Daniel. *Revista Ilustrada: síntese de uma época*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1988; LIMA, *História da caricatura...* SILVEIRA, Mauro César. *Batalha de papel: a guerra do Paraguai através da caricatura*. Porto Alegre: L&PM, 1996. CAGNIN, A. L. “Foi o diabo”. *Diabo Coxo*. Fac-símile. São Paulo: Edusp, 2005.

²¹ SANTOS, “Primórdios da imprensa...”, p. XXI. Grifos no original.

²² *Correio Paulistano*, 9 out. 1864. É interessante observar aqui que o artigo-programa do *Diabo Coxo* apresentava um sentido diferente para a caricatura. Neste, ela era vista como a arte de imitar.

duas dimensões, como veremos no momento oportuno, tornaram-se as marcas identitárias desta folha, que se envolveu em muitos episódios controversos.

No seu primeiro número, na seção “Cavaco”, o *Cabrião* diria a que veio:

O Cabrião promete ser sisudo, todas as vezes que não lhe fizerem cócegas nas ilhargas.

Dirá a verdade com franqueza, e se uma ou outra vez escorregar pelo declive da mentira (do que Deus o livre), procurará apoiar-se nos braços da Boa fé – madrinha de muito patife conhecido e por conhecer.

Dirá em prosa e verso o que vir e ouvir em todas as praças, escritórios e boticas, onde se corta as abas dos casacos, com o louvável intento de não confundi-la com as vassouras de lá e seda, de que usam as damas, para varrer os passeios. (...)

Não falará muito mal dos vinagres e beatas, e dirá sempre bem das moças. Será imparcial e de uma imparcialidade à prova de interesse...²³

A forma como este semanário se apresentava aos leitores transforma este texto numa espécie de programa do jornal do qual emergem elementos interessantes. Em primeiro lugar, ele define o personagem *Cabrião* como um narrador comprometido com a franqueza. Em segundo lugar, procura-se justificar de antemão as pilhérias que iriam ser feitas como uma resposta àqueles que fizessem “cócegas nas ilhargas”, pois, a princípio, a pretensão do jornal era supostamente manter a sisudez. E, em terceiro lugar, o texto deixa claro que seriam a crítica do cotidiano e a disponibilidade para escutar e reproduzir as vozes das praças, escritórios e boticas os alvos do jornal, tudo isto permeado por um compromisso de imparcialidade “à prova de interesse”.

A gama de temas abordados no *Cabrião* foi bastante diversificada indo das críticas às autoridades governamentais e lideranças políticas da província até a atuação dos jesuítas de Itú, passando pela guerra do Paraguai, sem dúvida o tema que mais foi explorado por este jornal. Nossos interesses, todavia, se concentrarão na vida teatral da cidade durante os anos de 1866 e 1867, vida teatral esta que começou a sofrer maiores transformações com a inauguração do Teatro São José.

Este teatro começou a ser construído em 1858, no Largo Municipal, a partir de um contrato firmado quatro anos antes entre o governo da província e Bernardo Quartin. O projeto original era ambicioso e luxuoso. Nele previa-se a construção de 80 camarotes em 3 ordens, uma tribuna para o presidente da província e uma plateia com 400 cadeiras. A capacidade total do teatro era de 1200 espectadores. A inauguração oficial ocorreu em 4 de setembro de 1864, ainda com a construção inacabada. Do projeto original, todavia, pouco foi mantido. Assim, enquanto externamente o São José era relativamente pomposo, internamente deixava muito

Em seu romance *Iaiá Garcia* (1878), escrito num momento em que a imprensa ilustrada já se consolidara no império, Machado de Assis definiu a caricatura como uma brincadeira infantil, mas dotada de um sentido forte que expressava uma verdade através do exagero. Vê-se, assim, que o entendimento do que seria o jornalismo ilustrado não era um consenso naquele período.

²³ *Cabrião*, 30 set. 1866.

a desejar: seu proscênio era pouco espaçoso; as acomodações para os artistas eram péssimas; a plateia era de chão batido e durante um bom tempo “muita gente assistia espetáculos em cadeiras levadas por seus escravos”²⁴.

O teatro de São José foi o único da capital que recebeu subvenções do governo provincial no decorrer do período estudado. De acordo com o Relatório do Presidente da Província de 1865, a companhia que nele se estabeleceu recebia a quantia de 3:000\$000, consignada na lei de orçamento da província, com a obrigação de oferecer espetáculos com regularidade²⁵. No entanto, desde sua inauguração o São José ofereceu récitas irregulares e improvisadas, o que o transformou em alvo recorrente de críticas negativas. Tais críticas quase sempre se centravam no argumento de que, sendo subvencionado, este teatro deveria fazer jus às verbas que recebia.

