

UEA
Universidade do Estado do Amazonas
Escola Superior de Artes e Turismo
Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

JOSÉ DE LIMA PENANTE E A DRAMATURGIA TEATRAL NO
AMAZONAS NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX.

Thais Vasconcelos Franco de Sá Ávila

ORIENTADOR: PROF. DR. MÁRCIO LEONEL FARIAS REIS PÁSCOA

Manaus/AM

2019

THAIS VASCONCELOS FRANCO DE SÁ ÁVILA

JOSÉ DE LIMA PENANTE E A DRAMATURGIA TEATRAL NO
AMAZONAS NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX.

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
e Artes da Universidade do Estado do
Amazonas como um dos requisitos à
obtenção do título de Mestre em Letras
e Artes por esta Universidade.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias
Reis Páscoa

Manaus/AM

2019

Ficha Catalográfica


Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

V331j Vasconcelos, Thais Franco de Sá
José de Lima Penante e a dramaturgia teatral no
Amazonas na segunda metade do século XIX / Thais
Franco de Sá Vasconcelos. Manaus : [s.n], 2019.
95 f.: color.; 31 cm.

Dissertação - PGSS - Letras e Artes (Mestrado) -
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2019.
Inclui bibliografia
Orientador: Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

1. Teatro. 2. Dramaturgia. 3. Região Norte. 4.
José de Lima Penante. I. Márcio Leonel Farias Reis
Páscoa (Orient.). II. Universidade do Estado do
Amazonas. III. José de Lima Penante e a dramaturgia
teatral no Amazonas na segunda metade do século XIX

Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463


GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

PPGI&A
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Ata nº 05/2019

Aos vinte e um dias do mês maio do ano de dois mil e dezenove, às dez horas, na sala quinhentos e cinco, no quinto andar da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a quinta Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arguir a candidata **Thais Vasconcelos Franco de Sá Ávila** em sua dissertação "**José de Lima Penante e a dramaturgia teatral no Amazonas na segunda metade do século XIX**". A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa, presidente da sessão, Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel da Universidade Federal de Ouro Preto, Dra. Luciane Viana Barros Páscoa da Universidade do Estado do Amazonas. A Comissão de Avaliação **aprovou** a candidata neste requisito parcial e último para obtenção do grau de **Mestre em Letras e Artes**, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Arquivo, Memória e Interpretação. Nada mais havendo a constar, o Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.


Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa


Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel


Prof. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Visto: 

Prof. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS



Dissertação de Mestrado de Thais Vasconcelos Franco de Sá Ávila

“JOSÉ DE LIMA PENANTE E A DRAMATURGIA TEATRAL NO AMAZONAS NA
SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX”

- Aprovado
- Aprovado com Recomendações
- Reprovado

Parecer:

A Banca considera o trabalho relevante nos estudos do teatro por Amazonas, para a trajetória do ator Lima Penante, para as primeiras experiências em regiões, nos estudos históricos do teatro do Brasil.

Banca Avaliadora:

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel

Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade do Estado do Amazonas, pela oportunidade de contribuir para a pesquisa da história do teatro amazonense.

Agradeço à FAPEAM, por ter proporcionado subsídios para esta pesquisa durante o último ano.

Agradeço à Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas, e ao secretário Robério Braga, em exercício no ano que ingressei no programa, por ter me oferecido flexibilidade de horário para frequentar as aulas e pelos livros que pude consultar do seu acervo pessoal durante a pesquisa.

Ao professor Márcio Páscoa que orientou este trabalho com maestria e por ter me presenteado com José de Lima Penante.

Agradeço também à professora Luciane Páscoa por toda a sua doçura em prestar os socorros enquanto estive no programa de Letras e Artes e por acompanhar esta pesquisa.

Agradeço aos meus familiares por me apoiarem em cada uma das minhas escolhas artísticas e profissionais. Ao meu irmão Daniel, pela paciência em me ensinar desde a minha infância até hoje e me acompanhar nesta pesquisa, mesmo estando do outro lado do mundo. Agradeço à minha avó Vitória e a minha mãe Denise que me apoiam em todas as esferas da minha vida, todos os dias.

Aos meus filhos felinos, Liev, Fidel, Arya e Simba, por estarem ao meu lado durante toda a escrita, cochilando em cima do computador ou dos livros.

Agradeço ao meu companheiro de vida, meu marido e melhor amigo Cristian (Quicri), que além da amorosidade com a qual sempre me presenteia, fez parte deste trabalho de maneira contundente, sempre em debate comigo sobre os vieses sociológicos da pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa tem o intuito de investigar a produção teatral no Amazonas, durante a segunda metade do século XIX, a partir do caminho percorrido pelo artista paraense José de Lima Penante e sua intensa atividade dedicada às artes da cena. Este estudo irá abranger não só a produção cultural desenvolvida no Amazonas, mas também as que foram realizadas em algumas capitais da região nordestina. O histórico dos primeiros teatros levantados em Manaus é também objeto de estudo desta pesquisa. Com isso se preenche uma lacuna da produção historiográfica sobre teatro no Norte do Brasil. Este trabalho pretende traçar um paralelo entre os estilos da produção teatral desenvolvidos e apresentados em Manaus e os estilos que circulavam nas demais capitais do Brasil, em um recorte datado entre 1868 e 1887. Por fim, foi analisada a dramaturgia de uma das obras deixadas por Penante, com intuito de dar continuidade aos estudos iniciados por Vicente Salles e Márcio Páscoa acerca do trabalho desenvolvido pelo artista. A metodologia do estudo segue uma proposta historiográfica que objetiva um olhar aprofundado nos escritos, nos periódicos, nas crônicas e críticas do fazer artístico, como forma de dialogar com este passado.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Dramaturgia; região Norte; século XIX; José de Lima Penante

ABSTRACT

This research intends to investigate the theatrical production in the Amazonas, a state located in the north of Brazil, during the second half of the 19th century. This study will focus on the path ~~traveled~~ traversed by the artist José de Lima Penante and his intense activity dedicated to the arts of the scene, not only in Amazonas but also in some capital cities of the northeastern region. The history of the first theaters raised in Manaus is also the object of study of this research. This fills a gap in the theater historiographical production in the north of Brazil. This work intends to draw a parallel between the styles of the theatrical production developed and presented in Manaus and the ones that circulated in other capitals of Brazil, in a selected period of time in the years of 1868 and 1887. Finally, the dramaturgy of one of the works left by Penante was also analyzed in order to continue the studies initiated by Vicente Salles and Márcio Páscoa about the work developed by the artist. The methodology of the study follows a historiographic proposal to delve into the writings, the periodicals, the chronicles and the criticisms of the aforementioned artistic production, as a way of dialoguing with its past.

KEYWORDS: Theater; Dramaturgy; North region; XIX century; José de Lima Penante

SUMÁRIO

Apresentação.....	11
1. Revisitar o passado: memórias teatrais do Amazonas.....	18
2. A trajetória de Lima Penante e o espaço teatral no Amazonas.....	29
2.1 Variedade Cômica: primeiras apresentações em Manaus.....	30
2.2. Variedade Cômica: A segunda temporada de Penante.....	34
2.3. Variedade Cômica: uma temporada de críticas.....	38
2.4. Entre Norte e Nordeste: década de 1870.....	47
2.5. Theatro Beneficente: 1877.....	53
2.6. Theatro Beneficente: 1886 e 1887.....	56
3. Escrita em foco: esmiuçando a dramaturgia.....	58
3.1. O Ponto.....	66
3.2. Depois da Festa de Nazareth.....	69
3.3. O Ator no Camarim.....	74
3.4. Paixão ou O Inglês Maquinista.....	78
3.5. A Surpresa.....	81
Considerações finais.....	85
Anexos.....	92
Referências.....	95

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Vista para o Teatro Beneficente (no centro ao alto), na Praça Uruguayana, ao fim da Rua da Instalação (rua diagonal à esquerda), c.1875-1887. Fonte: *Jornal do Commercio*, 4 de setembro de 1916.....24
- Figura 2: Praça vista do alto do Teatro [Beneficente]. Stradelli, c.1875-80 (1). Fonte: Acervo Digital do Centro Cultural Povos da Amazônia, da Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas.....27
- Figura 3: Nota sobre a primeira apresentação de Lima Penante em Manaus. (*Amasonas*, 25 de abril de 1868)31
- Figura 4: Cabeçalho da coluna *Commonicado*. (*Correio de Manaós*, 22 de outubro de 1869)42
- Figura 5: Teatro Bom Jesus, em Óbidos, Pará, inaugurado em 21 de junho de 1873. Fonte: <http://folhadeobidos.com.br/index.php/faiscando/item/3494-o-teatro-em-%C3%B3bidos>. Acessado em: 15/04/2019.....53
- Figura 6: Anúncio da apresentação da Companhia de Lima Penante e Helena Balsemão (*Jornal do Amazonas*, 30 de novembro de 1886)57
- Figura 7: Capa da obra *Nhô Manduca*. (PENANTE, 1889)63
- Figura 8: Contracapa da obra *Scenas Cômicas*. (PENANTE, 1870)65
- Figura 9: Visto da Secretaria de Polícia do Maranhão, publicado antes da cena cômica *O Ator no Camarim*. (PENANTE, 1870)75

APRESENTAÇÃO

O artista deve estar em constante vigilância sobre as reflexões de seu tempo, mas para que isso se dê de forma aprofundada se faz necessário a investigação minuciosa do passado. Existem novas tendências tecnológicas nas abordagens da criação artística que visam aproximar os bens culturais de seus públicos contemporâneos. Os meios tecnológicos abrem uma gama de possibilidades para que o artista enxergue além do seu campo de criação, isto é, há maneiras de utilização das tecnologias que podem contribuir para o alargamento do campo de criação. Essa busca incessante pelo novo pode reduzir o artista a um ciclo fechado e vicioso. Assim, um diálogo mais abrangente com outras formas de pensar os agentes culturais periféricos, promovem a junção do tempo presente com o seu antecessor, em lugares fora do eixo de enunciação canônica.

Nesse sentido, a abordagem da inovação pode adquirir um caráter arqueológico e ao mesmo tempo necessário para a conservação da memória dos bens culturais de uma sociedade que se acredita sem passado, sem tradições, sem narrativa própria, dissociada de sua própria cultura, como acontece em pontos subalternizados por cânones estrangeiros.

As batalhas travadas por artistas, pesquisadores e pensadores, no que tange às quebras de paradigmas dominantes, é, por vezes, invisível aos olhos críticos daqueles que detêm algum poder sobre a legitimação. Por outro lado, a invisibilidade é a reprodução automática dos paradigmas desde muito instituídos, que para Boaventura de Sousa Santos, entraram em crise e nos obrigam a pensar em alternativas da renovação utilizando o pensamento crítico para a criação de outras possibilidades de paradigmas.

É papel também de quem pensa alternativas para a emancipação do pensamento, cultivar a parcimônia e a sabedoria para entender as razões que excluíram outras epistemologias, culturas e tradições em relação às impostas por enunciados canônicos. Para isso, este trabalho foi elaborado tendo em mente os escritos de Boaventura de Sousa Santos, especialmente em suas obras *A Crítica da Razão Indolente* e *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*, complementado por outros conceitos e autores, como Pierre Bourdieu, em *A Economia das Trocas Simbólicas*, e Michel Foucault, com a *Arqueologia do saber*, para citar alguns.

O olhar sobre a modernidade nos permite refletir acerca das condições que se deram entre os fluxos do passado e as urgências do presente. No entanto, cabe ao pesquisador-artista entender de que forma se dão essas relações que se cruzam hoje, e

geram as definições de como nos enxergamos cidadãos globalizados em convívio com as produções simbólicas e canônicas advindas de um tempo histórico linearizado.

Michel Foucault indaga na introdução de *A Arqueologia do Saber* (FOUCAULT, 2008, p. 3) quais formas podem ser adotadas para substituir as velhas questões da análise tradicional. Como estabelecer um recorte de tempo para um pensamento que se emancipa de sua estrutura de encadeamentos rígidos e lineares? O conceito de épocas ou séculos, colocados de maneira fronteira, propõe um quadro cronológico que não abrange as especificidades das diferentes ideias, ciências, pensamentos que surgem ao longo do tempo. Ao contrário, as divergências entre os saberes contribuem diretamente para o deslocamento do pensamento histórico-linear, deixando de ser ruptura datada, para alcançar outros recortes que representem o espírito das muitas mentalidades que atravessam as fronteiras do tempo.

Ainda em busca da compreensão de outras formas de exemplificar a história de um tempo, Foucault caracteriza a análise literária como uma unidade, isto é, não se trata da alma de uma época, ou dos movimentos e gerações, trata-se de uma estrutura própria de uma obra ou de um texto (FOUCAULT, 2008, p. 5). Com esse pensamento, observa-se um tipo de análise histórica que não propõe investigar os caminhos de continuidade da obra, mas como ela transita em um jogo de traduções, de escolhas, de retomadas, de esquecimentos e de repetições. "O problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos." (FOUCAULT, 2008, p.6).

Para que nos coloquemos a par da discussão levantada por Santos no que diz respeito às políticas excludentes e marginalizadoras (SANTOS, 2002, p.13) de determinadas produções simbólicas, pelas cátedras canônicas, é preciso buscar visões diferentes no que diz respeito aos bens culturais e à produção da arte - que segundo Bourdieu (BOURDIEU, 2005, p. 105), são produtos que derivam de uma relação de oposições que transitam entre o mercado e a vida intelectual e artística.

Para Bourdieu, para se obter a consagração é necessário estar no campo fechado da concorrência pela legitimidade cultural e contrapor-se às regras desse campo obriga o artista a estar fadado à periferia artística (BOURDIEU, 2005, p. 107).

Na visão de Marcuse, que se opõe ao marxismo ortodoxo, há um outro lado da moeda. A arte tem caráter revolucionário, que pode estar dividida em duas frentes de interesse. A primeira mais restrita, condiz à revolução por quebrar conceitos que dizem respeito ao estilo e à técnica; refletem novas vanguardas e antecipam mudanças sociais.

A outra visão, um pouco mais abrangente, relaciona a arte "revolucionária" ao que rompe barreiras não previstas, isto é, não poderia antecipar mudanças sociais ou políticas - esta arte está ligada ao rompimento de uma realidade, aproximando-se da "libertação". Sendo assim, conforme Marcuse descreve em *A dimensão estética* (MARCUSE, 2007, p. 17) toda obra de arte pode ser revolucionária em âmbitos diferentes, pode subverter estilos ou formas de compreensão dominantes sobre a arte.

Marcuse se opõe a certo viés das ideias de Marx ao acusá-lo de uma desvalorização da subjetividade na obra literária. A tese defendida por Marcuse afirma que a arte "cria um mundo em que a subversão da experiência da própria arte se torna possível: o mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade reprimida e distorcida na realidade existente." (MARCUSE, 2007, p. 17).

A partir do que foi exposto acima, Marcuse conclui que a arte não pode ser considerada revolucionária apenas por ser escrita para a classe trabalhadora. Para ele, quanto mais a obra ganha constrangimentos políticos mais ela se afasta do seu caráter revolucionário, pois a arte não poderia estar subalternizada ou constricta a interesses que lhe diminuam. Ao contrário, a arte deve aproximar-se dos seus objetivos revolucionários a partir do seu conteúdo de compreensão e não tão somente de sua forma estética ou de movimentos puramente estilísticos. A função crítica da arte, aquela que se aproxima da libertação emancipatória, está na transformação da sua forma estilística em direção a uma interpretação crítica da realidade.

É neste lugar que a compreensão da quebra de paradigmas dominantes torna-se urgente. Ora, se está constatada a existência de uma crise na elaboração do pensamento epistemológico, é de convir que as soluções partem do princípio de que a construção de bens simbólicos e o seu lugar devem ser repensadas, tendo em mente novos critérios de escolha e abordagens.

A sociologia das ausências, conceito desenvolvido por Santos (SANTOS, 2007, p. 19), é uma teoria esclarecedora para a discussão sobre as exclusões culturais que se espalham na história. Há existências e não existências, estas ligadas ao que é produzido como não-existente, em outras palavras, é a ignorância escolhida, a invisibilização daquilo que não se quer que veja - e por isso, ausente no tempo histórico. O objetivo desse pensamento criado por Santos, que por si só rompe com o paradigma dominante, é dar visibilidade e presença ao que foi considerado não-existente ou ausente.

