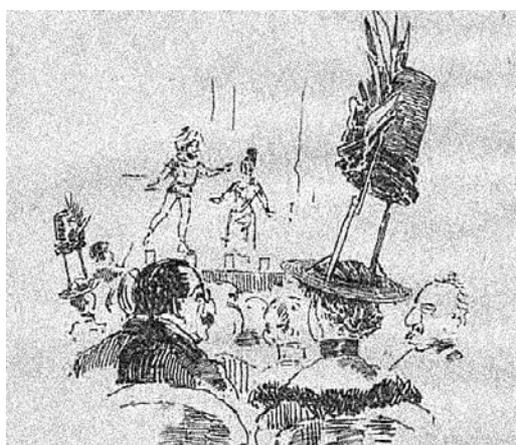


# As mulheres no teatro

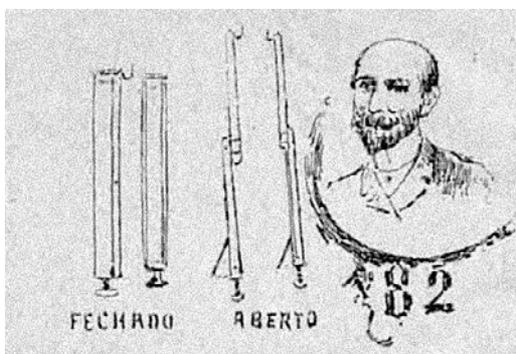
## Flagrantes satíricos

Maria Virgílio Cambraia Lopes



<  
RBP: *O António Maria*,  
23-11-1895, p. 127.  
(Fig. 1)

RBP: *Pontos nos ii*,  
6-1-1887, p. 2.  
(Fig. 2)



>  
RBP: *Pontos nos ii*,  
6-1-1887, p. 2.  
(Fig. 3)

Nas salas de teatro, o universo feminino não se restringe às atrizes que se expõem nos tabladros ao olhar do público. Na assistência, também se encontram mulheres que, cumprindo muito embora o seu papel de espectadoras, aí convivem, exibindo-se socialmente e tornando-se não raras vezes pólo das atenções da sala. Por conseguinte, os teatros não são apenas espaços onde ocorre uma representação: são também lugares de relacionamento social que, em determinados contextos, assumem particular relevância. Tal facto, que a literatura explora com muita frequência, não passa também despercebido ao desenho satírico.

Nas últimas décadas de Oitocentos e na primeira metade do século XX, o teatro é, na sociedade portuguesa, a arte do espectáculo que detém a primazia sobre todas as outras e que concita as atenções gerais. Não é, pois, de estranhar que se torne presa fácil de uma caricatura muito aguerrida nesta época e que também possui grande peso social. Não poupando nada nem ninguém, os

caricaturistas – também eles frequentadores das salas de teatros – fazem das atrizes, das figurantes, das damas dos camarotes e das plateias tema recorrente da sua sátira. Centenas de imagens satíricas vão dando visibilidade a aspectos que, regra geral, os comentários escritos elidem, tornando-se deste modo documentos de grande utilidade para um conhecimento mais exacto da História do Teatro.

Um dos aspectos mais satirizados neste tempo é a forma como certas modas interferem na visibilidade das peças. Em 1895, uma página bem-humorada d'*O António Maria*<sup>1</sup> (fig. 1), direcciona o olhar do leitor para o público e dá conta do descontentamento dos espectadores que tinham a má sina de ficar atrás dos enormes chapéus tão ao gosto da época. "As plateias tomam o aspecto de florestas de plumas com pássaros empalhados" – ironiza a sequência, que mostra os espectadores em desespero a tentarem espreitar para o palco, numa sala onde o público feminino da plateia também se exhibe e que, activamente, transforma em espaço de ostentação.

<sup>1</sup> Jornal satírico dirigido e ilustrado por Rafael Bordalo Pinheiro (1ª série 1879-1885; 2ª série 1891-1898).

>  
RBP: *A Paródia*  
17-10-1900, capa.  
(Fig. 4)

>  
RBP: *A Paródia*  
9-1-1901, p. 16.  
(Fig. 5)

Ao longo de mais de uma década, por diversas vezes, a sátira insiste nesta temática o que indicia que o problema vai persistindo. Em 1887, Rafael Bordalo Pinheiro propõe nos *Pontos nos II*<sup>2</sup> que o inconveniente gerado pela enormidade dos chapéus femininos seja resolvido por um aparelho adquirido num tal Samuel da Rua do Ouro que permitiria elevar a copa dos ditos chapéus... (figs. 2 e 3).