As críticas ao uso indevido das subvenções governamentais concedidas aos teatros não foram um fenômeno restrito ao caso paulista. Ao contrário, na Corte e em outras províncias, críticas similares foram frequentes não faltando quem cobrasse maior controle das autoridades sobre a utilização de tais verbas, assim como maior rigor ao decidir a quem deveriam ser concedidas tais benesses²⁶. Apenas para que se tenha uma ideia das polêmicas geradas em torno deste assunto poderíamos mencionar um incidente envolvendo os empresários do teatro Lírico, do Rio de Janeiro, em junho de 1856. Naquela ocasião, estes empresários alegaram que a contratação de atores europeus famosos havia majorado seus gastos forçando o aumento do preço dos ingressos. Contra esta atitude vários jornais se manifestaram argumentando que o aumento dos preços não passava de uma jogada do empresário, ao mesmo tempo em que cobraram das autoridades alguma providência a favor do público²⁷.

Já no seu primeiro número, o *Cabrião* começou a chamar a atenção dos leitores para alguns problemas envolvendo a diretoria do São José, dentre eles a elevação dos preços dos ingressos²⁸. No dia 22 de outubro de 1866, a seção “Gazetilha” do semanário publicou duas notinhas relativas àquele teatro. Na primeira delas, intitulada “Um drama aposentado”, dava-se conta de que no São José fora ressuscitado um drama já ultrapassado de nome *Graças de Deus*, “peça que já teve sua graça em outro tempo, mas que, por muito repetida, vai-se tornando *desengraçada*. Não há graça alguma, em obrigar o público a decorar dramas, que embora crismados com a graça de Deus, já perderam a muito a graça dos espectadores, que não vai ao teatro de graça”. [grifos no original] A segunda das notas informava que o drama *Romã Encantada* havia sido retirado de cena na hora da apresentação porque um dos atores havia se desligado repentinamente da empresa e não fora substituído a tempo²⁹.

²⁴ AZEVEDO, *Um palco sob as arcadas...*, p. 37.

²⁵ Relatório do Presidente da Província de São Paulo, ano de 1865, p. 81. Disponível em: <http://www.crl.edu/pt-br/brazil/provincial/s%C3%A3o_paulo>. Acesso em: 2 jul. 2011.

²⁶ A tradição de o governo subvencionar o teatro no Brasil remonta à criação do Real Teatro de São João, quando o empresário Fernando José de Almeida foi auxiliado em espécie na construção deste teatro. Com o passar do tempo a forma mais comum de auxílio governamental aos teatros foi a aprovação de loterias pelas câmaras municipais.

²⁷ *Diário do Rio de Janeiro*, 27 jun. 1856.

²⁸ *Cabrião*, 30 set. 1866.

²⁹ Ao longo do século XIX foi muito comum que os atores abandonassem as empresas nas quais estavam contratados para trabalhar em outras que lhes oferecessem melhores salários. Como a maior parte dos contratos entre atores e empresários era verbal, os atores não se sentiam na obrigação de avisar previamente aos empresários sobre suas decisões, o que gerava transtornos

No dia 6 de janeiro de 1867, ao fazer um pequeno resumo dos acontecimentos do ano findo, o semanário voltou a remeter-se ao teatro de São José desta feita dizendo ser ele “uma coisa sem nome somente entendida pelos senhores Bernardo [Quartin] – [Joaquim] Macedo e companhia”. No dia 26 de maio deste mesmo ano, o *Cabrião* solicitou “o encasamento do Barracão São José, ainda mesmo que, para esse fim, seja preciso *descascar* mais esta vez os cofres da província”³⁰. Enfim, teatro e companhia inexistentes, com repertório ultrapassado, funcionando de modo improvisado e irregular num prédio inacabado, em mau estado de conservação e sem segurança, com atores descumprindo contratos.

Em meio a estas críticas, o *Cabrião* publicou a litogravura abaixo reproduzida.