Por isso, surge a inquietação do artista, não de provar seu valor enquanto produtor de bens culturais, mas da sua capacidade de dialogar com seu passado, suas

escolhas do presente e a ampliação de como quer ser lembrado no futuro, sem estar preso às amarras do pensamento engessado que outrora avaliava com critérios excludentes tudo que se opunha a ele. Surge também a necessidade de (re) visitar os repertórios artísticos do passado, não só porque consolidam a recuperação de identidade e a pertença cultural, mas também porque são pivôs na formação de uma fortuna crítica articulada por esses repertórios.

A escolha de cada um sobre determinado tema de pesquisa, ou de abordagem para criação, deve ser encontrada nas afinidades pessoais ou mesmo na constituição de tesouros culturais, ou seja, dos acessos e acúmulos de capital cultural ao longo da trajetória dos indivíduos, como aponta Lahire (2004).

Objetos de estudo ainda que não estejam na lista indexada dos cânones devem ser tornados visíveis, como formas únicas de representação, apartadas dos centros de legitimação.

Uma política conservadora deve ser suprimida para dar lugar a uma nova organização do tempo - não mais linearizada, e que contemple diversas poéticas do tempo, a partir das quais o artista-cidadão enxerga a si e seu mundo. Ora, as relações de pertencimento são também parte indelével do universo das escolhas artísticas e de sua compreensão.

Para Richard Palmer (PALMER, 1969, p. 9), a grosso modo, a hermenêutica é evocada quando pensamos no significado de compreensão de uma obra. Ainda, para Palmer, há uma necessidade de entendermos que as obras literárias - que podemos extrapolar também para obras artísticas - não podem ser reduzidas à análise científica, mas para além disso, abarcar, em suas práxis, outras metodologias. Limitamos a compreensão da obra quando ignoramos outros procedimentos de entendimento.

Como já foi dito anteriormente, há um pensamento dominante velado sobre as escolhas que dizem respeito a exaltação de determinados bens culturais e a exclusão daqueles considerados periféricos. O Brasil possui, em seus centros de poder hegemônico, um histórico preconceito que vai além do **preconceito geográfico**, e alcança outras esferas, como a fronteira cultural. Isto vai reverberar na constituição de periferias **simbólicas** no país, como é o caso da região norte, mais especificamente aqui, o Amazonas.

Embora estejamos na era globalizada onde as tecnologias diminuem as distâncias físicas e de pensamento, nos colocamos em oposição ao **outro** e a outras formas culturais, ao invés de nos aproximarmos e, se por vezes reagimos de forma repulsiva ao

diferente - logo, reproduziremos a categorização que exclui e deslegitima formas de produção distintas daquela dos centros hegemônicos.

Preconceito geográfico é um conceito desenvolvido por Durval Muniz Albuquerque Junior que faz um estudo histórico sobre questões que envolvem fronteiras simbólicas que surgem no Brasil, desde os primórdios do seu descobrimento até os dias atuais. Mais à frente, durante a análise da dramaturgia de Penante, será retomado o conceito desenvolvido por Albuquerque (2007), para exemplificar a origem do preconceito geográfico, que se alastrou pelo país.

No que diz respeito às artes cênicas, a atividade no Amazonas é mal explorada pelos autores e críticos do país, inclusive do ponto de vista histórico. Embora tenhamos obras brasileiras de referência que citem as atividades teatrais das demais áreas do país, o Norte é um grande hiato desta produção historiográfica.

O trabalho de traçar a historiografia do teatro brasileiro de outros pólos, que não os já revisitados por muitos autores, tem como objetivo romper com o cânone e tornar visível a história cultural que abrange outras localidades, dando voz a sua narrativa. Isto amplia as definições do fazer artístico a partir de um olhar que não se baseia unicamente no que a história oficial conta, mas na investigação dos relatos feitos pelos próprios artistas, por críticos e diletantes, por pequenas notas assinadas por espectadores, em revistas e periódicos, assim como atenta sempre para o valor imaterial desses relatos, sabendo que há um limite entre o verdadeiro e falso nas informações fornecidas por essas fontes.

É necessário, para o pesquisador deste campo, que haja uma mescla de subjetividade e diligência para compreender a proximidade da fonte estudada com os fatos relatados. Por isso, se faz presente também neste estudo o diálogo com teóricos da historiografia do teatro brasileiro.

Ademais, essa pesquisa persegue a existência; existência no teatro, existência artística no Amazonas. E também as muitas formas de resistência que a arte é obrigada a se propor em um país periférico, mas sobretudo, sua capacidade de florescer e existir.

A capacidade que o artista carrega de percorrer os caminhos mais árduos para alcançar seus objetivos dentro do campo das artes e da própria poética não é uma habilidade ganha nos tempos duros da contemporaneidade. Assim como não é novidade o uso constante dos termos **luta** e **resistência**, no campo do fazer artístico, em especial, do teatro.

Os profissionais cênicos, aqueles que fazem o teatro com as próprias mãos, já vem travando lutas de sobrevivência do seu ofício muito antes dos recentes acontecimentos que tentam minar, dia após dia, a existência das artes no Brasil. Felizmente a arte continua e continuará diante as questões políticas que envolvem o país. É por isso que **nós**, artistas - e esta é a única vez que me incluo em primeira pessoa neste trabalho - temos o dever de existir e viver e não apenas resistir e sobreviver na arte.

Ora, se o artista produz diálogo e reflexão sobre o que quer que seja, com seu público, ele não está acompanhado apenas do sentimento da luta, mas ele está vivenciando o presente e por isso, ele existe. Está fazendo ver e sentir. Se faz o outro pensar, logo existe.

Mesmo que haja engajamento de resistência no fazer artístico, não se pode pôr em segundo plano o objeto artístico em detrimento a eterna e fatigada luta por um espaço, por uma voz que seja ouvida.

É importante ressaltar que a luta e a resistência devem existir e serem lembradas, mas não deve ser este o único motor que desencadeia a delicadeza ou a aspereza necessária de um trabalho artístico.

Quando e como o artista passará a ter sua voz colocada no lugar onde ele deseja? Quando o artista cessará sua luta por sobrevivência e passará a existir? É na busca de existências, de descortinar trajetórias de artistas e teatros, que esse trabalho se insere.

Esta pesquisa tem o intuito de investigar a produção teatral no Amazonas, durante a segunda metade do século XIX, a partir do caminho percorrido pelo artista José de Lima Penante e sua intensa atividade dedicada às artes da cena, não só no Amazonas como também em muitas cidades das regiões Norte e Nordeste. A trajetória desse artista se mistura à história dos primeiros teatros levantados em Manaus. Sua vida conta os primeiros alicerces da arte dramática na capital do Amazonas.

Este trabalho traça o percurso da produção teatral de Lima Penante, desenvolvidos e apresentados em Manaus, em um recorte datado de 1867 e 1887.

Para isso se propõe desde o primeiro momento mergulhar nos escritos, nos periódicos, nas crônicas e críticas do fazer artístico deste personagem nesta região.

O acesso à memória da vida artística, especialmente a teatral, na cidade de Manaus durante a segunda metade do século XIX, pode se dar pelos periódicos de circulação local, encontrados na Biblioteca Pública do Estado do Amazonas, no Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, aqui em boa parte contemplada com a digitalização e disponibilização em seu *website*.

Periódicos tais como o *Jornal do Amazonas* e o *Jornal do Commercio*, dentre outros de tiragem diária, ao lado daqueles especializados como *O Theatro* e *A Platéia*, fornecem a base documental das práticas cotidianas e o registro memorial de espaços, agentes, repertórios e recepção. São ainda muito importantes a documentação institucional provincial, sobretudo relatórios de agentes do Poder Público, e no campo literário, os relatos de viajantes diversos. Obviamente, pesquisas já existentes, algumas delas advindas de dissertações e teses, publicadas nas últimas décadas, ainda que poucas, auxiliam a tarefa.

Além de ter sido um importante entusiasta do teatro por vários estados entre o Norte e o Nordeste do país, Lima Penante foi, talvez, o primeiro artista local a resistir para se impor diante das inúmeras dificuldades que enfrentava.

O trabalho está dividido em três capítulos: o primeiro capítulo se inicia a partir da contextualização da cena teatral brasileira, contextualiza a situação socioeconômica do Amazonas e, por último, trata do histórico dos teatros e dos grupos que davam espetáculos entre 1858 e 1887 nesta província.

O segundo capítulo desenvolve a linha temporal de Lima Penante, destacando suas produções, críticas ao seu trabalho de ator, apresentado em três épocas em que Penante permaneceu em Manaus, de 1867 a 1887, além de abordar suas digressões ao Nordeste do país, entre o período que vai de 1870 a 1877.

O terceiro capítulo é um exercício crítico de uma das obras dramáticas de Lima Penante, intitulada *Scenas Cômicas*, com intuito de dar continuidade aos estudos iniciados por Vicente Salles e Márcio Páscoa acerca do trabalho desenvolvido pelo artista.

1. Revisitar o passado: memórias teatrais do Amazonas

O Brasil da década de 50 do século XIX conhecia o teatro romântico que, por sua vez, já sofria baixas de público em razão da forte concorrência do teatro realista, influenciado por obras de origem francesa, sob a regência de Dumas Filho. João Roberto Faria (2001), descreve esta ascensão do modelo realista na dramaturgia apresentada nos palcos nacionais, trazendo as comédias refinadas, intensificando a crítica aos floreios das encenações do teatro romântico.

Muitos autores se interessaram por esse novo modelo de escrita e encenação, entre eles Machado de Assis, Quintino Bocaiúva e José de Alencar; este último representava também a classe de críticos que se dedicava a estudar o que estava sendo produzido no estrangeiro para aplicar as técnicas de escrita nas peças nacionais.

Caracterizada como exagerada e de teor baixo cômico, as obras do Romantismo cercavam-se de situações extremas e rocambolescas, mas em oposição o realismo chegava para afinar o humor com a ironia e o chiste, servindo à burguesia como portavoiz das suas inquietações sociais, seus costumes e suas intempéries diárias. A naturalidade deveria ser posta em cena da forma mais verossímil possível, colocando a moralidade como elemento indispensável para a composição das tramas.

Para os autores brasileiros do Realismo, o objetivo maior da dramaturgia encenada nos palcos nacionais era compor a partir dos seguintes elementos: a moralidade, a naturalidade e o espírito do tempo que pairava sobre a sociedade.

Além do teatro mais sério, apresentado no Rio de Janeiro, havia também o sucesso das comédias musicadas e operetas que traziam artistas estrangeiros para darem temporadas, concorrendo com as peças de cunho literário que outrora imperavam nos palcos do Brasil.

Para o desgosto dos autores realistas que prezavam temas cujo objetivo era provocar a reflexão sobre questões do país e que geravam, segundo eles, um elo de ligação entre a população e o sentimento de pátria, o teatro musicado vinha para desnacionalizar a plateia. Trazia para a cena, a mágica, os efeitos especiais, a música e a encenação que não dialogavam com os temas sérios, servia para entreter e levar o espectador para universos que ele não conhecia no seu dia a dia, era o fantasioso mundo dos Musicais e das Operetas.

Unanimidade entre os críticos e estudiosos de teatro da época era a importância da manifestação artística para trazer ao público não só o entretenimento, mas a visão

apurada de conteúdos artísticos e, ainda, pensando na função moralista que o teatro poderia ter para a formação de uma identidade nacional, fazendo com que as críticas ao teatro musicado fossem tão veementes.

Mas a crítica frequente que os autores realistas faziam ao gênero musicado não foram suficientes para impedir sua ascensão. João Roberto Faria (2001) fala também sobre o surgimento de um novo gênero, que não chegava para desbancar o teatro cômico e musicado, mas para ser mais uma vertente de um teatro vistoso que também florescia a encenação para aproximar-se mais do público. Era o teatro de revista do ano. Tratava de temas da atualidade, numa retrospectiva dos acontecimentos que marcavam o ano, fossem sobre momentos políticos, crimes, criações literárias novíssimas, falência de instituições etc. O espetáculo era um conjunto de quadros em formato de esquetes, costurados por um personagem, o compadre, que passava por cada uma das situações apresentadas.

Por volta da década de 1880, as companhias estrangeiras eram as responsáveis por trazer para a população brasileira o teatro mais sério, de cunho literário, mas as produções locais continuavam investindo nas comédias musicadas, nas operetas e nas revistas, com efeitos especiais, música e todo o aparato espetacular que tanto era criticado pelos realistas em declínio.

A arte teatral já estava estabelecida como necessária para o desenvolvimento intelectual da população, em lugares onde as atividades artísticas eram efervescentes. Embora as produções do Sudeste tivessem problemas semelhantes às do Norte, acerca do incentivo público e privado, da falta de formação acadêmica e das dificuldades perenes do artista, ainda assim existiam grupos que davam espetáculos nos pequenos teatros da cidade de Manaus.

Antes de adentrar nas atividades teatrais do Amazonas no século XIX, é preciso conhecer o contexto socioeconômico da cidade de Manaus a época.

Segundo o censo feito em 1890, havia cerca de 147.915 habitantes em Manaus, sem contar com as regiões mais afastadas no interior do Estado (ALBUM COMERCIAL DE MANAUS DE 1896, p.17). Estatísticas médicas apontavam um número de 400.000 habitantes em todo o Estado, divididos em indígenas, nacionais e estrangeiros (IDEM). Os indígenas se espalhavam nas cabeceiras dos rios e os nascidos no Amazonas e nas demais localidades do Brasil somavam de 60 a 80% da população, em sua maioria cearenses que trabalhavam no cultivo da goma elástica. Em seguida

vinham os estrangeiros: franceses, italianos, espanhóis, alemães, ingleses e portugueses (IDEM).

Estas estatísticas estão passíveis de erros, uma vez que outras fontes (PÁSCOA, 1997, p. 42), apontam outros números, como é visto na obra *A vida musical em Manaus na época da borracha*. Páscoa cita a mensagem proferida por Fileto Pires que afirma o quantitativo de 40.000 habitantes em Manaus no fim do século XIX.

Há no *Álbum Comercial de Manaus, de 1896* um resumo sobre situação do Amazonas, passando pelas estruturas dos poderes executivo, legislativo e judiciário, além das atividades desenvolvidas no comércio, na indústria e na agricultura.

“De uma simples comarca nasceu a antiga Província do Amazonas, instalada em 1853 (...) por Tenreiro Aranha. Em 1889, a federação republicana tornou-a Estado, e se rege sob as leis próprias e por uma constituição calcada nos moldes do estatuto da União.” (ÁLBUM COMERCIAL DE MANAUS DE 1896, p.37)

Segundo as cartas constitucionais do Estado e da União, eram garantidos os direitos para todos os cidadãos, estrangeiros ou nascidos em terras brasileiras que vivessem no Estado do Amazonas, ressaltando que não seriam concedidos privilégios de casta ou classe social; liberdade para cultos religiosos, sem distinção; domicílio inviolável e direito ao matrimônio. Era garantido o exercício profissional, as invenções industriais, propriedade literária e marcas de fábrica. As prisões só eram efetivadas havendo comprovação de culpa formada. Estrangeiros que se casassem com mulheres brasileiras, constituindo família, poderiam candidatar-se a cargos públicos.

O ensino era gratuito, sendo dividido em duas modalidades: o ensino primário, superior e normal e o ensino técnico: “Não há exagero em afirmar que poderiam ombrear com muitos modelos europeus” (ÁLBUM COMERCIAL DE MANAUS DE 1896, p.39).