No entanto, o que de interessante se verifica é que uma questão com origem na moda, que para muitos pode parecer irrelevante, ganha novas proporções e torna-se emblemática quando o contexto político se transforma. Em 1900, a proibição dos grandes chapéus nos teatros é incluída num pacote de medidas repressivas generalizadas, decretadas por José de Azevedo Castelo Branco (1852-1923), à data governador civil de Lisboa. Insurgindo-se contra a censura, Rafael Bordalo Pinheiro representa os chapéus das damas como os "últimos despojos da liberdade", transformando-os em símbolo de uma repressão que a todos atinge indiscriminadamente (fig. 4). Fazendo jus às características da caricatura, a capa d' *A Paródia*<sup>3</sup> amplia o facto e mostra um regimento de polícias em pleno acto de apreensão de um gigantesco chapéu perante damas que choram inconsoláveis. Deste modo, a caricatura acentua o ridículo da proibição, expondo no domínio público uma representação corrosiva que realça o *nonsense* do novo pacote da censura. Um ano depois a repressão mantém-se, continuando também a perdurar a moda dos chapéus. (Fig. 5)

A presença feminina nas salas de teatro não se cinge, todavia, às questões relacionadas com a moda. Em finais de oitocentos, a presença da polícia nas plateias e a imposição violenta de regras de comportamento ao público do S. Carlos gera perturbação e conflitos no interior do teatro. A página satírica de Bordalo Pinheiro, intitulada "Teatro de S. Carlos (A capturite aguda)", para além de pôr a ridículo a repressão, mostra a hierarquização nas salas, dando visibilidade à diferença de estatuto social entre o público feminino dos camarotes (as esposas e mães de família casadas) e as *demi vierges*<sup>4</sup> das plateias. (Fig. 6).

São diversas as imagens satíricas que dão a ver as mulheres como presença importante no seio do público e parte activa nas reacções aos espectáculos. Uma caricatura de Amarelhe (1892-1946) representa, por exemplo, diferentes tipos de mulheres nas frisas a aplaudir os seus ídolos (fig. 7). É certo que não raras vezes a presença feminina condiciona (ou serve de pretexto) para



determinadas opções. Por exemplo, na estreia de *O doido e a morte* no Teatro Nacional D. Maria II, o ensaiador não quis que fosse proferida a réplica final de Raul Brandão "Grande filho da puta!" para não ofender as senhoras do público. Todavia, a réplica acabou por ser imposta na mesma estreia por esse mesmo público...