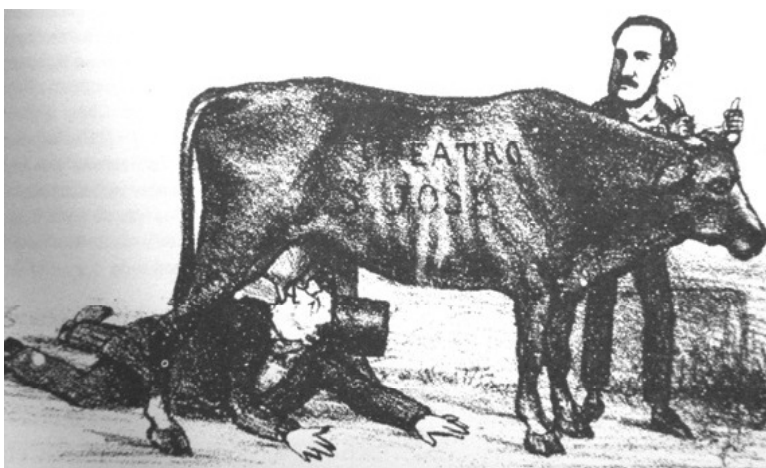


Fig. 1 – *Cabrião*, n. 15, 13 jan. 1867.

O leitor familiarizado com os desenhos de Angelo Agostini perceberá que os publicados no *Cabrião* são diferentes dos da *Revista Ilustrada*, seu jornal mais famoso e conhecido. No *Cabrião* seu traço é ainda rudimentar e o desenho se destaca pela simplicidade de linhas e detalhes, denotando ser trabalho de um iniciante. Os desenhos da *Revista Ilustrada*, produzidos dez anos mais tarde, serão mais elaborados, fruto de uma maior intimidade do artista com técnicas e recursos mais sofisticados, o que acabou por lhes conferir uma aparência mais próxima à do retrato para a qual a experiência de Agostini como pintor retratista deve ter contribuído. Independente disto, a mensagem que Agostini procurava passar a

como o aqui relatado ou a suspensão dos espetáculos, o que era ainda mais grave porque existia uma lei prevendo multas para as companhias que suspendessem as récitas sem avisar previamente os espectadores. Por outro lado, alguns empresários não titubeavam em oferecer salários mais convidativos a atores de outras companhias, colocando outras companhias teatrais em situação complicada.

³⁰ Em várias outras ocasiões, o teatro de São José foi chamado pelo *Cabrião* de “barracão de São José”, expressão que servia para definir o estado de abandono em que se encontravam suas instalações. O Relatório do Presidente da Província de São Paulo do ano de 1868 deu conta de uma minuciosa vistoria realizada no edifício do teatro no ano anterior que permitiu verificar que a sua obra estava longe de ser finalizada constatando-se, adicionalmente, a má qualidade da mesma. Ver *Relatório do Presidente da Província de São Paulo*, ano de 1868, anexo 2. Grifos no original. Disponível em: <http://www.crl.edu/pt-br/brazil/provincial/s%C3%A3o_paulo>. Acesso em: 2 jul. 2011.

seus leitores paulistanos através de seu desenho era ácida, sem deixar de ser bem humorada. Nele, Agostini dialogava com interlocutores historicamente conhecidos, os quais os leitores do *Cabrião* não devem ter sentido dificuldade em identificar. As figuras dos empresários Bernardo Quartin e Joaquim Macedo mamando nas tetas do teatro de São José falam por si, e esta crítica ficava ainda mais reforçada com a legenda “História do teatro São José”, sugerindo não ter sido outra a trajetória daquele teatro desde sua inauguração.

As récitas em benefício também foram alvo do olhar crítico do semanário. Espetáculos em benefício eram aqueles em que a bilheteria era totalmente revertida para o beneficiado. Embora o uso de tal prática não estivesse restrita ao mundo teatral, os atores foram dos que mais lançaram mão dela para complementarem seus salários, na maior parte das vezes baixos e pagos com atraso. Os bilhetes destas récitas eram vendidos pessoalmente pelos beneficiados de porta em porta, nas bilheterias dos teatros, livrarias ou mesmo na sua própria casa. Os anúncios dos jornais que noticiavam estas récitas às vezes vinham acompanhados de pequenos detalhes que chamavam a atenção dos leitores como este, publicado no *Cabrião* para o benefício do ator Eloy: “No dia três do futuro/ Faz o Eloy benefício/ Como o rapaz é gaiato,/ E ainda nosso patrício,/ O Cabrião recomenda/ Que encham-lhe o benefício”³¹.