O ensino superior corresponde ao bacharelado em Letras; o ensino normal dura quatro anos e forma professores para as seguintes cadeiras: Português, Francês, Latim, Aritmética, Geometria, Álgebra, História Natural, Biologia, Geografia, História, Sociologia, Economia Política, Física e Química, Pedagogia, Desenho, Música, Ginástica e Prendas Domésticas. O ensino técnico, feito através do Instituto de Artes e Ofícios, formava torneiros, modeladores, alfaiates, sapateiros, encadernador etc. “Como naturalmente compreende-se, artífices recebem uma instrução mediana: elementos de História, Geografia, Física, Mecânica, Desenho, com aplicação às artes e às indústrias,

Música Vocal e Instrumental. ” (ÁLBUM COMERCIAL DE MANAUS DE 1896, p.40)

O registro mais antigo das atividades cênicas no Amazonas, a gerar continuidade, bem como dos seus principais agentes, remontam à segunda metade do século XIX. Assim, as principais menções a espaços teatrais na Amazônia Provincial começam com anúncios de apresentações de mágicos e pequenas orquestras, no jornal *Estrella do Amazonas* (1854-1863), em 1858, teatro que pode ser o mesmo visto pelo médico e cronista Robert Avé-Lallemant (1812-1884) quando de sua visita a Manaus, em 1859:

“Quem, em julho de 1859 se arriscasse a atravessar a ponte inteiramente arruinada que leva ao bairro da Matriz em baixo, aos Remédios, através do tranqüilo igarapé, e subisse ao outeiro para a igreja, podia, antes de chegar a esta, ver à direita do caminho a ereção dum edificio singular, dando nas vistas pela sua extensão, seu material e ainda mais pelo seu destino. Sobre altos pilares que cercavam um grande espaço tinham posto um grosso telhado de folhas secas de palmeira, ao meio exatamente dos grandes ranchos das províncias do Sul, sob os quais abrigam à noite as cargas, os volumes transportados pelos muares, mediante o pagamento de certa taxa. Mas o telhado deste era alto demais para isto. Os andaimes na estrada indicavam, também, que pretendiam acrescentar-lhe uma fachada bonita e de gosto. As paredes estavam sendo feitas aos poucos, de folhas de palmeiras entrançadas, sem que se pudesse ver janela alguma. E quando me informei a que potências tenebrosas seria dedicado o monstruoso porco-espinho – pois a construção com o que mais se parecia era com isso – disseram-me que ia ser o teatro. ” (AVÉ-LALLEMANT, 1980, p.150-151)

Quase ao mesmo tempo surgem iniciativas como a de Francisco Antônio Monteiro, que promoveu nas dependências de sua propriedade comercial um espaço para exibições artísticas, inaugurado pelo artista paraense João da Silva Moya, em 1859¹.

Tais dependências, chamadas de teatrinho pelos seus frequentadores e certamente pelo seu proprietário, foram igualmente usadas para receber o Polyorama em 1861².

Em todos os casos, ainda que escassos, o registro de bilhetes retirados com antecedência e mediante pagamento faz supor a presença de atividades profissionais envolvendo o teatro ao longo desse tempo.

No decorrer dos anos seguintes, a ideia de institucionalizar a atividade teatral progrediu para o estabelecimento de sociedades dramáticas. A primeira de que se tem

¹ *A Epocha*, 29 de janeiro de 1859

² *Estrella do Amazonas*, 13 de julho de 1861

notícia, foi organizada ao longo de 1866 e se instalou em 1º de janeiro de 1867, começando uma série de espetáculos compostos de dramas, comédias e cenas isoladas compiladas em récitas: tratava-se da Sociedade Dramática Amazonense Thalia³.

Suas atividades contaram com grande acolhida pública desde a noite de sua estreia, quando compareceu até mesmo o Presidente da Província, e assim continuaram a lotar o espaço de apresentações nos meses adiante. Isto levava os organizadores do teatro a pedir que aqueles que não tivessem recebido seus bilhetes, que os mandassem retirar, aproveitando de mandar também entregar suas cadeiras com antecedência para a récita, hábito que se estendeu até bem tarde nos teatros manauenses⁴. Desta maneira, se supõe que as estruturas destes teatros eram precárias, ou pouco modernas mesmo à época, já que não dispunham mesmo de plateia local.

A Sociedade Dramática operou seu teatro em um barracão da propriedade do capitão de fragata Nuno Alves Pereira de Melo Cardoso, espaço que recebeu benfeitorias durante sua posse pela agremiação. Por motivos que não conseguimos localizar, esta se desmanchou em 4 de dezembro daquele mesmo ano e o seu espólio e responsabilidades legais, incluindo o desmanche do barracão, ficaram a cargo de Bento Aranha (1841-1918)⁵, membro da diretoria do grupo (PÁSCOA, 2019, p. 373).

Na mesma época, a companhia dramática de José de Lima Penante (1840-1892) estabeleceu-se na cidade. O ator, diretor e dramaturgo nascido em Belém, possivelmente já tinha relações com a cidade ou já estava a atuar nela antes de 1868 quando começa a ser documentada sua atividade em Manaus⁶.

Isso porque na estreia da Sociedade Thalia fora exibida a comédia *Os dois calvos*⁷, de sua lavra, editada muito recentemente àquela altura (PÁSCOA, 2019, p. 372).

Para sua atividade teatral em Manaus, Penante ergueu o Teatro Variedade Cômica, assumido anos depois como o “primeiro teatro levantado no Amazonas” (*Jornal do Commercio*, 4 de setembro de 1916), notícia talvez amparada por referência contemporânea do ator e seu teatro: “Há muito que Manaus precisava de um teatro. Essa ideia por fim aconteceu com a chegada do ator José de Lima Penante”, (*Jornal do Rio Negro*, 23 de abril de 1868).

³ *O Tempo*, 15 de setembro de 1916

⁴ *O Tempo*, 17 de setembro de 1916

⁵ Filho de João Batista Tenreiro Aranha (1798-1861), 1º presidente da província do Amazonas, e neto do dramaturgo Bento Aranha (1769-1811), nascido em Barcelos (AM) com carreira em Belém.

⁶ *Jornal do Rio Negro*, 23 de abril de 1868.

⁷ *Os dois calvos; ou, os gênios opostos*, São Luiz, Typ. do Frias, 1864.

Fontes subsistentes dão como 4ª representação da companhia, a ocorrida em 7 de março de 1868⁸. Estas foram sendo dadas de maneira quase contínua, especialmente quando o Poder Provincial decidiu subvencionar a companhia com contrato de um ano, lavrado em julho de 1868⁹.

Esta subvenção é notória para os anais das artes do Amazonas por ser dos primeiros investimentos estatais específicos em cultura, o que denota uma política cultural promovida pelo Poder Público.

Penante encerrou a primeira temporada em novembro daquele ano e retomou atividades em 10 de maio de 1869 com um grupo ainda maior, em direção ao início de 1870¹⁰.

Neste meio tempo, um outro grupo, intitulado Sociedade Pastoril, iniciou seus trabalhos em 25 de dezembro de 1869, em teatro próprio, localizado na casa de seu diretor, João Eleutério Guimarães, igualmente proveniente de Belém¹¹. O grupo deu cinco espetáculos, mediante ingresso pago - 3\$000 réis – preço comum às récitas - até janeiro de 1870. No espetáculo de estreia tomaram parte “catorze senhorinhas amazonenses”¹².

Mais tarde, em dezembro de 1871, passou a apresentar-se no teatro da Sociedade Militar Ensaios Dramáticos, grupo teatral que teve sua estreia em 24 de maio de 1871 e cujos membros eram exclusivamente das milícias, sendo portanto de composição unicamente masculina, assim como fora o grupo da Sociedade Thalia¹³.

Estas menções só reforçam a tese de que, excetuando a companhia de Penante, a maior parte das sociedades dramáticas da cidade de Manaus eram ainda basicamente de teatro amador.

Pode haver eventual conexão entre a Sociedade Pastoril e a Militar, haja vistas que o secretário desta primeira era também um militar, José Joaquim Paes da Silva Sarmiento (1845-1914), com trânsito pelo Teatro, Música e a política local e nacional, ao longo de sua vida.

O grupo teatral militar infelizmente se desfez com a transferência de alguns membros para outras unidades do Império, incluindo aqueles que faziam os papéis

⁸*Jornal do Rio Negro*, 7 de março de 1868.

⁹Idem

¹⁰*Amasonas*, 1º de janeiro de 1870

¹¹*O Tempo*, 26 de setembro de 1916

¹²Idem

¹³Idem.

femininos. Mas rapidamente um novo grupo parece ter sucedido o lugar destas iniciativas, embora em inícios de 1873 tenha se desmantelado por desentendimentos entre os participantes¹⁴.

Sobressaiu-se daí o nome de Domingos de Almeida Souto, comerciante português que logo em 1874, junto dos conterrâneos, fundou a Sociedade Beneficente Portuguesa do Amazonas e com ela um teatro e um grupo teatral para nele operar (Souto foi secretário da instituição). Organizaram-se espetáculos com remanescentes dos grupos anteriores durante 1874, que em parte eram membros da Beneficente Portuguesa, mas não apareciam alinhados à companhia artística desta casa¹⁵.

Embora descrito por fontes posteriores como um barraco de madeira¹⁶, o Teatro Beneficente parece ter sido mais do que isto: criado na intenção de angariar fundos para construção do Hospital da Sociedade Beneficente Portuguesa do Amazonas, em meados de 1875, foi projetado por Alexander Haag, arquiteto prussiano estabelecido em Belém e que trabalhava em projetos diversos nas províncias do Norte.

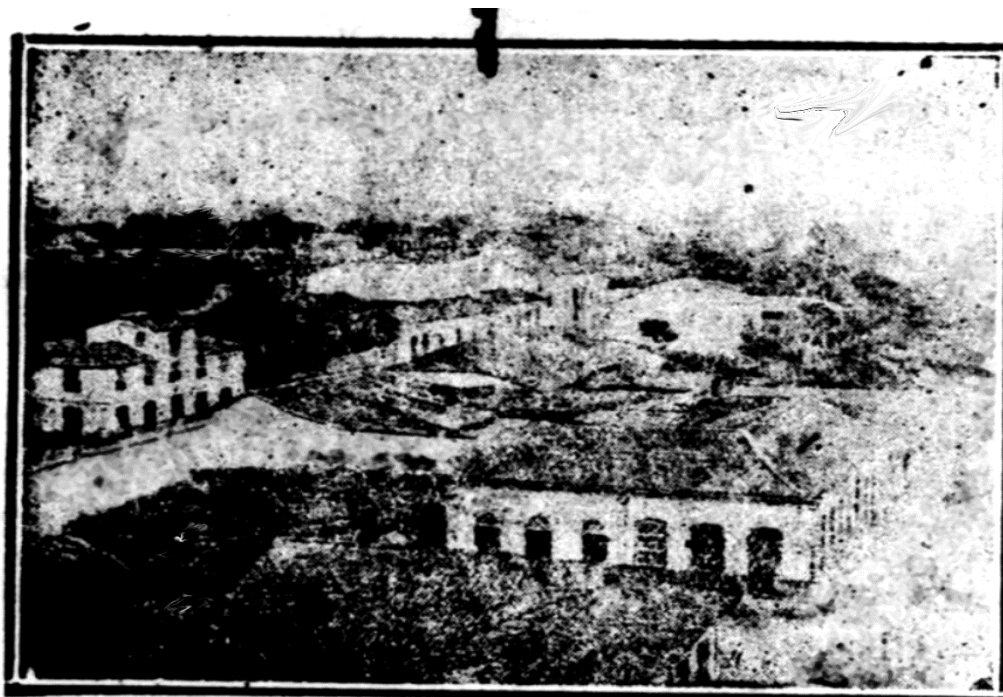


Fig. 1: Vista para o Teatro Beneficente (no centro ao alto), na Praça Uruguayana, ao fim da Rua da Instalação (rua diagonal à esquerda), c.1875-1887. Fonte: *Jornal do Commercio*, 4 de setembro de 1916.

¹⁴*Diário do Amazonas*, 11 de janeiro de 1873

¹⁵*Amazonas*, 5 de junho de 1874

¹⁶*Jornal do Commercio*, 4 de setembro de 1916.

Rara iconografia deste teatro sugere que tenha sido uma construção de alvenaria e não um teatro efêmero, o que reformas posteriores também induzem a acreditar.

Fontes da época o descrevem como “incontestavelmente bem situado, em lugar alto, bastante arejado, e no seu caráter de provisório satisfaz as exigências do nosso pequeno público”¹⁷. O jornal *A platéia*¹⁸, três décadas depois, o descreveu de modo mais bucólico:

“Em 1885, quando os azares da sorte trouxeram o autor d'estas linhas para esta moderna Chanaan, a única casa de espetáculos de Manaus funcionava no terreno então pertencente à Sociedade Beneficente Portuguesa, e atualmente ocupado pelo Paço Episcopal, n'um antigo barracão levantado por aquela associação para os leilões em benefício do seu hospital em construção, e ao qual, pela forma circular de seu telhado, e pelo esteio que o sustentava no centro, o público dava o nome tão típico quanto pitoresco de Chapéu de Sol.” (*A platea*, 16 de abril de 1907)

O teatro havia sido levantado primordialmente para angariar fundos em prol da abertura do Hospital Beneficente da Sociedade Portuguesa, pretexto para aquisição do terreno na Praça Uruguayana, por doação do Presidente da Província, Domingos Monteiro Peixoto.¹⁹

O grupo tinha em sua composição o ensaiador Francisco de Paula Bello, contador da Tesouraria da Fazenda, que se tornaria capitão, mais tarde substituído por Inácio José Godinho, 1º tenente da flotilha estacionada em Manaus, além de Bernardo José Bessa, ex-integrante da Sociedade Thalia, aqui servindo como contra-regra e copiador de papéis (na altura era então o 1º tabelião de notas da capital), o capitão Gregório José de Moraes, proprietário do jornal *Commercio do Amazonas* que trabalhava como o ponto, e o capitão Carlos Gavinho Viana na função de caracterizador. Dentre os atores, muitos deles portugueses que retornariam à pátria anos mais tarde, estavam Manuel José de Lima, conhecido como Manduca Judeu, e Matias Alves de Aguiar.²⁰

O grupo dramático do Teatro Beneficente, que começou a ser construído em agosto de 1875 após levantamento de fundos em festas e quermesses, começou as suas récitas mensais em dezembro daquele ano, conseguindo manter regularidade até 1878. Havia aparente dissensão desde o início, quando Bessa e Joaquim José da Silva Pingarilho, comerciante de carnes verdes, constituíram a Associação Dramática

¹⁷ *Jornal do Amazonas*, 16 de setembro de 1875

¹⁸ *A platea*, 16 de abril de 1907

¹⁹ *Idem*

²⁰ *Idem*

Independente, ainda em 1874²¹. Este último promoveu em prédio próprio durante anos, bailes carnavalescos e festejos diversos onde podem ter sido dados espetáculos dramáticos ou de variedades; Pingarilho usou ainda o Teatro Beneficente ao menos uma vez para tais fins (PÁSCOA, 2019, p. 376).

Cem anos depois, em 1977, o *Jornal do Comércio*²² torna a falar do Teatro Beneficente e os festejos carnavalescos promovidos pelos Sr. Francisco Soares Raposo e Sr. Pingarilho. A coluna assinada por Genesino Braga, sob o título *O Carnaval, há cem anos*, narra, a partir de visitas as edições passadas do periódico, uma breve trajetória de Pingarilho e sua atividade cultural. Joaquim da Silva Pingarilho, português, um dos fundadores da Sociedade Beneficente Portuguesa, era além de produtor cultural dono de uma sapataria na Rua Brasileira. Produzia bailes carnavalescos tanto na sua residência quanto no Teatro Beneficente, além de alugar vestimentas para os bailes.

Com o desaparecimento do grupo residente do Teatro Beneficente, Souto surgiu ao lado do farmacêutico e diletante teatral Joaquim Anselmo Rodrigues Ferreira, a ocupar este mesmo espaço da sociedade portuguesa, entre 1879 e 1880, à frente de um novo grupo dramático, o Recreio Thaliense.²³

Um possível motivo do enfraquecimento das atividades do grupo residente do Teatro Beneficente pode se dever à estratégia de pôr o seu palco à disposição de artistas forâneos, que vinham cada vez mais frequentemente para digressão artística em Manaus. Desde os primeiros anos da década de 1870 que diversos artistas, desde prestidigitação até a representação de cenas cômicas, se apresentaram em espaços alternativos a estes teatros aqui mencionados, impulsionando a ideia de um equipamento teatral mais adequado.

A vida teatral de Manaus parece ter se desenvolvido de par com as iniciativas dos muitos diletantes e profissionais locais e pela formação de grupos e o erigir de teatros, ao que se somou a presença marcante, em ambos os sentidos, de José de Lima Penante. Mais que erguer um espaço próprio, ainda que aparentemente acanhado, para nele atuar, Penante parece ter contribuído de modo decisivo para a sobrevivência e ampliação das artes cênicas na capital do Amazonas provincial.