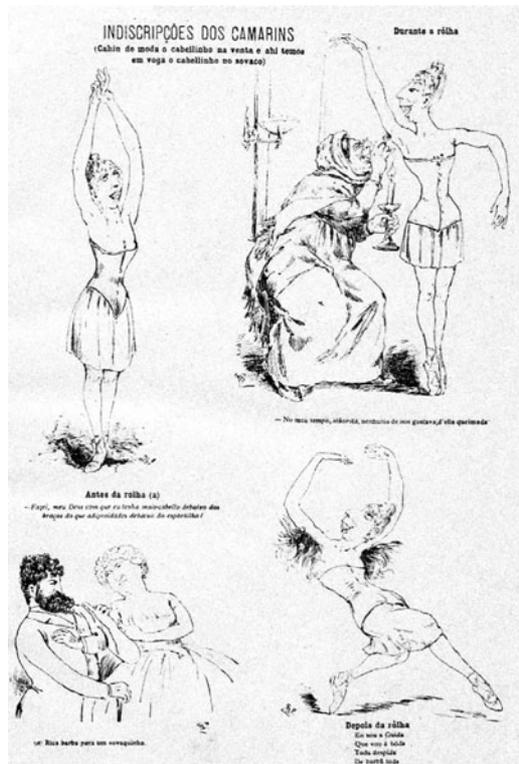
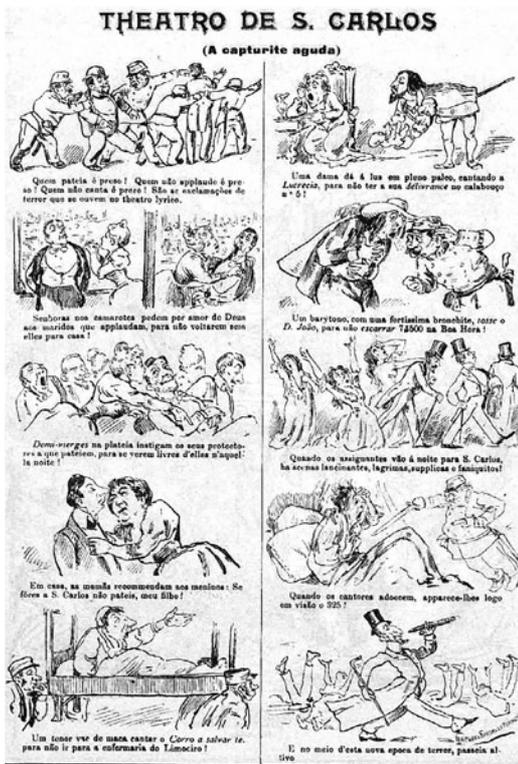
Quando assesta binóculos no palco, a caricatura – sobretudo se o seu autor é um bom conhecedor da arte teatral – dá grande visibilidade a pormenores pouco referidos pelos críticos de teatro. Alguns prendem-se com questões estéticas particulares, servindo igualmente na perfeição uma arte que se alimenta da zombaria e do escárnio: a sequência intitulada "Indiscrições dos camarins. Caiu de moda o cabelinho na venta e aí temos em voga o cabelinho no sovaco" projecta para primeiro plano os bastidores, ironizando com a depilação das artistas antes e depois da censura. (Fig. 8)

A sátira chama a atenção para aspectos frequentemente omissos ou relegados para segundo plano pelos críticos. Nela é visível a dificuldade na escolha dos intérpretes ainda que esta seja, por vezes, comentada de

<sup>2</sup> Jornal satírico dirigido e ilustrado maioritariamente por Rafael Bordalo Pinheiro (1885-1891).

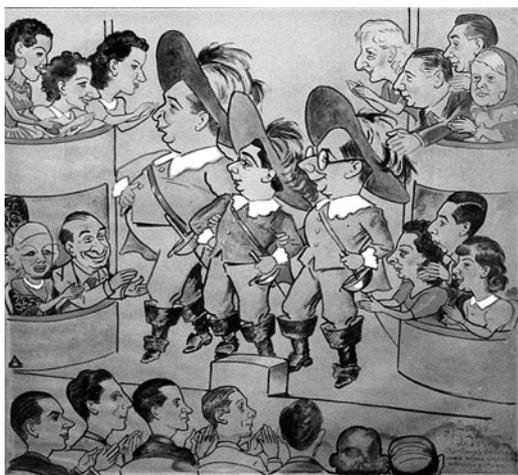
<sup>3</sup> Jornal satírico dirigido e ilustrado maioritariamente por Rafael Bordalo Pinheiro (1900-1905).

<sup>4</sup> *Demi vierge* é o título de uma peça em voga na época, criada a partir do romance de Marcel Prévost, com o mesmo nome. Na linguagem corrente da época designava uma rapariga de costumes livres mas virgem.



<  
RBP: *O António Maria*,  
10-3-1898, p. 6.  
(Fig. 6)

RBP: "Indiscrições dos camarins", *Pontos nos ii*,  
24-1-1889, p. 31.  
(Fig. 8)



forma indirecta, na sátira política. Em "Tribulações dum empresário", Francisco Palha procura, de joelhos, em desespero de causa, a loira que tem em mente para o *Orfeu nos Infernos* e que não consegue contratar (fig. 9). Irónico, o caricaturista lembra o Prior da Lapa como solução... Através da imagem caricatural alguns erros de

casting são também facilmente apreensíveis. O observador da sequência de *O binóculo* compreende por que razão tinha sido inadequada a escolha do par amoroso em *Antony*: a figura de Emília Adelaide, muito volumosa comparativamente a José Carlos dos Santos, retira credibilidade à cena do assassinato no 5º acto<sup>5</sup>.