As récitas em benefício já eram conhecidas em São Paulo nos anos 1860; todavia, elas de tal forma aumentaram com a chegada dos atores vindos da Corte que em três ocasiões o *Cabrião* manifestou-se de forma particularmente crítica às mesmas. Na primeira delas, o jornal reprovou o verdadeiro “dilúvio” de benefícios que estava inundando a cidade e esvaziando as algibeiras dos espectadores. Na segunda, ele informou constar que “a empresa do teatro São José vai alugar os teatros da Capital, para fazer representações simultâneas em todos eles, e assim dar vazão à cópia fabulosa de benefícios, que está devendo a seus atores”. E, na terceira, ele diria que a companhia do São José havia “tornado elástico o sistema de benefícios, e para evitar as queixas de uma parte da população, está disposta a dar benefícios especiais a cada um dos membros da família paulistana. Como se vê, doravante, a Paulicéia será um benefício contínuo”.³² Todas estas críticas ficariam ainda mais reforçadas através de um desenho de Agostini publicado com a seguinte legenda: “Um ator a passar benefício”.

³¹ *Cabrião*, 4 nov. 1866.

³² Notas publicadas no *Cabrião*, nos dias 4 e 11 de novembro, e 28 de outubro de 1866, respectivamente.



Fig. 2 – *Cabrião*, n. 5, 28 out. 1866.

O desenho de Agostini, ao mesmo tempo em que fazia graça da situação, funcionava como mais um texto sobre ela, além de reforçar as noções veiculadas pelo jornal. De costas, no primeiro plano, aparece a figura do beneficiado batendo à porta de uma residência, num verdadeiro corpo a corpo com os prováveis compradores de seus bilhetes. Enquanto uma mulher na janela do andar superior é por ele abordada, do seu lado esquerdo um homem procurando fechar às pressas sua janela, a tempo de não ser visto e assediado pelo beneficiado. Desta imagem emerge uma crítica que poderia ser resumida nos seguintes termos: diante do total descontrole sobre esta prática, a população se transformava em “caça” para beneficiados que não lhe dava tréguas, abordando-a nos lugares mais impróprios e criando-lhe constrangimentos.

Contribuiu sobremaneira para o aumento das récitas em benefício naquela ocasião a presença de dois atores famosos que atuaram na companhia do São José, dentre eles o ator Eloy, já aqui mencionado, e Francisco Correa Vasques, ou “O Vasques”, tal como ele era conhecido na Corte. Nos anos 1860, Vasques já desfrutava do reconhecimento das plateias do Rio de Janeiro e de algumas províncias nas quais se apresentou, que o tinham em alta conta como ator cômico, mas também como autor de cenas cômicas, reconhecimento este alcançado no período em que atuou no teatro Ginásio Dramático.

As cenas cômicas eram um gênero dramático típico do teatro musicado e compunham-se de textos curtos de apenas um ato, escritos alternadamente em prosa e verso para um ou mais atores, abordando diversos assuntos a partir da costura de elementos diversos. Dentro desta “receita” existiam algumas convenções, tais como o recurso à paródia e à sátira; a presença da música, aproveitando melodias conhecidas compostas em ritmos populares como polcas, tangos, fados, lundus e cateretês; números de danças; imitações de animais e de diferentes sons; números de mágicas e a abordagem de assuntos do cotidiano. Todavia, enquanto as plateias aplaudiam e demandavam a encenação e circulação dos textos destas pequenas peças através de publicações baratas³³, os críticos as consideravam um gênero teatral

³³ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro oitocentista”. In: _____. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010,

menor, voltado apenas para o divertimento, e seus autores eram, por eles, acusados de lançar mão do riso para ridicularizar pessoas e situações³⁴.

Em julho de 1867, o *Cabrião* avisou a seus leitores que o Vasques, “a celebridade galhofeira do Ginásio da corte” chegara a São Paulo trazendo “duzentos sacos de pilhérias” e prometendo “fazer rir até o novo conselheirinho”³⁵.

A temporada artística do Vasques no teatro São José foi coroada de êxito. Nela ele encenou algumas de suas cenas cômicas e sobre uma delas, o *Cabrião* diria que o ator “fez a platéia rir a bandeiras despregadas”³⁶. Seus benefícios, por sua vez, foram muitos e concorridos, e para um deles, o realizado no dia 1 de setembro de 1867 para sua despedida da cidade, Vasques escreveu uma cena cômica especial a que deu o título de *O diabo em São Paulo*. Neste mesmo dia, o *Cabrião* noticiou a última apresentação de Vasques naquela temporada conclamando os espectadores a comparecerem ao São José, “porque é impossível que o Vasques não tenha reservado uma das duas melhores pilhérias para esta noite”. Na semana seguinte, após o retorno do ator ao Rio, Agostini estampou nas páginas do *Cabrião* uma caricatura acompanhada de uma legenda na qual atribuía a Vasques o título de “rei das cenas cômicas”:

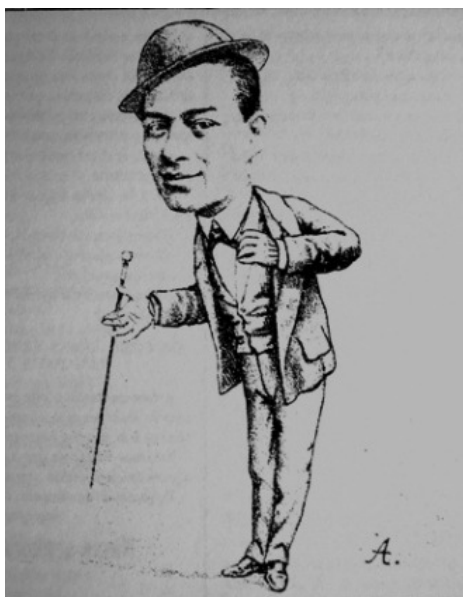


Fig. 3 – *Cabrião*, n. 48, 8 set. 1867.

Neste desenho, Vasques é representado com um sorriso maroto, usando um chapéu colocado de banda e numa atitude brincalhona, com a bengala equilibrada entre os dedos polegar e indicador, que funcionava como uma alusão à sua atividade de ator cômico famoso por sua capacidade histriônica e pelo uso de apelos cênicos que remetiam a atuações circenses, capazes de levar as platéias a “rir a bandeiras despregadas”.

p. 97-98.

³⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, 1º mai. 1866.

³⁵ *Cabrião*, 2 jul. 1867.

³⁶ *Cabrião*, 18 ago. 1867.

Acredito, porém, ser a legenda que acompanha este desenho a chave para uma outra interpretação possível para o mesmo. Como dito anteriormente, foi justamente no teatro Ginásio, o reduto do teatro realista, que Vasques alcançou sucesso como intérprete e autor de cenas cômicas³⁷. Esta “profanação” do palco do Ginásio custou-lhe caro. Os críticos e censores teatrais foram incansáveis em afirmar que suas peças eram desprovidas de méritos, escritas às pressas para o consumo rápido de um público propenso a novidades e incapaz de diferenciar arte de entretenimento³⁸.

Longe de ser um caso único nos meios teatrais brasileiros do século XIX, Vasques foi um dentre os muitos indivíduos que, embora sem formação letrada, investiram na carreira de dramaturgo. Geralmente atores, pontos ou coreógrafos, estes homens utilizaram-se da experiência adquirida no tablado para fazer dramaturgia. Embora as cenas cômicas fossem um gênero teatral explorado também por dramaturgos literários, elas possuíam uma estrutura formal mais despojada, e se baseavam mais na teatralidade do que no texto escrito, o que permitiu que, através delas, indivíduos de parca instrução letrada ingressassem na dramaturgia. Os críticos teatrais, no entanto, foram quase sempre implacáveis com estes dramaturgos, e uma prova do seu desprezo pelos seus trabalhos foi a expressão “carpinteiros teatrais” que utilizaram para defini-los³⁹.

Ao atribuir a Vasques o título de rei das cenas cômicas, Agostini não especificava se ele era um reconhecimento a seu trabalho como ator, como autor ou a ambos. Ao assim proceder, ele se lançava no terreno da ambiguidade, deixando no ar uma questão polêmica e aberta que alimentava debates naquele contexto, isto é, a dos sentidos divergentes atribuídos a certos produtores culturais e aos produtos que saíam de suas mãos. Além disto, também chama atenção que, em nenhuma das notas publicadas no *Cabrião*, Vasques tivesse sido chamado de dramaturgo, o que nos leva a sugerir que, ainda que a função de Agostini naquela folha fosse primordialmente a de dar vida às ideias e noções nela veiculadas, isto não o impediu de nela apresentar ideias e visões próprias sobre determinados assuntos ou de, no mínimo, deixar aos leitores a decisão do que “ler” nas suas litografuras.

Não só os empresários e os atores foram alvo do olhar crítico do *Cabrião*. As audiências também se transformaram em fonte de inspiração para seus textos e desenhos. Uma rápida passagem de olhos pelas suas páginas nos permite constatar que as plateias não foram bem vistas pelos críticos e homens de letras paulistanos, tanto que em certa ocasião, criticando o comportamento de um espectador no teatro São José, o *Cabrião* diria que ele, que só entendia de

(...) realejo ou de berimbau, porque é bruto como uma pedra, começou a gritar por música, atordoando os ouvidos dos espectadores, que logo repeliram este gracejo de mau gosto.(...)