Em sessão de 2 de junho de 1881, o deputado da Assembleia Provincial, Shaw, já acalorava o debate sobre a necessidade de um novo teatro em Manaus, lançando o

²¹ *Amazonas*, 5 de junho de 1874

²² *Jornal do Comércio*, 30 de janeiro de 1977

²³ *Jornal do Amazonas*, 25 de maio de 1880

epíteto decadente de “o mesquinho Teatro da Beneficente Portuguesa” (*Amazonas*, 22 de julho de 1881), em razão da emenda que aumentava o valor despendido para a construção do vindouro Teatro Amazonas. Shaw lembra que no Beneficente decorreram “peças de teatro moderno e até de fantasia” (IDEM) e possivelmente se depreende de sua fala que o montante de 120 contos a ser investido em um novíssimo teatro não seria tão necessário, uma vez que um teatro menor pode agradar.

Nessa altura o Teatro Beneficente já contava na parte da frente com um salão e duas varandas para contemplação ao ar livre, assim como os camarotes possuíam abertura para um jardim privativo, a ser usufruído quando dos intervalos, e o que permitia maior arejamento da casa, por iniciativa da companhia artista Infante da Câmara em comum acordo com os administradores do lugar.²⁴



Fig. 2: Praça vista do alto do Teatro [Beneficente]. Stradelli, c.1875-80 (1). Fonte: Acervo Digital do Centro Cultural Povos da Amazônia, da Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas.

Posteriormente, há um registro de venda ao Poder Público, do terreno pertencente a Sociedade Portuguesa, na mesma localização do Theatro Beneficente. Em 1892, o Governador do Estado foi autorizado a ressarcir a Sociedade Beneficente Portuguesa pela aquisição do terreno na Praça General Osório, além de benfeitorias e materiais

²⁴*Jornal do Amazonas*, 8 de setembro de 1880

existentes no mesmo²⁵. Em 1907, no terceiro número de *A Platéia*, Nemo em seu artigo sobre o Theatro Beneficente informa que naquela data o local do Chapéu do Sol era ocupado pelo Paço Episcopal, no entanto, como o terreno foi adquirido ainda é um dado obscuro.

Em Manaus, no final do século XIX, a elite que habitava a região urbana, não era de fato a classe endinheirada que circulava nos salões frequentados por nobres e grandes burgueses do Rio de Janeiro. Ao contrário, aqui estavam representantes de uma classe assalariada de variáveis encômios, mormente de imigrantes, caso daqueles que teriam vindo para Manaus sob interesses da exploração da borracha e donos de grandes empresas de serviços, comércio e suporte financeiro (bancos, seguradoras, armazéns, etc).

Com o desenvolvimento econômico iminente da cidade de Manaus, a sociedade clamava também por novidades culturais, entretenimento e atividades com as quais pudessem realizar encontros sociais.

Nesse sentido, até o fim do período provincial, o artista que talvez tenha sido o produtor mais ativo na capital amazonense foi paraense José de Lima Penante.

²⁵ *Amasonas*, 12 de janeiro de 1892.

2. A trajetória de Lima Penante e o espaço teatral no Amazonas

José de Lima Penante, nasceu em Belém a 11 de setembro de 1840, mesma cidade onde faleceu, em 24 de julho de 1892, vítima de ataque cardíaco. (SALLES, 2000, p.25 e 46). Seu pendor pelo teatro pode ter se desenvolvido desde menino, quando de sua provável participação com outras crianças em espetáculos da Sociedade Dramática Particular Philo-Talia (c.1852), criada na capital paraense pelas famílias Meninéa e Baena.

Sabe-se que “em 1859, Lima Penante se encontrava engajado na companhia do ator Antônio Maximiano da Costa, que atuava no Teatro Providência, de Belém, e com ela saiu a excursionar pelo Nordeste” (PÁSCOA, 2019, p. 9).

No Recife o grupo se incorporou à companhia de Germano Francisco de Oliveira, mas Lima Penante permaneceu com outros atores, juntando-se à empresa de Vicente Pontes de Oliveira, casado com uma das mais importantes atrizes do seu tempo, a portuguesa Manuela Lucci. A irmã de Manuela, Carmela Lucci, também tomava parte do grupo artístico. Pontos altos da carreira de ambas incluem dupla digressão ao Rio, em 1858 no Teatro São Pedro de Alcântara, e em 1875, no Teatro São Januário; nesta última, com a presença de Xisto Bahia, tomou parte Lima Penante. (SILVA, 1938, p.226).

Após semanas em cartaz no Recife, Lima Penante seguiu para a Paraíba, onde fundou com alguns amigos o Ginásio Paraibano, pequeno teatro que precedeu o Teatro Santa Cruz, sobre o qual também se supõe ter participado de sua instalação. (SILVA, 1938, p.25-27)

Nos anos à frente esteve novamente em Fortaleza (1861), em seguida São Luís, novamente ao Recife, no Teatro Santa Isabel, e Belém, até chegar pela primeira vez a Manaus em 1868. Além da publicação da peça *Os dois calvos*, reeditada em 1867, Penante publicava um volume de cenas intitulado *Obras cômicas*, reeditado em 1889 contendo célebre dramaturgia do seu repertório, como *Neste caso eu não caso* e *O estudante em quebradeira*.²⁶

²⁶A segunda edição de *Obras cômicas*, Pará [Belém] Typ. do Livro do Commercio, 1889, é a única encontrada até o momento. Estão catalogados 8 exemplares, todos em instituições estadunidenses.

2.1. Variedade Cômica: primeiras apresentações em Manaus

Em 9 de abril de 1868, o *Jornal do Rio Negro* anunciava com pelo menos um mês de atraso, a chegada de Lima Penante a Manaus “trazendo um teatro portátil” (*Jornal do Rio Negro*, 9 de abril de 1868), o Theatro Variedade Cômica. Ainda no mesmo mês, o jornal publica informações sobre a primeira apresentação no Variedade Cômica e as descrições físicas do teatro e os valores de ingresso.

Na mesma época, através de uma carta particular²⁷, o jornal do Rio de Janeiro – *O Jornal do Commercio*, publica uma nota informando a instalação de um **theatrinho** denominado Variedade Cômica, em Manaus, sob a direção do paraense José de Lima Penante. O autor da carta sugere ter esperança que a empreitada teatral do Sr. Penante possa despertar na população o gosto por esse gênero de distração.

“E realmente a falta de um divertimento público nesta capital se fazia sentir a todos os momentos, porque neste vegetal constante carecemos alguns momentos de deleite que nos façam esquecer as agruras da vida. É para lamentar que o Sr. Penante não tenha tido aquela concorrência, capaz de remunerar os esforços que emprega no seu trabalho, mas estamos convencidos de que ele há de tirar um favorável resultado, se tiver constância em suportar as dificuldades que há de se vencer no princípio de todas as empresas.” (*Jornal do Commercio* - RJ, 20 de maio de 1868)

Não está clara qual a data precisa de sua estreia no Amazonas, mas fontes subsistentes dão como 4ª representação da companhia naquela temporada inaugural, a ocorrida em 7 de março de 1868²⁸. Embora os registros de contagem de récitas só ocorram a partir de abril de 1868, estes sugerem que Penante já estivesse se apresentando em meados de março daquele ano, em Manaus.

“Primeira Representação de Jozé de Lima Penante - pelo Mto. Torres²⁹, o drama *Cerração do Mar* e as cenas cômicas *Que mundo é este, Fui a Paris, Sr. Bento dos...* e *O Inglês maquinista*. Quatro partes sendo: Galeria superior para famílias, galeria inferior para mulheres e homens, sala para homens, bem como local de venda e preços. Adverte-se: uma vez que as cadeiras forem colocadas não podem trocar de lugar, a venda dos bilhetes é no teatro e na farmácia do Sr. Paes, por 2 réis.” (*Jornal do Rio Negro*, 7 de março de 1868)

²⁷ *Jornal do Commercio* (RJ), 20 de maio de 1868

²⁸ *Jornal do Rio Negro*, 7 de março de 1868.

²⁹ Miguel dos Anjos de Santana Torres, segundo Páscoa (1997, p. 83) um dos melhores profissionais de música a serviço de Manaus. O compositor e mestre de música baiano, esteve em atividades no Amazonas e no Pará. Foi membro do Estabelecimento dos Educandos Artífices, em Manaus, demitiu-se em 1871.

As apresentações foram sendo dadas de maneira quase contínua, especialmente quando o Poder Provincial decidiu subvencionar a companhia com contrato de cinco anos³⁰ lavrado em decorrência da Lei provincial nº. 178, de 6 de julho de 1868.

A prática de incentivo às atividades artísticas não era rara em todo o Brasil, apesar de estarem direcionadas para manifestações como ópera e teatro declamado. Há experiências também, na primeira metade do século XIX, no investimento na fundação de bibliotecas e museus.

O repertório de Penante era variado, em suas apresentações normalmente eram encenados um drama seguido de cenas cômicas, ou entreatos cômicos entre os atos da peça principal. Essa prática não era tão diferente do restante do país, embora o forte do teatro de Lima Penante fossem as peças de teor cômico, sua companhia também se dedicava aos dramas e peças sobre temas nacionais.

O ano de 1868 decorreu com inúmeras apresentações da companhia de Penante no Teatro Variedade Cômica, contando com um repertório variado entre dramas, como *Cerração do Mar*, *O Opulento* e *Luiz de Camões*, e cenas cômicas como o requisitado *Inglês Maquinista*, *O Ponto*, *Fui a Paris*, *Ai que chalaça!*, *Por um triz*, *A morte do amigo Banana*, *Depois da festa de Nazareth*, dentre muitas outras.

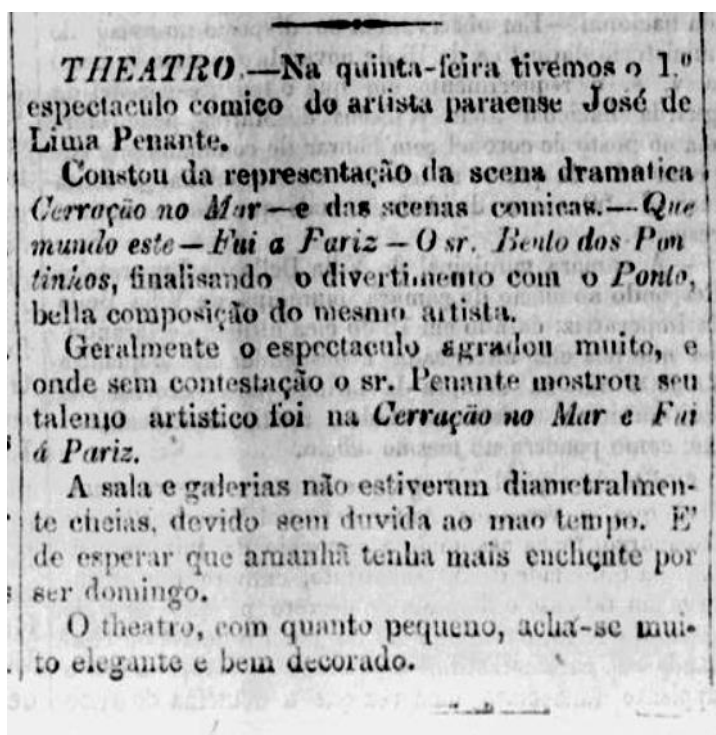


Fig. 3: Nota sobre a primeira apresentação de Lima Penante em Manaus. (*Amasonas*, 25 de abril de 1868)

³⁰*Amasonas*, 17 de janeiro de 1869

No dia 23 de abril, em Manaus, Penante apresentou a primeira seleção de cenas cômicas, e ainda, contou com a exibição da cena dramática *Cerração do Mar*. As cenas cômicas representadas na ocasião eram: *Que mundo é este?*, *Fui a Paris*, *O Sr. Bento dos Pontinhos* e para finalizar *O Ponto*. As duas mais elogiadas no jornal *Amazonas*³¹, no entanto, foram *Cerração do Mar* e *Fui a Paris*, onde o ator Penante mostrou seu talento artístico.

Conta o redator da nota que, por conta do mau tempo, as galerias não estiveram em sua lotação máxima e que, apesar de pequeno, o teatro encontrou-se “muito elegante e bem decorado” (*Amazonas*, 25 de abril de 1868). Essa referência à decoração do teatro talvez tenha sido parte uma campanha instituída por Penante, com ajuda da imprensa, para atrair o público e dissuadi-lo da ideia de que o teatro não se encontrava em boas condições. Como exemplo dessa campanha, está a publicação (*Jornal do Rio Negro*, 24 de abril de 1868) feita a pedido de Penante a respeito da estrutura do teatro, onde ele realizou um convite a população para que averiguassem a construção do prédio e então certificarem-se da sua seguridade. Conforme constam nas descrições dos periódicos, o teatro era pequeno e com aspecto simples, embora Penante visivelmente se esforçasse para mantê-lo digno durante as apresentações da companhia.

Ainda em 23 de abril publicou-se um artigo no *Jornal do Rio Negro*³² acerca da importância de Lima Penante e suas atividades artísticas apresentadas em Manaus. Em atmosfera de crítica, o autor do artigo ressaltou as dificuldades dos fazeres artísticos fadados aos onerosos impostos, enaltecendo Penante em suas lutas contínuas da produção teatral. É uma crítica a legislação que impõe a empresa de Penante o tributo de 20.000 réis por cada espetáculo.

“O ator Penante, que tão animado tem affrontado (sic) a todos os obstáculos, a ninguém se diz que há de recuar ante um que lhe apresenta a lei provincial de 20 de julho de 1867. Quando o comércio, a indústria, os particulares e mesmo as autoridades prestam o auxílio devido a sua empresa, essa lei lhe estorva os passos, impondo-lhe pesado tributo de 20\$000 por cada espetáculo! Um tão oneroso imposto, a uma empresa, que em toda parte do orbe tem sido sempre subvencionada pelos cofres públicos, é de alguma forma um obstáculo a prosperidade e a civilização do Amazonas.” (*Jornal do Rio Negro*, 23 de abril de 1868)

³¹*Amazonas*, 25 de abril de 1868.

³²*Jornal do Rio Negro*, 23 de abril de 1868.

Em reunião comandada pelo vereador Miranda Leão³³, ficou definido que a empresa de Lima Penante fosse isenta do tributo que outrora deveria ser arrecadado em favor dos cofres públicos, a partir das interpretações feitas pelos vereadores em assembleia. Na mesma publicação há uma indicação acerca da bondade de Penante em reapresentar a cena cômica *O Inglês Maquinista*, em favor de um especial pedido de um espectador.

Em certa ocasião³⁴, Penante contratou músicos para tocarem durante o intervalo das cenas, nos espetáculos apresentados no Variedade Cômica, a pedido de um assinante do *Jornal do Rio Negro*. Ocorre que na mesma data o Sr. Pingarilho também havia contratado os músicos para tocarem em uma reunião festiva em sua residência em favor do Sr. Comandante Talismã. Por essa razão, a música foi executada somente nos dois primeiros intervalos, uma vez que Penante não quis prejudicar a celebração promovida pelo Sr. Pingarilho.

Cerca de dez anos após as constantes apresentações do teatro musicado, no Rio de Janeiro, por meados de 1859, a preferência desses gêneros também aparece no repertório trazido por Penante para Manaus. Desde o aparecimento do Alcazar Lírico em terras cariocas, as operetas, canções, duetos cômicos, paródias e outros gêneros diversos do teatro musicado tomaram todo país e, por isso, modificaram o gosto médio da população que, outrora dedicava-se a prestigiar as apresentações de teatro sério (FARIA, 2001, p. 145)

Márcio Páscoa (1997) empreende um estudo da cena musical florescida em Manaus, mesmo antes da época áurea da borracha.

“A despeito do que se costuma dizer hodiernamente acerca da movimentação cultural de Manaus neste período da borracha – que ela teria sido incipiente e na melhor das hipóteses medíocre – a cidade viveu intensamente esta época e gozou de avanços significativos que a tecnologia de seu tempo estava a proporcionar. Os bens culturais de que seus cidadãos puderam dispor, ficam equivalentes a tais privilégios, ainda que do elenco reunido nos palcos da capital amazonense não faça parte a constelação desejada e até ‘exigida’ por muitos dos atuais detratores da Manaus daquele tempo.” (PÁSCOA, 1997, p.174)

É recorrente nas notícias sobre os espetáculos de Lima Penante que os cronistas sentiam necessidade de maior volume de atividades culturais em Manaus, de par com adesão pública aos espetáculos. Frequentemente eram publicadas notas encorajando a

³³*Jornal do Rio Negro*, 17 de maio de 1868.