Os pormenores físicos dos artistas interessam sobremaneira à caricatura que não poupa a adiposidade da mulher, tema de inúmeras imagens satíricas. Carolina Falco seria "mobile" se não fosse gorda (fig. 10). Esse é também o traço distintivo de Anita Todo (fig. 11), designada pela alcunha "A corista gorda" em todos os jornais (e não apenas nos satíricos). Estamos numa época em que o desenho satírico tem um grande impacto social e os estragos que pode provocar na imagem dos caricaturados não são despidiosos.

Se, como observa Gonçalo M. Tavares, "a beleza é um convite à aproximação, é uma sedução, e a fealdade uma ameaça, convite para que os observadores se afastem" (Tavares 2013: 49), há todavia situações paradigmáticas que mostram que um defeito físico não é, por si só, impeditivo do sucesso. Na fig. 11 onde, para além de Anita Todo à direita, está também representado o compositor Saint-Saëns (1835-1921), a figura que aparece ao centro é a soprano Borghi-Mamo (1855-1941), possuidora de um grande nariz. O mais curioso é que esta característica física, de fácil exploração pela sátira, passa para segundo plano na caricatura que depressa se rende à excelência da soprano. Em "O nariz de Mademoiselle Borghi-Mamo" (fig. 12), Rafael Bordalo Pinheiro dá a ver a "História da impressão produzida pelo apeno nasal da cantora no espírito do público". De desenho para desenho, o tamanho do nariz vai diminuindo à medida que aumenta a consciência do talento – a imagem regista: "talento", "mais talento", "muito talento", "muitíssimo talento", "extraordinário talento". Afinal, para o caricaturista a

<  
Amarelhe.  
(Fig. 7)

<  
RBP: "Tribulações dum empresário", *O António Maria*, 11-3-1880, p. 86.  
(Fig. 9)

<sup>5</sup> Cf. RBP: "Teatro de D. Maria II. Antony", *O Binóculo*, 10-12-1870, p. 4.

>  
RBP: *O Binóculo*,  
16-11-1870, p. 3.  
(Fig. 10)

fealdade não constitui problema para as mulheres de talento excepcional.

Para além das questões estéticas, as imagens satíricas desta época debruçam-se também sobre as questões da representação e contêm informação pertinente para a História do Teatro quando os seus autores (como é o caso de Bordalo e de Amarelhe) conhecem bem a arte teatral e se interessam pela forma como decorrem as récitas a que assistem regularmente. Rafael Bordalo, por exemplo, toca num assunto delicado e de todos os tempos: o fim das carreiras artísticas e o facto de alguns não se retirarem atempadamente dos palcos para prejuízo dos espetáculos. Emília das Neves (1820-1883) – uma actriz do Teatro Nacional, com desempenhos memoráveis e muito prestigiada – começa a envelhecer e a sua decadência é visível: com dificuldades auditivas, não ouve o ponto, causando embaraços durante as récitas. Este facto é registado num flagrante satírico sobre *Rosa Miguel* (fig. 13). Noutra página sobre o drama *Coq-Hardy*, Bordalo critica os problemas de dicção: a mesma Emília das Neves é “uma galinha”, “choca” que “cacareja”, enquanto a actriz Carolina Pereira, trocando os “rr” por “gg” é uma personagem patética no papel de Luís IV (fig. 15).

>  
RBP: “Teatro de S. Carlos”  
*O António Maria*,  
11-11-1880, p. 371.  
(Fig. 11)

>  
RBP: “O nariz de  
Mademoiselle Borghi-  
Mamo”, *O António Maria*,  
7-4-1881, p. 110.  
(Fig. 12)

As caricaturas realçam outros pormenores de interpretação que atingem particularmente as mulheres artistas. Se “o pormenor é o sítio a que ainda não se deu atenção, é, de certa maneira, o sítio para onde ainda não olhámos” (Tavares 2013: 380), a partir do momento em que a lupa caricatural faz ressaltar o pormenor, torna-o significativo. É o caso dos trejeitos de boca de Teresa Arkel (1861-1929) no *Falstaff*<sup>6</sup> ou das posturas estereotipadas em palco de Pantaleone e de Synnerberg, (v. p. ex. fig. 14), a cuja sátira o compêndio de ginástica de Daniel Gottlieb Schreber (1808-1861) serve de mote. São detalhes que, amplificados publicamente, prejudicam a imagem das intérpretes.