Se pois, os distintos artistas que compõem a orquestra do teatro de São José sofrerem alguma desfeita, preparada por

³⁷ SOUZA, *As noites do Ginásio...*

³⁸ Parecer emitido em 14 de abril de 1861 à cena cômica *As pitadas do velho Cosme*, de Francisco Correa Vasques. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Divisão de Manuscritos, Coleção Conservatório Dramático Brasileiro.

³⁹ SOUZA, *Carpinteiros teatrais...*

*algum miserável que nada mais tem a perder, deve retirar-se o quanto antes. É um conselho que lhe damos e estamos certos de que assim o fará.*⁴⁰

Público supostamente incapaz de reconhecer e usufruir de uma boa música, além de afeito a tomar assento nos espetáculos que ofereciam diversões “incivilizadas”, como os circos de cavalinhos, tal como explicitava esta outra nota: “Parece incrível que um povo como o nosso, acostumado a ver *cavalos* todos os dias, corra ao circo por causa de *cavalinhos*. O caso é que o *respeitável* não mal emprega os cobres que dá para ver o trabalho dos animais. Que lhe faça bom proveito”⁴¹. Ou público pouco ilustrado, ainda, por aplaudir espetáculos reputados moralmente “duvidosos”, como sugere a litogravura de Agostini reproduzida a seguir.

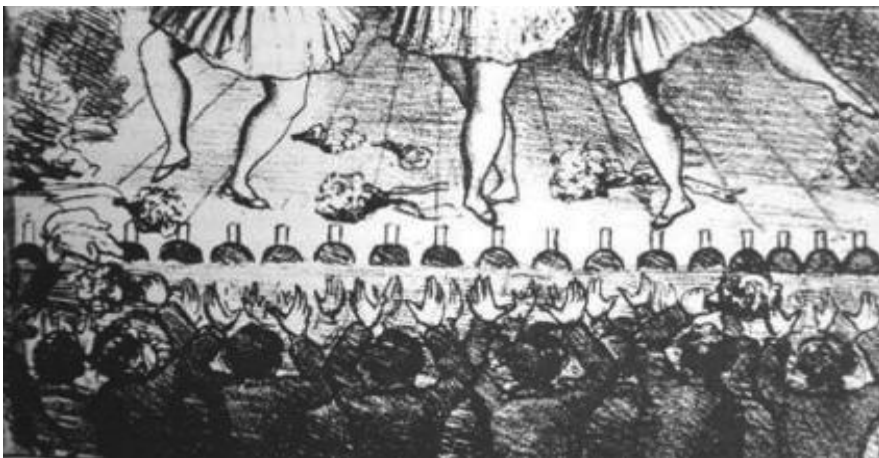


Fig. 4 – *Cabrião*, n. 32, 12 mai. 1867.

Esta imagem é sugestiva, pois apresenta detalhes que merecem atenção para que o leitor de hoje entenda seu significado. Em primeiro lugar, a presença de dançarinas com pernas de fora, no melhor estilo do cançã introduzido pela companhia francesa do teatro Alcazar Lírico na Corte. O Alcazar foi uma casa de espetáculos que se tornou responsável pela introdução das cançonetas, paródias, operetas e do cançã nos tablados brasileiros. O sucesso do Alcazar levou outras companhias teatrais a apostarem num repertório similar ao seu por nele perceberem o potencial de um novo negócio capaz de gerar o aumento significativo de bilheterias, o que acabou por operar uma mudança de escala significativa na produção teatral brasileira oitocentista.

Mas este sucesso não esteve a salvo das críticas, sobretudo das elaboradas pelos homens de letras que se engajaram na defesa da estética realista para os quais a existência do Alcazar contribuía para disseminar a imoralidade e os maus costumes, tal como Machado de Assis, que fez campanha aberta contra este teatro na *Semana Ilustrada* no ano de 1865. Diante disto, e levando em conta o desenho de Agostini, poderíamos dizer que, a partir dos anos 1860, a vida teatral de São Paulo começou paulatinamente, mas não sem tensões, a sintonizar-se com as novidades teatrais

⁴⁰ *Cabrião*, 18 ago. 1867.

⁴¹ *Cabrião*, 28 out. 1866. Grifos no original.

da Corte.

Isto nos leva a um segundo elemento que consta desta imagem: a presença maciça de homens na plateia neste tipo de espetáculo, e de homens bem vestidos, portando suas casacas e cartolas, ovacionando as atrizes de pernas de fora e arremessando flores ao palco.