³⁴*Jornal do Rio Negro*, 20 de maio de 1868

população a comparecer no teatro, como mostra esse excerto, “É de supor que o espetáculo desta noite seja tanto mais concorrido que o de domingo passado, o qual podemos afiançar sem medo de errar, que foi o primeiro cuja concorrência pode animar o ator” (*Jornal do Rio Negro*, 7 de junho de 1868).

Apesar das críticas ao trabalho de Penante, que veremos nos próximos tópicos deste capítulo, muitas publicações sobre o trabalho do artista elogiavam sua resistência e luta para manter suas atividades teatrais. O que nos leva a crer que, mesmo sendo um dos poucos, quiçá o único a manter espetáculos com frequência na província do Amazonas, Penante recebia as críticas ao seu trabalho de ator e encenador com a mesma veemência de que qualquer outro artista receberia nas cidades com maior circulação de companhias.

2.2. Variedade Cômica: A segunda temporada de Penante

Em 14 de julho de 1868, no *Amazonas*³⁵, é publicada a Lei nº 178 - de 6 de julho de 1868. A autorização dada a Penante, previa uma quantia de quatro contos de réis anuais, pelo período de cinco anos, com algumas exigências para o decorrer dos anos seguintes ao primeiro. Penante deveria apresentar uma companhia dramática com, pelo menos, oito integrantes; a companhia deveria dar espetáculos por três meses ao ano; durante o primeiro ano se apresentaria no Variedade Cômica e se responsabilizaria pela sua manutenção predial; durante o segundo ano o empresário deveria construir teatro próprio; e, anualmente deveria ser oferecido um espetáculo em benefício da construção da Igreja da Matriz.

Penante foi citado na sessão oficial do jornal *Amazonas*³⁶, tendo feito uma solicitação de que a subvenção concedida pela Lei nº. 178 fosse liberada para dar seguimento às atividades da companhia. No entanto, apenas em 1869 o contrato foi oficializado e Penante recebeu a quantia prometida pela Lei.

Em 6 de novembro de 1868 foi publicada uma crítica a respeito das apresentações do espetáculo que homenageavam Luiz de Camões. Segundo ela, haviam três protagonistas em cena: Camões, D. Catarina do Athayde e Dom Pedro do Athayde, interpretados respectivamente por Penante, D. Maria Luiza e Sr. Nicola. A peça

³⁵*Amazonas*, 14 de junho de 1868

³⁶*Amazonas*, 19 de julho de 1868

homônima foi descrita como um magnífico drama e foram tecidos generosos elogios a respeito da interpretação de Penante e sobre como o artista conseguiu arrancar lágrimas dos espectadores³⁷.

“Aquele cena sentimental do 5º ato, por excesso de uma paixão cega e firme, ficou reduzido Luiz de Camões a mais deplorável miséria, pela negra ingratidão que lhe votaram os portugueses daquela época, foi satisfatoriamente compreendido pelo senhor Penante que conseguiu arrancar lágrimas compungidas aos espectadores. Outro tanto não se pode infelizmente dizer do senhor Nicola, que lhe fez desmerecer a parte de D. Rodrigo que lhe coube.” (*Amasonas*, 8 de novembro de 1868)

A esta altura, alguns dos artistas dramáticos e críticos mais aclamados do restante do país, como Machado de Assis e José de Alencar, já lamentavam a decadência desse estilo de representação, o drama nacional, conforme relata João Roberto Faria (2001) em *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*.

Penante trouxe, com ineditismo, estilos dramaturgicos que já não eram os prestigiados pela plateia dos outros lugares do Brasil, como também os estilos que estavam em alta nos teatros do Rio de Janeiro. Tanto os dramas e melodramas e cenas musicadas, quanto as peças de cunho nacional foram representadas pela companhia de Penante em uma coletânea de estilos que, para a Manaus do século XIX, era novidade, pelo menos no que tangia a produção teatral profissional.

Na última aparição de Penante no ano de 1868³⁸, nos periódicos, foi o anúncio da apresentação do drama *Afronta por afronta*. Assim, Penante encerrou a temporada em novembro daquele ano e retomou atividades em janeiro de 1869.

Já nos primeiros dias do ano de 1869, foi publicada na parte oficial do Jornal *Amasonas*³⁹ um ofício ao Tesoureiro da Província acerca do contrato de Penante, pedindo ao inspetor da tesouraria que se posicionasse sobre o pedido de Penante, deferindo ou não sua proposta de subvenção que já havia sido outorgada em lei.

Em 16 de janeiro de 1869⁴⁰ foi tornada pública a abertura de um concurso, para seleção de companhia dramática. Na ocasião a única concorrente era a empresa de José de Lima Penante.

³⁷ *Amasonas*, 8 de novembro de 1868

³⁸ *Amasonas*, 21 de novembro de 1868

³⁹ *Amasonas*, 3 de janeiro de 1869

⁴⁰ *Amasonas*, 16 de janeiro de 1869

Ao final da publicação do Edital constava um aviso a todos que quisessem requerer a vaga da subvenção, que o fizessem no período de quatro meses a contar daquela data e ainda informou que para maior abrangência de divulgação, o edital da Lei nº 178 seria publicado também na província paraense. Quem assinou era o senhor Joaquim Rego Barros.

Por fim, autorizou-se o Sr. Penante, que deveria receber a quantia de quatro contos de réis para auxiliar a manutenção de sua companhia dramática. A mesma publicação se repete em mais edições do jornal no decorrer dos primeiros meses do ano.

O teatro não era utilizado apenas pela companhia de Penante. Além das récitas da companhia residente, era utilizado para diversos outros fins da vida pública de Manaus – servia como auditório para conferências, reuniões de associações e mesmo era emprestado para apresentações amadoras de entusiastas das artes na cidade. A exemplo, em janeiro⁴¹ de 1869 deu-se um empréstimo do Variedade Cômica, cedido por Penante, para a sociedade Atheneu das Artes, para uma reunião sobre questões financeiras do grupo.

Penante além de ceder o teatro para o encontro também lhes oferece um espetáculo, no dia 28, para benefício financeiro do Atheneu. Também foi apresentado no Variedade Cômica o recital do Sr. Goulart, com um concerto de flauta, acompanhado pelo Sr. Carneiro no piano e Penante no canto.

“No domingo, 17, houve concerto no Variedade Cômica, dado pelo artista Goularte, que arrebatou com sua sublime flauta. Foi acompanhado a piano, e canto, pelos senhores Carneiro e Penante. A sala e camarotes estiveram literalmente cheios e o espetáculo correu bem. O senhor Penante, como sempre, foi sob modo aplaudido no Mascate Italiano, que desta vez agradou muito.” (*Amasonas*, 23 de janeiro de 1869)

O drama *O opulento*, apresentado no dia 28 de janeiro⁴², repercutiu em uma crítica que elogiou Penante pelo seu desempenho, mas o julgou pela falta de variações em seu repertório, que a esta altura começava a se repetir. A apresentação contava com as composições do Sr. Torres e execução na flauta de Goulart. No entanto, a despeito do repertório pouco diverso, o teatro achou-se “matematicamente cheio” (*Amasonas*, 6 de fevereiro de 1869), como informa o autor da nota.

⁴¹*Amasonas*, 23 de janeiro de 1869

⁴²*Amasonas*, 6 de fevereiro de 1869

A notícia das repetições de repertório na companhia de Penante repercutiu na publicação da *Semana Ilustrada*⁴³, revista do Rio de Janeiro, através de uma carta assinada pelo Sr. Pereira Guimarães.

“A mesma folha dá notícia de um espetáculo, em que parece ter brilhado um ator Penante. Depois observa ‘o ator Penante, como sempre, foi aplaudido em seu trabalho, e sentimos, que ele não tenha em seu repertório algumas composições novas, que certamente muito mais realçariam do que aquilo que já está visto.’ A notícia termina assim: A sala e camarotes estiveram matematicamente cheios”. (A *Semana Ilustrada* / RJ, 14 de março de 1869)

É, de fato, penoso para uma companhia de artes dramáticas renovar seu repertório com maior rapidez, dada a frequência de apresentações. É o caso da empresa de Penante que, ao que parece, foi uma das poucas que desempenhava um divertimento para a população e, ainda, o fazia pelo menos duas vezes por semana.

Havia também um outro obstáculo para esse tipo de companhia teatral, a matéria prima dos espetáculos: o elenco. É sabido que Penante havia trazido de suas viagens alguns atores forâneos para sua companhia, mas esta também abrigava atores locais – muito provável que sem estudo de formação teatral, contando apenas com a rasa experiência e o diletantismo dos amantes das artes.

Até porque o ensino das artes do Brasil era ainda incipiente mesmo em cidades de maior circulação de artistas, como é o caso do Rio de Janeiro. Mesmo na década de 1860, havia sido registrado em artigo, por Joaquim Manuel de Macedo, o desejo de criação de um conservatório dramático para o aprimoramento dos artistas já engajados no teatro e para a formação de novos artistas que viriam compor os corpos artísticos brasileiros (FARIA, 2001, p. 135).

As dificuldades de formação artística no Amazonas não estavam em discordância com o Rio de Janeiro, que até então era a referência da cena cultural brasileira.

Talvez a dificuldade de encenar novos trabalhos semanalmente se desse pela inexperiência dos atores, somada à falta de tempo hábil para os ensaios e ainda a dificuldade financeira que desde a época de Penante até os dias de hoje acompanha inúmeras companhias de teatro.

⁴³ A *Semana Ilustrada* (RJ), 14 de março de 1869

Acredita-se que entre maio e setembro Penante e sua companhia saíram em turnê para o Pará, conforme se sabe a partir da nota publicada⁴⁴ sobre o espetáculo *A cabeça que fala*, do dia 1º de maio:

“*A cabeça que fala*, é um dos acontecimentos mais notáveis que tem aparecido nos teatros da Europa, onde foi a tal a impressão produzida no público que na França a polícia não permitiu que continuasse a exposição desse quero aterrorador sem que o primeiro autor desse a autoridade uma explicação conveniente. Ainda não há muitos dias que os frequentadores do Theatro Providência admiram tão maravilhosa surpresa.” (*Amasonas*, 1º de maio de 1869)

A próxima aparição de José de Lima Penante nos periódicos amazonenses⁴⁵ informava sua chegada pelo Vapor Belém. Em seguida⁴⁶, anunciou-se a estreia do drama *Trabalho e Honra*, no Variedade Cômica.

2.3. Variedade Cômica: uma temporada de críticas

No dia 14 outubro de 1869 foi anunciada a estreia de *Ghigi*⁴⁷ como sexta récita da assinatura do segundo semestre do ano. Este drama em cinco atos foi apresentado pela primeira vez e contava, ainda, com composições musicais de F. Gomes que apresentou uma abertura executada pela orquestra.

No Jornal *Correio de Manaos* foram publicadas duas críticas acerca deste espetáculo apresentado pela Empresa Penante, autoria de Francisco Gomes do Amorim (1827-1891).

Uma delas marcou a aparição da coluna intitulada *Piparotes Theatrais*⁴⁸ que, apesar de não ter se prolongado por muitas edições, foi um importante evento do exercício crítico para a história do teatro no Amazonas.

Mesmo descontinuada após a terceira edição, a coluna proporcionava ao leitor um outro olhar acerca das atividades dramáticas de Lima Penante, não apenas vista pelo viés encantado dos cronistas, mas também sujeitas a duras críticas de seu trabalho.

⁴⁴ *Amasonas*, 1º de maio de 1869

⁴⁵ *Correio de Manaós*, 24 de setembro de 1869

⁴⁶ *Correio de Manaós*, 28 de setembro de 1869

⁴⁷ *Ghigi*, drama de Francisco Gomes de Amorim. Poeta, dramaturgo e romancista português que emigrou para o Brasil na década de 1840. Apresentado pela primeira vez em 1851, no Theatro de D. Maria II, em Portugal.

⁴⁸ *Correio de Manaós*, 15 de outubro de 1869

“Moço de algum talento para o teatro, não sei bem explicar no que desagrada na execução de seus papéis. Presumo que seja o mau hábito que tem adquirido em exagerar tudo – e de nada estudar, - falta que mais o distingue entre os seus companheiros. O senhor Penante não deve ser tão vadio e exagerador.” (*Correio de Manaós*, 15 de outubro de 1869)

Em uma página ocupada quase que em sua totalidade à atividade teatral, foram publicadas duas críticas e mais um anúncio da próxima récita de *Ghigi*.

A primeira crítica⁴⁹, de caráter mais sério e analítico, cujo título que encabeça o artigo é *Chronica Teatral*, faz uma descrição detalhada dos acontecimentos em cada ato e discorre sobre o desempenho dos atores.

Chamou a atenção do público que se comportava com indiferença mesmo diante momentos de êxito na interpretação de Penante - que atuava no papel de Antônio Ferragio.

Enquanto elogiou a caracterização da Sra. Dona Rosinha - que interpretava Ângelo, o autor da crônica criticou o desempenho dos senhores Gil e Augusto, que apesar de trabalharem regularmente, os papéis se mostravam fracos.

Por fim, o crítico tornou a repreender a frieza com que a plateia se comportou e falta de público presente na récita. Ele arrematou sua coluna lamentando que pouco se valorize tanto esforço da companhia teatral para realizar seu ofício.

Isso nos deixa algumas questões em aberto. Mesmo diante uma companhia profissional o público parecia impassível. Seria essa atitude uma decorrência do pouco hábito que os manauaras tinham, até aquele momento, de frequentar o teatro e ainda uma dificuldade em apropriar-se desta linguagem ou das dificuldades do próprio Penante em manter a qualidade cênica e dramática destes espetáculos?

*Os Piparotes Teatrais*⁵⁰, assinados por Dougaldst. já em sua primeira publicação distribuiu para toda a companhia de Penante seus piparotes, que por sua vez, são pequenas cutucadas ou alfinetadas naqueles que participavam do fazer teatral da cidade de Manaus. Para o crítico, Lima Penante precisava se dedicar mais a estudar o ofício de ator. Para os demais atores e atrizes da companhia as críticas permaneciam no mesmo nível da de Penante. Interpretações, vozes agudas demais, força cênica, nada lhe escapa.

⁴⁹Idem

⁵⁰Idem.

Arremata a coluna pedindo que uma das atrizes caprichasse mais na produção visual da personagem, que ele chama de **toilettes**!⁵¹

“Quanto as atrizes, diremos pouco. É preciso não espantá-las, a exceção da senhora Roza Pinto, que é atriz, as outras são de pouca força. A senhora Dona Eufrázia pode deixar de ‘aflautar’ tanto a voz e a senhora Dona Rozalina deve caprichar nas toilettes. Basta por hoje. Dougaldst.” (*Correio de Manaós*, 15 de outubro de 1869)

Atualmente, dentro dos objetivos do crítico de teatro está a atividade de manifestar-se sobre o que assistiu para fins de registro imparcial, para legitimação e para que o leitor-espectador saiba o que o espera no teatro e para que então decida se pretende assistir tal apresentação. O que claro, interfere na recepção do espetáculo e na forma como esse vai ser absorvido ou lido pelos seus espectadores. Ainda que a maneira como Dougaldst tenha posicionado suas opiniões acerca das performances de Lima Penante e sua companhia, é na melhor das hipóteses demasiadamente parcial e, talvez, não contribua para despertar o desejo de assistir no espectador.

Patrice Pavis (2008) fala da Crítica Dramática em seu *Dicionário de Teatro* comparando épocas e abordagens diversas, inclusive o gênero de crítica como o de Dougaldst, com escárnio, narrando as fofocas do meio teatral.

“Estamos bem distantes da crítica de humor do final do século XIX dos Faguet, Sarcey ou Lemaitre, que dispunham de longos folhetins para clamar seu entusiasmo ou seu furor que incrementavam sua argumentação com mexericos e escândalos da vida teatral. Atualmente a crítica está limitada em importância, legitimidade e impacto sobre a carreira do espetáculo. (...) Não parece ser possível definir um discurso típico da crítica dramática, uma vez que se us critérios de julgamento variam de acordo com as posições estéticas e ideológicas.” (PAVIS, 2008, p. 81)

Na mesma edição⁵² de estreia dos *Piparotes* saiu mais uma leva de críticas ao trabalho de Penante, na coluna *Chronica Theatral* que falava da segunda apresentação do espetáculo *Ghigi*, criticava a interpretação do ator que desempenhava o papel protagonista do próprio Ghigi e elogiava o papel de Nicolinha, dizendo que representara com expressão.