Das imagens humorísticas em que são representados diversos actores em conjunto parece poder inferir-se que, nas companhias e no palco, as atrizes ombreiam com os seus colegas. Quando o pano de cena encrava numa representação da *Morgadinha de Valflor* no Teatro Nacional D. Maria II, homens e mulheres agarram-se à vara do telão para o tentarem puxar<sup>7</sup>. Do “Carnaval dos Ídolos” de Amarelhe e de bastantes outras caricaturas do mesmo género em que os actores aparecem em personagem, parece poder tirar-se a mesma conclusão. No entanto, as imagens satíricas também revelam que o mundo do teatro, nesta época, é ainda um mundo onde o homem-actor domina. Está por fazer um inventário sistemático dos desenhos satíricos que têm como tema a mulher e o homem no teatro português, mas coloco a hipótese de que ele poderá mostrar que os homens levam a melhor também neste domínio.

A caricatura mostra a profissional de teatro sob dois ângulos: como personagem ou na sua individualidade como pessoa e como figura pública. É o caso de Beatriz Costa representada por Amarelhe em personagem (fig. 16)

RBP: “Teatro de D. Maria  
II – Quarta representação  
da Rosa Miguel”,  
*O António Maria*,  
13-11-1879, p. 192.  
(Fig. 13)

<sup>6</sup> Cf. RBP: “Lirismos”,  
*O António Maria*,  
9-3-1893, p. 46.

<sup>7</sup> Cf. RBP: “Teatro de D.  
Maria II”, *O António Maria*,  
30-10-1879, p. 174.





Movimento inverso. Recuar o busto, estendendo braços para diante. Lettra: *Oh! isso nunca! já mais* seis vezes. (Recomenda-se este exercício para fortalecer os rins.)



Bem direito o erecto o busto, dar trinta a cinco passos pela casa erguendo o mais que seja possível joelhos e não pousando no chão senão os bicos dos pés. Lettra nenhuma. Apenas um ligeiro sorriso nos lábios (Exercício especialmente recommendavel para regular as funções intestinaes. Convém algumas vezes acompanhá-lo com o uso interno de seidlitz.



Caminhar para a porta do fundo, arqueando e passadamente o corpo pela cintura, já para a direita já para a esquerda. Lettra: *Onde está o príncipe? recebei-o!* (Este gracioso movimento é soberano congêstões do figado, principalmente se a doente antes de se dirigir em cada manhã á porta do fundo para receber o príncipe, houver tomado jalapa).

e como personalidade por António Antunes (1953-) na estação do metro/Aeroporto de Lisboa (fig. 17). Neste salto momentâneo à contemporaneidade, é de salientar o facto de Beatriz Costa ser a única actriz representada por António nesta galeria honrosa de figuras colocada num espaço público onde a imagem pode ser observada por milhares de pessoas, o que contribuirá decerto para cimentar na memória da comunidade a figura desta mulher de teatro.



Processo para tirar ainda alguns sons da primeira tragica portugueza. 1.ª *Dugal!*—Que bella sonada que eu tenho feito. 2.ª *Dugal!*—Si nós, para nos vingarmos dos hespanha fossemos representar a peça á fronteira!...

< RBP: "A ginástica de sala segundo Schereber" *O António Maria*, 2-12-1880, p. 391. (Fig. 14)

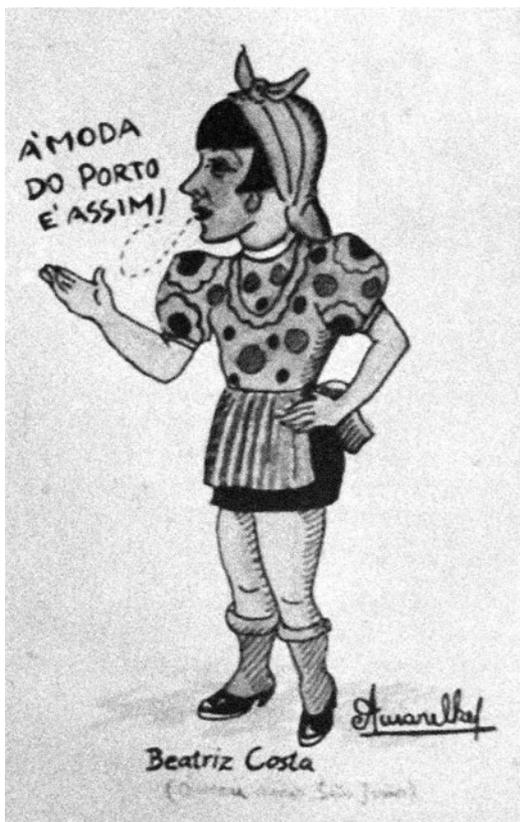
RBP: "Teatro de D. Maria II - O Coq Hardy" *O António Maria*, 4-12-1879, p. 215. (Fig. 15)