Desta majoritária plateia masculina, uma parcela foi particularmente polêmica: a composta pelos estudantes de Direito, conhecidos por manifestarem-se de forma conturbada nos espetáculos teatrais paulistanos. Desde que o *Cabrião* começou a circular, o comportamento destes estudantes nos teatros foi por ele condenado, sobretudo por esperar-se que, sendo eles homens “ilustrados”, deles deveriam partir os exemplos a serem seguidos pelas audiências sem “ilustração”.

Em abril de 1867 as relações entre os estudantes e o semanário, que já eram tensas, começaram a desandar. Tudo começou quando no dia 7, numa nota intitulada “Platéia ilustrada”, ficou-se sabendo que alguns acadêmicos,

(...) talvez uma dúzia apenas, deram na balda de perturbar os espetáculos – com ditérios grosseiros e sensaborões – atirando estalos desde o começo das representações até o fim grunhindo como porco – latindo – cantando como galo – e fazendo um berreiro somente próprio de crianças, ou antes de moleques malcriados.(...)

Baldos de matéria para mostrar espírito, engorgitados de fluminensismo, sem outro meio de atrair sobre si a atenção pública, entendem que naquilo vai um brilharetur de todos os diabos, e que os caipiras de São Paulo não tem mais nada que fazer senão admirar tão portentosos projetinhos de ministros, alguns dos quais já tem a subida honra de pertencer à corte ilustre dos moços fidalgos.⁴²

Além de repudiar a atitude dos “portentosos projetinhos de ministros”, o *Cabrião* sugestivamente denominou seu comportamento de “fluminensismo”. Na Corte, os estudantes também ficaram conhecidos por provocar distúrbios nos teatros e as reclamações concernentes aos seus padrões de comportamento foram recorrentemente criticadas. Como muitos destes estudantes eram filhos das grandes famílias proprietárias do império, que mandavam seus herdeiros ao Rio para se formarem bacharéis, foi na capital do império que eles tiveram contato com novos hábitos e modismos, acabando por disseminá-los entre os estudantes das províncias quando a ela retornavam, sendo para isto que a expressão “fluminensismo” chamava atenção⁴³.

Mas as críticas do *Cabrião* ao episódio do teatro São José não ficaram por aí. Nesta mesma edição, uma caricatura de Agostini (Fig. 5) veio complementar as palavras do editor, aparecendo acompanhada de uma legenda repleta de mordacidade que dizia: “Eis aqui um teatrinho muito próprio para a platéia ilustrada de São Paulo: na Europa usa-se para divertir crianças. O diretor deste é o sr. Matos”⁴⁴. [grifos no

⁴² *Cabrião*, 7 abr. 1867. Grifos no original.

⁴³ SOUZA, *As noites do Ginásio...*, p. 280.

⁴⁴ *Cabrião*, 7 abr. 1867. Grifos no original.

original]



Fig. 5 – *Cabrião*, n. 27, 7 abr. 1867.

Nesta imagem, aparece no primeiro plano um homem de casaca e cartola, representando um acadêmico de direito que em posição compenetrada e obediente olha para Pipelet, amigo inseparável de *Cabrião*, que com ele exercia no jornal o papel castigar os costumes. O Sr. Matos, mencionado nesta nota, era um dos atores que se apresentava em São Paulo naquele ano de 1867 e se transformara num dos prediletos das plateias paulistanas. Mais do que isto, ele era, assim como o Vasques, um cômico famoso pelo uso de apelos cênicos comuns a encenações de caráter mais popular. Assim, comparar os estudantes de São Paulo a crianças que se divertiam num teatro de marionetes dirigido por um ator cômico correspondia a sublinhar uma faceta pouco lisonjeira de moços que, de acordo com esta visão, estavam longe de serem “fidalgos” e “ilustrados”, não passando de “moleques mal criados”.

A resposta dos estudantes a esta crítica veio na sequência. Um grupo deles dirigiu-se à redação do *Cabrião* naquele mesmo dia, e como esta se encontrava vazia, seguiram para a Rua do Jogo da Bola, onde residia Antonio Manuel dos Reis provocando uma briga da qual resultou a prisão de seu genro por suposta agressão aos estudantes.

No dia 10 de abril, novo conflito teve lugar, desta feita envolvendo estudantes, semanário e caixeiros, levando o doutor Daniel Acioli, chefe de polícia da cidade, a instaurar um inquérito para apurar os fatos e definir responsabilidades. Nos dias subsequentes, notas e caricaturas continuaram a ser publicadas, contribuindo para manter os ânimos exaltados até que o episódio chegou a um desfecho sem que nenhuma das partes envolvidas sofresse alguma punição.