Dougaldst continuou a distribuir seus piparotes através de críticas e indagações aos atores da companhia⁵³. Desta vez, Dougaldst enfatizava o talento de Penante para a

⁵¹Idem.

⁵² Idem

⁵³*Correio de Manaós*, 19 de outubro de 1869

comédia e a ausência de qualquer propensão para o drama. De forma geral, o conselho é que o ator estudasse melhor as técnicas de interpretação teatral.

Penante foi considerado, pelos críticos locais, um artista esforçado, mas que deveria ter se dedicado mais aos estudos. Apesar de ser ainda escassa ou quase inexistente a presença de conservatórios e escolas, essa cobrança aparecia com frequência nos comentários tecidos pelos apreciadores do teatro, que viam em Penante certo talento, mas, ao que parece, ansiavam por apresentações com novas técnicas de representação que refletissem mais dedicação aos estudos da cena.

Acreditamos que as críticas se refiram a obra de Penante como um todo, mas que o foco dos comentários que citavam a falta de estudos do artista referia-se às suas técnicas de representação como ator, principalmente. Seu trabalho como comediante, na maior parte das vezes quando citado, era elogiado, enquanto sua interpretação em peças dramáticas recebia as críticas mais enfáticas.

Uma grande comoção se apresentou a respeito da apresentação da peça *O médico das crianças*, encenada na noite anterior no Variedade Cômica⁵⁴

Um tosco desenho, entre divertido e ao mesmo tempo fúnebre, de um esqueleto encabeçava a coluna *Comunicado*. Logo abaixo do desenho, o subtítulo *Enterros Theatraes* – o que vem a seguir é uma escrita carregada de ironia comparando as apresentações da companhia de Penante com um velório.

O autor da coluna-obituário faz uma analogia cruel relacionando o trabalho da Companhia de Penante a um enterro, cujos coveiros eram os atores e o cemitério era o próprio Teatro Variedade Cômica, e ainda acrescenta a quantidade ínfima do público que se fez presente.

⁵⁴*Correio de Manaós*, 22 de outubro de 1969



Fig. 4: Cabeçalho da coluna *Communicado.*. (*Correio de Manaós*, 22 de outubro de 1869)

Na sequência desta coluna, apresenta-se o autor da seção *Chronica Theatral*, onde o cronista pede desculpas por não enviar sua crítica do *Médico das crianças* e a promete para o próximo número do jornal. Ele dedica seu espaço no periódico para censurar severamente as opiniões adversas da coluna *Piparotes Theatraes* mesmo que defenda seu apreço pela escrita de Dougaldst.

O autor condena o fato de que as pessoas das quais se fala nas críticas não admitam suas falhas – ele se refere a companhia de Lima Penante, a única que recebeu comentários de Dougaldst.

O Chronista finaliza sua coluna “votando ao desprezo os argumentadores de circo, que me são indiferentes, quando não me causam pena” (*Correio de Manaós*, 22 de outubro de 1869), levando o leitor a crer que Dougaldst e o Chronista são a mesma pessoa e que ele não vai permitir que ataques externos o impeçam de publicar sua coluna satírica.

Talvez esse recado tenha alarmado o editor de tal maneira que vetou novas publicações de *Piparotes Theatraes*. Por isso, a última publicação da coluna jocosa é a que segue logo abaixo.

Para fechar a sessão de críticas desta edição⁵⁵, os tão temidos *Piparotes Theatraes*, a companhia de Lima Penante foi novamente bombardeada pelos comentários acerca do trabalho desempenhado por eles com o mesmo espetáculo *O Médico das crianças*.

Mais direto do que já fora anteriormente, Dougaldst sentenciou: “A companhia em geral foi mal, poucos sabiam bem seus papéis e alguns até queriam falar ao mesmo tempo...!” (*Correio de Manaós*, 22 de outubro de 1869). Além de permanecer com o

⁵⁵ Idem

conselho já oferecido anteriormente para que os atores estudem melhor as técnicas de interpretação e seus papéis, o autor sugeria que Penante encene textos como *Judas em sábado de aleluia* e *O juiz de paz na roça*, ambos de Martins Pena.

As comédias de Martins Pena eram aclamadas em grande parte dos teatros do país, a despeito das tentativas dos autores do romantismo que davam maior importância aos gêneros dramáticos que transitavam entre o drama, o melodrama e as tragédias. Para Faria (2001), Pena foi o autor que de fato conseguiu englobar os aspectos da cor local sobre os costumes brasileiros em suas comédias, muito mais que os dramas nacionalistas que eram encenados nos teatros cariocas. Esta preferência do autor da crítica a Penante nos leva a crer que mesmo distante geograficamente, o Amazonas estava em sintonia com o gosto popular do restante do país.

Penante recebeu mais uma crítica⁵⁶ sobre a performance da companhia ao encenar *Justiça*, de Camilo Castelo Branco, famoso escritor, cronista e dramaturgo português, nascido no século XIX. No entanto, ao que parece, o crítico, ou já não era o mesmo da edição passada, ou resolveu posicionar-se de forma mais branda e menos agressiva em relação aos trabalhos de Penante.

O texto se iniciava comparando obras literárias aos monumentos, e segue narrando como a presença do público era recorrente em teatros que apresentam a obra *Justiça*. Complementa citando a importância da presença do público para que um espetáculo seja bem-sucedido em sua empreitada artística. O teor da mensagem é de incentivo para que a população continue a prestigiar as apresentações teatrais promovidas por Lima Penante.

Para arrematar o artigo contraditório em relação aos anteriormente publicados, a ponto de defender aos espetáculos que eram apresentados no Variedade Cômica, o autor finaliza:

“Em regra geral não há espetáculo que corra bem, desde que o ator vê o teatro vazio de espectadores. Ao público desta capital dirigimos um brado de animação em favor do teatro. A concorrência no espetáculo de quinta-feira, além de demonstrar a importância que o público liga ao que é belo e sublime, demonstra a simpatia que lhe inspira o nome de Camilo Castelo Branco.”
(*Correio de Manaós*, 22 de outubro de 1969)

Percebe-se uma mudança significativa no discurso da crônica dedicada ao teatro em Manaus. De uma edição do jornal *Correio de Manaós* para outra, o teor da

⁵⁶ *Correio de Manaós*, 26 de outubro de 1969

publicação estava claramente posicionado a favor da Lima Penante e, ainda, chamava a encenação da obra de Camilo Castelo Branco de bela e sublime. O oposto do que se falava ainda na edição anterior do mesmo periódico.

Na mesma edição de 22 de outubro há um anúncio da nona récita de assinatura da companhia de Penante – o drama *Justiça* e as cenas cômicas *Ai, que chalaça!* e *Pequenas Misérias*. Ao fim do informativo os seguintes dizeres: “Por falar em – PEQUENAS MISÉRIAS – ora verão no espetáculo, que não é tão mal como dizem” (*Correio de Manaós*, 22 de outubro de 1969).

Os conflitos entre Penante e os críticos teatrais refletiam o aquecimento da cena artística da cidade e mostravam, mesmo anos depois, a relevância daqueles acontecimentos cotidianos para a construção da atividade teatral em Manaus. Com direito a muitas temporadas e suas respectivas críticas publicadas em veículos de comunicação de fácil acesso à população.

As confusões teatrais eram de interesse da população e, talvez, servisse também como forma de entretenimento da sociedade amazonense.

Em 27 de novembro⁵⁷, é publicado um longo artigo no periódico intitulado *Distúrbios no Teatro*, narrando a confusão que se dera na noite do dia 25 do mesmo mês, onde o público dividiu suas torcidas entre duas atrizes, chegando a se agredir após o espetáculo. Segue um trecho:

“Distúrbios no Teatro: No espetáculo de quinta-feira houve grande borrasca no teatro. Divididos em partidos os admiradores das senhoras atrizes Eufrázia e Rozalina, foram de provocação em provocação até o ponto de chegarem a vias de fato no final do drama *O Poder do Ouro*. (...) A consequência necessária, após o triste quadro que se nos apresenta à vista, é fechar-se o teatro, e ficarem os que dele vivem sem o pão cotidiano”. (*Amasonas*, 1º de janeiro de 1870)

Uma das razões do embate entre as duas artistas se deu pelo fato de uma ser de nacionalidade portuguesa e a outra brasileira. O artigo findou criticando às questões de nacionalidade que trazem problemas e sérias consequências para a sociedade.

A crítica seguinte é para o drama *Justiça* e as cenas cômicas *Ai que Chalaça!* e *Pequenas Misérias*⁵⁸.

Para as cenas cômicas o autor fez elogios e discorreu sobre como o público se agrada desse tipo de apresentação. No entanto, criticou o drama e deixou claro para o

⁵⁷*Amasonas*, 1º de janeiro de 1870

⁵⁸*Correio de Manaós*, 29 de outubro de 1869

leitor que esse gênero não é o forte da companhia – nos levando a crer que por certo a companhia de Penante tendia a agradar mais quando se dedicava a apresentar cenas de humor. Ele também justificou que era preciso dar os louros ao trabalho quando este de fato o mereceu, mas que é do ofício do cronista apontar as falhas de espetáculos que não tocam o público como deveriam, como no trecho “(...) Louvamos quando esse louvor é transunto do merecimento: não lisonjeamos nunca as más execuções de papéis por esse ou por aquele ator, para não lhe pervertermos com aparências de merecimento a necessidade e o desejo; que eles devem ter de estudar e aprender” (*Correio de Manaós*, 29 de outubro de 1969).

Em mais um trecho⁵⁹, publicado no jornal *Correio de Manaós*, Lima Penante e sua companhia recebem o conselho para que estudem mais sobre seu ofício, referindo-se diretamente ao ator Nogueira, que segundo o autor do folhetim, arregalava demais os olhos para as cenas cômicas. Aconselhava: “devia melhor estudar e compreender seus papéis” (*Correio de Manaós*, 16 de dezembro de 1869).

Esta crítica é assinada pelo pseudônimo O Pacheubas que no início do texto afirma ser o soldado nº 29. Ao longo do Jornal, além de críticas ao trabalho de Penante, ele abordava diversos assuntos e se comunicava diretamente com as **amáveis leitoras**.

O ano de 1869 findava com a notícia da apresentação do drama em cinco atos *O Cego e o Corcunda*, na noite do dia 3 de dezembro. O redator da notícia acima ressaltou que a plateia conservou-se plácida e sensata,⁶⁰

O ano de 1870, por outro lado, iniciou-se com fortes acontecimentos na carreira de Penante. Em janeiro⁶¹, apareceu uma resposta à censura feita pelo *Jornal do Commercio*, referente à apresentação do dia 25 de dezembro e aos gastos da companhia subsidiada pela Fazenda Provincial.

Em defesa de Penante, o *Amasonas* explicava o quão oneroso podia ser a manutenção de uma companhia e, afirma que foram apresentadas vinte e cinco récitas, dez a mais do que estava previsto em contrato previamente estabelecido⁶².

Sobre o elenco, o determinado pelo contrato com a Província era o número de oito artistas na companhia, porém Penante conseguira contratar um total de doze pessoas. O

⁵⁹*Correio de Manaós*, 16 de dezembro de 1869

⁶⁰*Amasonas*, 6 de dezembro de 1869

⁶¹*Amasonas*, 3 de janeiro de 1869

⁶² *Amasonas*, 6 de dezembro de 1869

artigo findou com um pedido para que os colegas do outro jornal sejam mais razoáveis em suas críticas para não serem injustos com o artista tão empenhado.⁶³

Lima Penante esforçou-se para dar ao seu público variedade nas encenações que ele preparava com sua companhia. Além do elenco maior do que era exigido em contrato com a Província, ele já havia ultrapassado o número de récitas que se comprometera. Mesmo assim, era alvo de críticas e sofria de um lado pelas indelicadezas e perseguição de alguns jornalistas e por outro, era criticado pelos espectadores que sempre exigiam novas peças, cenários exuberantes e, claro, a música que embalava as cenas teatrais.

Todas essas demandas precisavam ser subsidiadas pelo orçamento que a Província dispunha, uma vez que o resultado da bilheteria sempre seria uma incógnita e, portanto, não seria uma receita que se pudesse contar para todas as despesas da companhia.

Ora, pensemos que a Manaus deste período contava apenas com o Theatro Variedade Cômica e algumas poucas festas populares como divertimento e lazer público. Tanta demanda e falta de opção por certo esgotavam os limites da companhia de Penante. Seria impossível, para apenas uma pequena companhia absorver uma quantidade e variedade tão grandes, com a exigência na qualidade de seu repertório, contando aí com o tempo para o processo de construção de um espetáculo e a necessidade de apresentações quase diárias daqueles já constituídos. Supomos como heróicas as atividades de Penante e seu grupo – tendo que variar semanalmente seus espetáculos para uma plateia que lhe procurava como uma das poucas opções de lazer.

Os integrantes da primeira temporada foram em parte artistas locais cujos nomes permaneceram vinculados à vida da cidade; mas Penante trouxe mais artistas de fora, o que em muitos casos também acabou por fixar ainda mais artistas ao contingente local.

Nesse caso estava Augusto Lucci (irmão da célebre atriz Manoela Lucci), que ficou em Manaus, organizou companhia própria e passou a dar espetáculos a partir de 24 de abril, num novo espaço, o Teatro Fênix, inaugurado nos festejos de carnaval daquele mesmo ano.⁶⁴

Em janeiro do mesmo ano, a empresa Penante deu um espetáculo em benefício de Augusto Lucci⁶⁵. Tragicamente, “Augusto Lucci morreu no naufrágio do navio Purús, abalroado pelo barco Arary, perto de Manaus, em 8 de julho de 1870” (PÁSCOA, 2019, p. 44).

⁶³ Idem.

⁶⁴ *O Tempo*, 21 de setembro de 1916

⁶⁵ *O Cathechista*, 15 de janeiro de 1870

Penante, entretanto, não terminou o ano de 1870 em Manaus, embora tenha celebrado um contrato de cinco anos com a Província⁶⁶. Um dos possíveis motivos da sua partida precoce, pode ter sido em decorrência da censura feita pelo *Jornal do Commercio*, sobre a quantia subvencionada à sua companhia, já citado anteriormente. A menção a esta nota de censura é feita pelo *Amasonas*, em 1º de janeiro de 1870. No entanto a edição do dia 25 de dezembro do *Commercio do Amazonas*, citada pelo *Amasonas*, não foi localizada.

Não se sabe ao certo a data de encerramento das atividades do Variedade Cômica, mas dada a ausência de sua programação nos periódicos, pode-se crer que o último ano de atividade foi o ano de 1870.

2.4. Entre Norte e Nordeste: década de 1870

A intensificação de suas digressões entre Norte e Nordeste na década de 1870, com a bem-sucedida passagem pelo Rio em 1875, também mostram outra estratégia do ator e dramaturgo: as publicações de cenas isoladas em periódicos das cidades por onde se apresentava; *Um concerto de rabeca e realejo*, publicado no Recife em 1874, e *Rocambole*, que foi publicada em Manaus pelo *Jornal do Amazonas* em 26 de maio de 1877, são alguns exemplos hoje localizáveis⁶⁷. Mas há pelo menos uma dúzia de cenas ou peças de um ato atribuídas a ele por diversos periódicos de ambas as regiões, que estão sem identificação de publicação, lugar, e até mesmo data de registro.

A prática de enviar aos jornais e revistas suas publicações foi frequente durante a carreira de Lima Penante. É possível identificar o recebimento das obras quando os jornalistas mencionavam em agradecimentos. É muito provável que esta fosse uma estratégia de divulgação de seu trabalho para novos públicos, uma vez que Penante apresentava-se para uma turnê na cidade em que sua obra havia sido recebida pelos jornalistas pouco tempo antes da sua chegada.

Em *O cearense*⁶⁸ é possível encontrar pequena nota de agradecimento ao dramaturgo Penante pelo envio do drama em cinco atos intitulado *Benção materna*;

⁶⁶ *Jornal do Rio Negro*, 7 de março de 1868.