A imagem satírica – a par da fotografia – fixa e difunde as artistas, mesmo junto daqueles que não vão ao teatro. Porém, ao contrário do que acontece num retrato fotográfico, a caricatura escapa ao controlo dos retratados que não podem influenciar a pose e os detalhes que são expostos. Talvez por isso, as actrizes comentem, às vezes, com algum desagrado, as *charges* de que são alvo. É o caso de Adelina Abranches ao retrato-charge feito por Amarelhe no seu "Teatro Caricatural":

Que eu era feiazinha de nascença,  
há muito tempo já que bem sabia!...  
mas que afirmem, convictos, que esta harpia,  
é estupenda, flagrante de par'cença  
co'a minha pobre cara deslavada,  
sinceramente... não me agrada nada!  
E parece-me incrível que um fedelho  
dum caricaturista divisasse  
e, firme, desenhasse  
defeitos que eu julgava ninguém ver!  
E só eu perceber  
quando, a sós, me examino bem ao espelho  
(Rodrigues 2011: 87)

O comentário aponta o dedo a uma certa devassa da intimidade por parte do autor da caricatura e alerta para os possíveis estragos que um bom caricaturista, com impacto na opinião pública, poderá causar à sua vítima. Todavia, realça também a aptidão do desenho satírico para captar "a alma" do representado. Se compararmos as representações que Amarelhe faz de Adelina Abranches em fases diferentes da vida da actriz, podemos observar como alguns traços distintivos do seu perfil como pessoa se mantêm. Para além dos olhos pequenos e do nariz saliente, o ar irrequieto e a irreverência de Adelina Abranches vão persistindo nos desenhos de Amarelhe.

Amarelhe: Beatriz Costa.  
(Fig. 16)



António Antunes:  
Beatriz Costa.  
(Fig. 17)



Os flagrantes satíricos registam o envelhecimento das artistas, captando muito embora o que é perene. Bordalo Pinheiro desenha a atriz Virginia (1850-1922) quando esta tem 31 anos de idade (fig.18), onze anos antes de Amarelhe nascer. Numa representação feita por este último, três décadas mais tarde, são visíveis as semelhanças com os traços anteriores.

A caricatura distorce, omite, manipula, simplifica mas, como tem que ser precisa no ataque ao alvo para cumprir o seu objectivo, é rigorosa nos traços que permitem ao observador conhecer facilmente a sua vítima. O desenho satírico vive da sua relação (muito volátil) com o presente e só alcança êxito se for compreendido de forma imediata por um público muito heterogêneo, daí que tenha que se fundar em elementos facilmente reconhecíveis. Esta característica faz com que os desenhos satíricos desta época forneçam um conjunto de informações importantes para o conhecimento da actividade teatral. Daí a relevância de se proceder a uma análise iconográfica exaustiva desta produção caricatural.

Adelina Abranches, ciente de que "é tão triste envelhecer!" (Abranches 1947: 425), agarra-se às suas memórias, declarando que são o seu legado mais precioso. As caricaturas, que um dia circularam, cheias de energia e vivacidade, os flagrantes satíricos que, irreverentes e voláteis, foram pretexto para o riso passageiro ou para o dichote efêmero, constituem igualmente um legado precioso para a história do teatro, uma arte tão efêmera como eles.



## Referências bibliográficas

- ABRANCHES, Aura (1947), *Memórias de Adelina Abranches*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.
- LOPES, Maria Virgílio Cambraia (2013), *Rafael Bordalo Pinheiro: Imagens e memórias de teatro*, Lisboa, IN-CM.
- RODRIGUES, Ana Filipa Gomes (2011), *Américo Amarelhe: O impressivo artista da caricatura teatral*, dissertação de mestrado, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- TAVARES, Gonçalo M. (2013), *Atlas do corpo e da imaginação*, Lisboa, Caminho.

RBP: "Theatro de D. Maria"  
*O António Maria*,  
3-11-1881, p. 345.  
(Fig. 18)