Como observou Marcelo Balaban, a participação de Ângelo Agostini neste episódio é no mínimo instigante. Quando interrogado pelo chefe de polícia sobre sua participação no semanário ele teria respondido que era a de um “instrumento da redação”, uma espécie de técnico capaz de reproduzir em imagens as ideias do editor e que tampouco seria o principal responsável pela folha⁴⁵. Por querer eximir-se

⁴⁵ BALABAN, *Poeta do Lápis...*, p. 147-153.

de responsabilidades no ocorrido, ou por outro motivo qualquer que não foi possível precisar, a atitude de Agostini foi ambígua, pois é difícil imaginar que ele apenas seguisse as determinações do proprietário do jornal ou que fosse um mero ilustrador das palavras do editor. Afinal, ainda que ele seguisse as determinações do diretor e do redator do semanário, isto não eliminava sua participação na criação de muitos dos desenhos que assinava, como tivemos oportunidade de mostrar.

O que se pode afirmar, com relativa certeza, é que este episódio foi apenas um dentre outros em que o semanário se envolveu. Em novembro de 1866, por exemplo, as ilustrações do *Cabrião* sobre o dia de Finados acabaram por levá-lo a responder um processo, que ficou conhecido por “questão dos mortos” ou “processo Cabrião”. Em outra ocasião, um estudante de nome Antero Ferreira D’Avila entrou na justiça contra o semanário por calúnia e injúria.

Todavia, este incidente com os estudantes pode ser considerado emblemático porque nele o chefe de polícia demonstrou preocupação com as futuras publicações daquela folha, tanto que procurou arrancar do seu proprietário a promessa de não publicar novas caricaturas que pudessem acirrar ainda mais os ânimos, promessa esta que não foi cumprida⁴⁶. Isto mostra, enfim, como este semanário fez jus ao personagem do qual tomou o nome de empréstimo. Durante o pequeno período de tempo em que circulou, a polêmica foi o tom desta folha, que não poupou nada que lhe provocasse “cócegas”, o que a levou a enfrentar situações que muitas vezes demandaram a interferência da justiça ou da polícia para chegarem a bom termo.

No dia 18 de agosto de 1867, o *Cabrião* avisou a seus leitores que se encontrava em dificuldades financeiras e lembrou a seus assinantes que acertassem suas contas com a empresa, pois “um jornal desta ordem não vive de ar”. Onze dias depois, ele informou que sairia de circulação por algumas semanas para que neste intervalo se habilitasse “a fazer face aos dispêndios avultados e constantes indispensáveis ao custeio do jornal”, sem deixar de prevenir seus desafetos e inimigos que ia apenas descansar um pouco, mas não deixaria “os arraiais de combate”.

Contrariando tais expectativas, o *Cabrião* não mais voltou ao prelo. Em julho do ano seguinte, Ângelo Agostini ausentou-se de São Paulo, e é provável que tenha ido ao Rio, para onde se mudou definitivamente em início de outubro, passando a exercer a atividade de pintor de retratos e paisagens e a de ilustrador de alguns exemplares do jornal *O Arlequim*. No Rio ele iria construir sua carreira de desenhista e empresário de sucesso, consolidando uma situação financeira confortável que lhe permitiu viver apenas da imprensa ilustrada. O tempo em que atuou no *Cabrião*, como tivemos oportunidade de ver, não apenas serviu para que ele exercitasse a arte da caricatura, como também para que construísse e/ ou reforçasse certas representações sobre o mundo teatral paulistano do período que emergiram do seu lápis litográfico como uma síntese necessariamente parcial de certos temas que integravam e formavam uma série de conflitos naquele contexto.



⁴⁶ BALABAN, *Poeta do Lápis...*, p. 149.

RESUMO

Os jornais ilustrados brasileiros tiveram no italiano Ângelo Agostini um dos seus precursores. Neste artigo pretendemos analisar como este artista utilizou-se do lápis litográfico para construir determinadas representações sobre o teatro e as audiências paulistanos no período em que viveu na São Paulo imperial. A fonte privilegiada será o jornal paulistano *Cabrião*, que circulou entre 1866-1867.

Palavras Chave: História; Teatro Musicado; Litogravuras.

ABSTRACT

The brazilian illustrated papers had in italian Angelo Agostini one of its precursors. In this article we analyze how this artist used the lithographic pencil to construct certain representations about the theater and audiences in the period when he lived in Sao Paulo imperial. The prime source is the *Cabrião* São Paulo newspaper, which circulated between 1866-1867.

Keywords: History; Music Theater; Lithographs.