⁶⁷ Em 1876, Penante publicou em Manaus mais uma coletânea de cenas, hoje desaparecida, em que figuram as mencionadas publicações avulsas em periódico: *Teatro de Lima Penante*, Typ. do Commercio ?, 1876. Além das citadas, constaram neste volume as seguintes: *Viva a Câmara Municipal e o domingo dos caixeiros* (comédia em 2 atos), *Cri-cri* e *Os occarinistas e eu* (cenas cômicas)

⁶⁸ *O Cearense (CE)*, 28 de janeiro de 1877

assim como este, há outros inúmeros registros da distribuição das obras de Penante para outros estados brasileiros. Assim como, no *Diário de Pernambuco*⁶⁹, há um anúncio da venda das obras cômicas de Lima Penante nas livrarias da cidade. São elas: *Dous Calvos, os gênios opostos; Neste caso não me caso; Estudante em quebradeira; O ponto; Depois da festa de Nazareth; O ator no camarim; Paixão e traição; A surpresa e rocambole*. As mesmas peças também foram enviadas ao jornal pernambucano *O Americano*⁷⁰, que publicou uma nota agradecendo a Penante pelo envio das obras.

Em março de 1872, Lima Penante dava seu último espetáculo no Gymnásio Dramático, em Pernambuco⁷¹. Sua companhia apresentou o drama intitulado *A família do tio Thomaz e Os dous calvos*, recebendo críticas positivas do jornalista que narrou o fim do espetáculo cujas palmas e reverência do público se fizeram notáveis.

Penante despediu-se de Pernambuco⁷² sob adjetivos como **inteligente, esforçado e amigo do trabalho e das artes**, sendo ovacionado pela imprensa pernambucana, que anunciou sua partida para o norte do Império, fazendo votos de prosperidade e boa fortuna para o artista que “captou merecidamente as simpatias de um público inteiro que o festejava com sincera expansão” (*O Diário de Pernambuco*, 23 de agosto de 1873). No entanto, mais uma vez o comentário é de que apesar do talento para interpretação e escrita, o artista se aperfeiçoaria muito mais se tivesse acesso à **educação artística** (IDEM).

Mas não muito tempo depois, em fevereiro de 1873, o artista desembarcava de um vapor vindo do Norte para se instalar mais uma vez na província de Pernambuco e reunir as apresentações da nova empresa Espiuca & Penante no teatro Gymnasio Dramático. Em agosto do mesmo ano o *Diário de Pernambuco*⁷³ anunciou o drama *Pedro* e a cena cômica *O Jesuíta na Garganta*, de autoria de Penante.

Logo abaixo do anúncio do espetáculo⁷⁴ constava uma nota informando que os bilhetes para os camarotes e as cadeiras já estavam esgotados e que o artista agradecia o prestígio que a população lhe concedia. Mas o que marcou esta publicação foram os dizeres seguintes onde, provavelmente Penante, ataca o governo da província que, segundo ele é “infame denunciante contra o teatro e seus artistas” (*O Diário de*

⁶⁹ *O Diário de Pernambuco (PE)*, 13 de dezembro de 1871

⁷⁰ *O Americano: semanário político e de literatura (PE)*, 29 de outubro de 1871

⁷¹ *O Seis de Março (PE)*, 23 de março de 1872

⁷² Idem

⁷³ *O Diário de Pernambuco (PE)*, 23 de agosto de 1873

⁷⁴ Idem

Pernambuco / PE, 23 de agosto de 1873). Findou a nota com o desconcertante anúncio de que “sem recuar um passo do terreno da honestidade desmascararemos a hipócrita e infame usurpação dos direitos legais” (IDEM).

Ao que parece, Penante e sua companhia enfrentaram mais uma vez ataques tanto de críticos e desafetos quanto do poder público, que, segundo se depreende dos comentários do artista, o acusou de desonestidade por razões não esclarecidas.

Em setembro de 1873⁷⁵, Penante veio a público para informar a dissolução da sociedade entre ele e Thomaz Espiuca, que por sua vez também publicou em nota explicando o fim da sociedade por consequência de uma doença que acometera sua esposa e que por conta disso precisou afastar-se das atividades teatrais que exercia em parceria com Penante.

Em dezembro de 1874, Penante apresentou um espetáculo em benefício da Sociedade Propagadora da Instrução Pública. No anúncio há a informação de que havia transporte – trem e bonde, para os espectadores que precisam de locomoção. A mesma instituição, em 1875, concedeu o título de sócio benfeitor para Lima Penante em razão deste espetáculo.

Ainda nos jornais do Recife⁷⁶, foi identificada uma longa publicação denunciando a ausência de pagamento na companhia de Penante aos artistas. Assinada por Flavio Aurélio Nunes Wandeck, então ator da empresa de Penante, a nota explica toda a trajetória do ator e de sua esposa na companhia dramática e narra a situação vexatória que, segundo o ator, Penante o fez passar (*A Província / PE*, 19 de agosto de 1875). Wandeck assumiu a companhia de Penante após o término de sua participação na companhia de Vicente Pontes de Oliveira, que rumava para o Norte. Portanto, após muita insistência de Penante, o ator cedeu ao convite com a condição que o empresário o pagasse uma alta quantia por sua participação na companhia (IDEM). O empresário, por sua vez, fez uma contraproposta menor, mediante apresentações pela companhia, que o ator afirmou não ser o suficiente para manter sua família (IDEM). Wandeck contou que um dia antes de sua estreia na companhia, a atriz que interpretava uma das personagens protagonistas ficou doente e Penante convenceu sua esposa a substituir a atriz enferma. Logo, segundo Wandeck, deveria ordenado aos dois, mas Penante não

⁷⁵ *O Diário de Pernambuco (PE)*, 13 de setembro de 1873

⁷⁶ *A Província (PE)*, 19 de agosto de 1875

teria feito jus a suas promessas de pagamento, deixando a família do ator em má condição.

Em algumas edições posteriores de *A província*⁷⁷ foi identificada a resposta curta de Penante ao longo artigo de Wandeck; sob o título “José de Lima Penante ao Sr. Flávio Wandeck, e só a ele”, escreveu:

“Depois de censurar a sua estúpida grosseria de dizer, no cabeço de seu artigo, que não me dava resposta e sim ao público, cumpre responder-lhe, e só ao Sr., porque o público aí assina de cruz, e o senhor no seu artigo o iludiu bem apresentando-se mascarado tão simpaticamente que até eu, ao ler seu artigo, conhecendo-o por dentro e por fora, fiquei com inveja da sua inocência, honestidade, honra e... formosura, porque afinal achei-o até bonito que foi só o que lhe faltou dizer para completar a verdade do seu falso e mentiroso aranzel inserido no Diário de 19 de outubro. Vou ver se lhe consigo um diploma de sócio honorário da sociedade católica.” (A Província, 24 de outubro de 1875)

Após as diversas confusões com os atores da companhia, Penante rumou para a Villa do Cabo, possivelmente uma pequena província de Pernambuco e, ainda, em 1875 deixa a Villa com o seguinte comentário: “Apesar do exíguo número de artistas e da má situação do teatro, deu-nos algumas noites agradáveis” (*A Província / PE*, 29 de dezembro de 1875).

Em abril de 1876, depois de saídas de Pernambuco, foi anunciada a chegada de Penante e companhia artística em Fortaleza vindo de Aracaty (*O Cearense / CE*, 9 de abril de 1876). Na ocasião, além de elogios acerca do trabalho de cada um dos atores na companhia e à cenografia apresentada nos espetáculos, classificada como surpreendente⁷⁸.

Embora tenha permanecido por pouco tempo na província do Ceará, Penante chegou a solicitar do poder público a quantia de seis mil réis anuais para subvencionar sua companhia dramática⁷⁹

Apesar dos elogios cearenses, ainda em 1876, Penante despediu-se de Fortaleza e rumou para o Maranhão e Pará. Em nota de despedida, aproveitou para informar ao público que desfez sua companhia: segundo ele essa dissolução deu-se para “não ser cristo entre os apóstolos” (*O Cearense / CE*, 1º de outubro de 1876).

⁷⁷ *A Província*, 24 de outubro de 1875

⁷⁸ *O Cearense* (CE), 9 de abril de 1876

⁷⁹ *A Constituição* (CE), 4 de agosto de 1876

Em novembro de 1876⁸⁰, Penante apareceu em São Luís apresentando *O Jesuíta na garganta*, obra cômica que muito agradou ao público no **theatrinho** Recreio Militar. Acompanhada à nota sobre o espetáculo há também a transcrição do prólogo lido por Penante na noite do espetáculo:

“Orgulha-me deveras vir ante vós exercer a minha profissão e esta honra que me coube hoje vai, sem dúvida, dourar uma das páginas do pobre livro de minha vida! (...) deveis ter um teatro. Na senda da glória disputante (sic) ambos e ambas somos irmãos. Vós em favor da liberdade, disputais contra a opressão; e nós os artistas também em favor da liberdade, essa madrinha dos povos que é a luz contra as trevas da ignorância. (...) aceitai, pois, Senhores do 5º Batalhão de Infantaria, o meu abraço fraternal nestas palavras ditadas pelo fervido entusiasmo por vós – amantes da arte.” (*Diário do Maranhão / MA*, 23 de novembro de 1876)

Penante soube como agradar tanto o público quanto seus entusiastas, como é o caso dos militares que o receberam no Recreio Militar, em São Luís. Apesar das obras com teor crítico às questões políticas e sociais, Penante não deixava de ser diplomático com aqueles que considerava possíveis aliados aos seus propósitos de produção cultural.

Antes do final de 1876, o ator zarpou para o Belém, aparentemente sem nenhum membro da sua desfeita companhia vinda de Pernambuco.⁸¹ Reapareceu, desta vez nos jornais do Pará em 1877, com um anúncio de apresentação que tomou lugar no Theatro Providência⁸².

No domingo de Páscoa de 1877 foi anunciada⁸³ a última récita da companhia de Penante em Belém, e para esta despedida o artista preparou um agrado para os espectadores que compareceram ao Theatro Providência. Distribuiu para os espectadores que compareceram no teatro, exemplares das suas obras publicadas:

“Ao espectador de cadeira dará um volume contendo as seguintes obras de sua composição: *Viva a Câmara Municipal e o domingo dos caixeiros*, comédia em dois atos; *Um Concerto de Rabeca e Realejo*, cena cômica; *O Cri Cri*, cena cômica – cançoneta; *O Jesuíta na Garganta*, cena cômica; *Os ocarinistas e eu*, cena cômica. A cada camarote: o mesmo volume, e seu drama em 5 atos *Benção Materna*. Aos de cadeira de 2ª classe: *O Rocambole*, cena cômica e a poesia *Fui ao Recife*.” (*Jornal do Pará / PA*, 20 de julho de 1877)

Concluiu seus dizeres com um agradecimento e uma despedida:

⁸⁰*Diário do Maranhão (MA)*, 23 de novembro de 1876

⁸¹*Diário do Maranhão (MA)*, 28 de dezembro de 1876

⁸²*O Liberal do Para (PA)*, 4 de abril de 1877

⁸³*Jornal do Pará (PA)*, 20 de julho de 1877

“O artista Lima Penante reconhece a insignificância de seu presente cujo valor está na ideia que toda por gratidão. Aproveita a ocasião para despedir-se e assegurar ao público que nunca esqueceu os benefícios que tem recebido durante o seu peregrinar de artista.” (*Jornal do Pará / PA*, 20 de julho de 1877)

Antes de deixar Belém e partir para Óbidos, ainda no Pará, Penante publicou mais uma nota dizendo: “como artista desprezo a ideia de ir para o palco de nariz postiço e cabeleira exótica (...)” (*O Liberal do Pará*, 12 de abril de 1877).

Ao que parece, Penante buscava caracterizações mais realistas para suas peças, em sintonia com o que estava sendo encenado no restante do país por parte dos artistas que representavam dramas realistas ou pautados no romantismo.

Penante foi um artista contestador que não pretendeu reduzir sua obra a eventuais espetáculos cujo objetivo se resumisse somente ao que tange o entretenimento mercadológico. Ele compôs peças que pudessem dialogar com a realidade política do seu tempo e contestar aquilo que lhe dizia respeito enquanto cidadão, provando assim que o papel da arte não poderia ser o de tornar o artista inerte; ao contrário, é de posicionar-se diante da sociedade mesmo que esteja sujeito à crítica e ao julgamento dos conservadores.

Penante pode provar seu engajamento com as causas sociais que acreditava, em um tempo em que “drama histórico, feito com preocupações literárias e intenções nacionalistas, não poderiam competir com a música alegre e as dançarinas de cançã” (FARIA, 2001, p. 156).

Embora Penante tivesse escrito uma cena cômica com o título parecido com o de Alencar, *O Jesuíta na Garganta*, não há evidências de que Penante tenha se inspirado na escrita de Alencar para compor a dramaturgia da cena cômica.

Em meados de 1877, a cena cômica *O jesuíta na garganta* foi apresentada em Óbidos, no Pará, e segundo consta⁸⁴, causou um enorme rebuliço na cidade quando foi proibida na sua segunda apresentação. Conta o *Liberal do Pará*, que ao início da apresentação do dia 9 de julho, o Delegado Francisco Pedro de Andrade invadiu o edifício do Theatro Bom Jesus e, aos berros, ordenou que a cena não poderia ser apresentada, com ameaças de fechar o teatro⁸⁵.

Ao que parece, o espectador chamado de Napoleão Accioli, na noite anterior havia solicitado que a cena não viesse a público e apesar de ter aplaudido a cena em sua

⁸⁴*O Liberal do Para (PA)*, 19 de julho de 1877

⁸⁵ Idem

primeira apresentação, o delegado mudou de ideia e decidiu acatar o pedido feito pelo espectador, aparentemente insatisfeito, com o trabalho de Penante. Por outro lado, o público que se fez presente, bradou em defesa de Penante e defendeu o artista alegando que lhe era correto o direito de manifestar-se através da arte⁸⁶.



Fig. 5: Teatro Bom Jesus, em Óbidos, Pará, inaugurado em 21 de junho de 1873

Fonte: <http://folhadeobidos.com.br/index.php/faiscando/item/3494-o-teatro-em-%C3%B3bidos>. Acessado em: 15/04/2019.

A cena voltou a ser apresentada no dia 13 de agosto daquele mesmo ano, com os aplausos calorosos da população de Óbidos e o clima de despedida, já que Penante anunciou sua partida para o Amazonas no próximo vapor.⁸⁷

Para finalizar as polêmicas e a temporada no Pará, Penante ainda sofreu graves acusações⁸⁸ por estar levando consigo a atriz Máxima Augusta, que segundo consta nos registros da época, era uma jovem órfã, com talento para a interpretação teatral, que sob guarda de Penante, seu diretor e tutor, seguiria em turnê para o Amazonas, mais tarde se tornando sua companheira (SALLES, 2000, p. 47).

2.5. Theatro Beneficente: 1877

Mesmo com o sucesso em centros maiores, Penante não parou de se envolver com as comunidades por onde passou. Isso lhe valeu a fama de pioneiro em muitas

⁸⁶ Idem

⁸⁷ *O Liberal do Para (PA)*, 27 de julho de 1877

⁸⁸ *O Liberal do Para (PA)*, 21 de agosto de 1877

localidades, fosse no litoral nordestino, fosse nas cidades do médio Solimões, como Santarém (Teatro Conceição, 1877) e Óbidos (Teatro Bom Jesus, 1877), ambas no Pará.⁸⁹

Pouco depois Lima Penante surgiu novamente em Manaus, estreando-se no Teatro Beneficente em maio de 1877. Penante retornou em julho e ficou mais tempo a partir daí. Os anos seguintes, mesmo com a parcial ocupação do Theatro Beneficente por grupos forâneos, viram outros grupos locais em desenvolvimento. São mormente artistas vindos nos últimos anos que se juntam com os locais, como foi o caso dos fundadores da Associação Dramática Amazonense.

Em maio de 1877, o *Jornal do Amazonas*⁹⁰ publicou uma cena cômica de Lima Penante com o aviso que nas seguintes edições publicaria outras que haviam sido enviadas pelo artista.

Na ocasião, o texto publicado era o intitulado *Rocambole*, enviado com outros sete textos de cenas cômicas da autoria de Penante. Além de ter enviado à redação do *Jornal do Amazonas* sua dramaturgia cômica, também enviou uma cópia da coletânea de poesias escrita por diversos admiradores seus, da província do Rio Grande do Norte. Segue um pequeno trecho de *O Rocambole*:

“Desculpem, meus Senhores, se entro assim à laia de quem vem perseguido pelo credor. Já não se pode andar na rua; são Rocamboles por toda a parte. Viro-me para um lado—ouço uma lamúria; vollo-me para outro—um bilhete de beneficio. . . o cá o pobre filho da velha que agüente com a buchada... (...) hoje o Rocambole é lambem nas espertezas. Hoje tudo é Rocambole! Até já se come o Rocambole! Exemplo: sujeitinho que vive à custa alheia e que gosta muito de passar o dia em casa de amigo, sem que este ao menos tenha feito anos, e que não contente em comer devorantemente (sic), faz trinta mil saúdes sob pretexto de... beber! – é Rocambole!” (*Jornal do Amazonas*, 26 de maio de 1877)

Em junho do mesmo ano, Penante ofereceu um espetáculo em benefício das vítimas da seca no Ceará⁹¹. Ao que parece, o artista sempre tentou engajar-se em causas sociais, como também se sabe das suas contribuições para as questões abolicionistas que estavam em voga na época.

⁸⁹*O Baixo Amazonas*, 26 de julho de 1877

⁹⁰*Jornal do Amazonas*, 26 de maio de 1877

⁹¹*Jornal do Amazonas*, 23 de junho de 1877

Em 26 de agosto de 1877⁹², o espetáculo *FFFF & RRRR*⁹³, deixou de ser apresentado por ter sofrido censura da parte do chefe do departamento de polícia. Previamente avisado, o artista Penante não deveria exibir nenhuma peça que não tivesse passado pelo crivo do chefe de polícia interino e o senhor Penante estava sem razão de reclamar a censura feita antes do espetáculo ser apresentado (*Jornal do Amazonas*, 1 de setembro de 1877). Penante retrucou ao aviso que lhe foi dado, informando que as peças que seriam apresentadas já haviam recebido o visto de chefes de polícia de outras províncias (IDEM). O provável motivo da censura da obra estava em uma referência que Penante fazia ao orifício da porta, segundo o jornal “palavras e gestos haviam dado sentido ofensivo da decência e moral, o que era contra a letra do regulamento” (IDEM). Além do motivo anterior, constava também uma referência jocosa de que Penante havia feito sobre a procissão de santos.

A companhia que estava sob direção de Lima Penante e Helena Balsemão, apresentou⁹⁴ em comemoração à independência do Império, o espetáculo *Beijo de Judas*; consta que a concorrência foi enorme nos dois dias de apresentação, sábado e domingo, tendo muitas pessoas voltado para casa em razão da bilheteria estar esgotada. Ainda sobre a representação, o autor da nota arrematou com os dizeres: “desempenho das peças exibidas esteve ótimo, pois todos os artistas, ao contrário do que muitíssimas vezes sucede, fizeram seus papéis com desembaraço” (*Jornal do Amazonas*, 8 de setembro de 1877).

Em dezembro de 1877 a direção do *Jornal do Amazonas* passou a ser feita pelo partido conservador e essa talvez seja a razão da interrupção de publicações de cunho artístico. Penante só retornaria a ser noticiado nos periódicos do Amazonas em sua última excursão à província, em 1886.

2.6. Theatro Beneficente: 1886 e 1887

Sua última excursão a Manaus para uma larga temporada, se deu entre 1886 e 1887, e foi quase certamente a última atuação fora do Pará. Sua chegada foi precedida

⁹²*Jornal do Amazonas*, 1 de setembro de 1877

⁹³Apesar da grafia *FFFF & RRRR*, é provável que este espetáculo seja, na verdade a revista escrita por Antonio Pedro Baptista Machado, autor português que se dedicou à escrita de diversos gêneros que vão do drama às operetas e revistas, conforme consta em *História do Teatro de Revista em Portugal* (REBELLO, 1984, p. 111)

⁹⁴*Jornal do Amazonas*, 8 de setembro de 1877

de temporadas que o Teatro Beneficente assistiu com alguns dos maiores nomes do teatro no Brasil, e que estiveram com Penante em anos precedentes, em outras cidades. Primeiro, passou por Manaus em 1884, Xisto Bahia com seu grupo, e no ano seguinte Manuela Lucci, ambos dispersos pela morte de Vicente Pontes de Oliveira, em 1882. Lucci juntou-se no Amazonas a Soares de Medeiros e Izolina Monclar, além de contar com atores locais, para alongar temporada no Theatro Beneficente.

A última notável contribuição de Penante para o Beneficente e as artes cênicas em Manaus foi em novembro de 1886⁹⁵. O ator providenciou a pintura, ou confeccionou ele mesmo, o arco do proscênio (bambolina), um novo pano de boca, novos cenários e talvez mais, pois matérias de jornal davam conta de **grandes reformas** pelas quais o teatro tem passado, tudo para o “generoso acolhimento do benévolo público desta capital⁹⁶.”

O grupo de Lima Penante e Helena Balsemão, sempre com elementos locais, iniciou funções em outubro de 1886 e chegou às portas de maio de 1887, sendo quase certamente o último a se apresentar no Theatro Beneficente, que seria desmanchado por ter sido negociado o seu terreno para que a sociedade lusitana erguesse o seu almejado hospital em terreno maior e mais distante.

O segundo semestre de 1886 teve intensa atividade artística neste teatro com a companhia do artista paraense. Iniciando em outubro daquele ano, a companhia dramática de Lima Penante e Helena Balsemão apresentaram-se inúmeras vezes no teatro da Sociedade Beneficente Portuguesa. Entre comédias, dramas e operetas, destacou-se a paródia de *La traviata*, apresentada em dezembro de 1886 e, cujas críticas no *Jornal do Amazonas*⁹⁷ ovacionaram a encenação, anunciando o “excelente desempenho que apreciamos no Pará”(Jornal do Amazonas, 11 de dezembro de 1886):

“Prepare-se o nosso público, ávido de boa música, que terá ensejo de ouvir (e bem cantados) alguns trechos da Traviata e de música espanhola; Penante, Balsemão e Albano nesta peça fazem rir e até chorar! Que se previnam com bilhetes, querem gozar um dos melhores espetáculos! Uma opereta? Novidade para o nosso *Zé Povinho!* Decididamente o Penante é o diabo: morre, ressuscita e arranca-nos a monotonia a que por tanto tempo estivemos entregues. E a companhia é credora a simpatia que o nosso público lhe testemunha. Ainda nenhuma outra, até hoje, se apresentou com tão vasto e variado repertório.” (Jornal do Amazonas, 11 de dezembro de 1886)

⁹⁵ *Jornal do Amazonas*, 11 de novembro de 1886.

⁹⁶ *Jornal do Amazonas*, 25 de novembro de 1886

⁹⁷ *Jornal do Amazonas*, 11 de dezembro de 1886.

Nesta última temporada em Manaus, a empresa de Penante e Balsemão apresentou, em dezembro de 1886⁹⁸, espetáculo em grande gala para a comemoração do aniversário do imperador do Brasil, exaltando também a comunidade portuguesa por razão da comemoração da restauração de Portugal. Para esta data solene a companhia apresentou o drama *O filho do povo*, espetáculo inspirado nas lutas dos direitos populares “contra opressão e tirania” (*Jornal do Amazonas*, 30 de novembro de 1886), da autoria do escritor português Salvador Marques.



Fig. 6: Anúncio da apresentação da Companhia de Lima Penante e Helena Balsemão (*Jornal do Amazonas*, 30 de novembro de 1886)

Em janeiro de 1887, a companhia apresentou a última récita de um drama bem-sucedido em todo o Brasil e em Portugal, *O Paralítico*. A encenação do dia 20 de janeiro, segundo o *Jornal do Amazonas*⁹⁹, seria em benefício da atriz D. Máxima Augusta, que aproveitava a oportunidade para solicitar do bondoso espectador “o generoso concurso à sua festa artística, antecipando seus agradecimentos pela coadjuvação que se dignarem prestar-lhe.” (*Jornal do Amazonas*, 18 de janeiro de 1887). Esta foi a última aparição da companhia de José de Lima Penante no território do Amazonas.

Depois disso, Penante recolheu-se a Belém, onde continuou com intensa atividade, principalmente como diretor de cena, quer no Atheneu Commercial, quer no Teatro Chalet ou no Teatro Circo Cosmopolita (PÁSCOA, 2019, p.9).

⁹⁸ *Jornal do Amazonas*, 30 de novembro de 1886.

⁹⁹ *Jornal do Amazonas*, 18 de janeiro de 1887.

3. Escrita em foco: esmiuçando a dramaturgia

Para entender o que se passava na cena e na dramaturgia do século XIX é necessário que este estudo percorra sobre escritos que tratem da vida cotidiana.

Para Richard Sennet (1988), em *O declínio do homem público*, havia um certo acerto social em que as pessoas estabeleciam acordos tácitos para agirem sob um conjunto de atitudes que julgavam ser corretas. Ele cita: “(...) as pessoas criarem, tomarem emprestado ou imitarem comportamentos que todos concordem em tratar como adequados e verossímeis em seus contatos. O comportamento está a uma certa distância das circunstâncias pessoais de todos e, portanto, não força as pessoas a tentarem definir umas para as outras quem são. (SENNET, p.70, 1888).

A maneira de pensar, agir e ver o mundo, durante o século XIX, é pautada em conceitos como a privatização e a individualização no que se refere ao modo de vida. Há também a construção social acerca do **pudor** que levaria cada indivíduo a tratar o comportamento público de uma forma e o privado de outra. Por isso, o teatro, naquele momento, não mostrava o que de fato se passava no ambiente privado da sociedade.

Perrot (2009), chama o século XIX de “idade de ouro do privado, onde as palavras e as coisas se precisam e as noções se refinam” (PERROT in ARIÈS E DUBY, 2009, p.9). A esfera individual passa a ser protegida sob as paredes dos lares e, por isso, é preciso ter um olhar apurado para reconhecer a realidade privada, mesmo através dos diários e relatos, uma vez que a exposição do individual passava também por critérios do que deveria ser passado para o círculo pessoal de cada indivíduo.

Ainda na obra de Perrot, aparece dentro das definições de lazer o teatro amador e o profissional, no ambiente familiar e na esfera pública respectivamente. Embora o espaço físico do teatro seja considerado público, há o espaço privado dentro dos teatros: os camarotes. Para mulheres, era permitido que ocupassem tais locais privados, os camarotes, durante os espetáculos. Poderiam ocupar plateia e balcão se estivessem acompanhadas por um homem que poderia ser o marido ou algum outro familiar.

Era comum fazer assinaturas anuais dos camarotes nos espaços de apresentação, numa espécie de reconstituição do lar no ambiente público.

O divertimento através das apresentações musicais e cênicas, porém, não se limitava somente aos teatros e às casas de ópera. No interior das residências aconteciam os sermões, organizados e interpretados pelas famílias para divertimento dos círculos de

amigos que frequentavam as casas. As apresentações amadoras contavam com formações de grupos de artistas que sabiam tocar algum instrumento, ou possuíam algum talento para a poesia e para a representação.

Quando as festas artísticas nas casas abrem as portas para outro público, que não amigos e família, essas manifestações íntimas ganham outra dimensão dentro do espaço privado, mas mesmo assim não deixam a esfera do individual tornar-se pública.

O lazer faz parte da vida social das famílias, seja ele dentro ou fora das casas. Mesmo os menos favorecidos economicamente necessitam de momentos de prazer para suportar o peso das responsabilidades diárias entre trabalho e afazeres domésticos.

É neste ponto que Lima Penante desempenha seu papel durante a segunda metade do século e, mesmo sem contar com tantos recursos, o artista consegue movimentar as cenas do Norte e Nordeste, quando se contavam nos dedos aqueles que se dedicavam a artes e ao entretenimento.

De escrita popular, Lima Penante abordava temas que dialogavam diretamente com situações cotidianas de fácil assimilação entre os espectadores. Também se dedicou a construção de **tipos** brasileiros para as cenas que poderiam vir juntas em uma única apresentação ou entre os atos de um drama, por exemplo.

Estes **tipos** já haviam sido bem desenvolvidos por Martins Pena em seus estudos sobre os arquétipos populares do Rio de Janeiro, em suas peças que inauguraram a comédia de costumes no Brasil. A partir daí a representação deste gênero tornou-se ainda mais comum nos palcos brasileiros. Penante, por sua vez, também desenvolvia seus personagens com arquétipos cômicos e, assim como Martins Pena, com um olhar crítico sobre as situações da atualidade.

Em *Panorama do Teatro Brasileiro* (2004), Sábato Magaldi fala da criação da comédia brasileira e passa sobre o significado dos “tipos”, vide:

“ As personagens - mais do que um esboço de individualidade e menos que um caráter - agrupam-se em famílias de tipos, segundo o lugar de nascimento: cariocas, sertanejos e estrangeiros; e de acordo com a categoria profissional: juiz, caixeiro, irmão das almas, médico, meirinho etc. Excepcionalmente o comediógrafo investiga os vícios que seriam comuns à natureza humana, como um traço psicológico transcendendo aquela categoria profissional, e, nesses casos, não foge aos caracteres consagrados na história do teatro: o ciumento (...)” (MAGALDI, p. 47, 2004)

Sábato Magaldi (2004), ainda, em sua análise sobre a origem da comédia brasileira, observa na obra de Pena a influência francesa de Molière (1622 - 1673) e a

grega de Aristófanes (447 a.C. - 385 a.C.): apesar do modelo textual de Pena ser parecido ao do francês - que tem em grande estima os personagens marcantes, suas peças também carregaram a sátira da atualidade, característica da obra de Aristófanes.

A influência de Pena sobre Penante é notória e não somente na estrutura de criação dos personagens e na temática da escrita. Tanto Pena como Penante baseavam suas obras em críticas às convenções sociais e como o povo brasileiro sempre acabava tentando levar a melhor em situações corriqueiras, bem como a crítica ao exercício dos cargos públicos e postos religiosos.

Há uma peça de Martins Pena intitulada *Dous ou o Inglês Maquinista*, possivelmente sobre a qual por inspiração Penante escreveu anos depois *Paixão e Traição ou o Inglês Maquinista*. Ambas trazem à tona a reflexão acerca do **tipo** estrangeiro que tenta fazer fortuna com suas invenções. A dramaturgia de Penante é pautada na sátira concreta, também apresentada por Martins Pena em sua escrita. Vejamos nos dois trechos abaixo, os ingleses maquinistas, um de Penante e outro de Pena:

“Sou a inventor de diferentes maquinas, e vem agora por um invenciom em pratique no Brezil. Traz uma maquina elétrique para faze gente vadio fique com muito disposicim para trabalha, e vem applicar esta machina no gente que no quer plante algodom, para mande mais barata para Inglaterra.”
(PENANTE, 1870, P.43)

Na obra de Pena, o personagem Mr. Gainer, o inglês maquinista, explica sua invenção para transformar ossos em açúcar. Sua intenção é enganar a família, pedindo um empréstimo em dinheiro para confeccionar sua máquina.

“GAINER - Pois não! Eu peça na requerimento um privilégio por trinta anos para açúcar de osso.
TODOS - Açúcar de osso!
NEGREIRO - Isso deve ser bom! Oh, oh, oh!
CLEMÊNCIA - Mas como é isso?
FELÍCIO - *à parte* - Velhaco!
GAINER - Eu explica e mostra... Até nesta tempo não se tem feito caso das osso, destruindo-se uma grande quantidade delas, e eu agora faz desses osso açúcar superfina...
FELÍCIO - Desta vez desacreditam-se as canas.
NEGREIRO - Continue, continue.
GAINER - Nenhuma pessoa mais planta cana quando souberam de minha método.
CLEMÊNCIA - Mas os ossos plantam-se? (...)” (PENA, 1871, p. 8)

Os dois trechos apresentados acima mostram o **tipo** estrangeiro que tenta levar a melhor, a partir da inocência e veneração do brasileiro por tudo o que é trazido do

exterior. Os dois autores retratam características sociais da época, além de abordarem assuntos relacionados ao plantio, um de algodão e outro da cana de açúcar. Outros **tipos** como este tornam a aparecer na obra de Penante, como o estudante boêmio, o funcionário público, o cidadão comum que critica ações do Estado, o artista galanteador entre outros.

Enquanto encenador, o artista paraense também se dedicou a montar peças realistas de outros autores que estiveram em evidência a partir da década de 1850 no Rio de Janeiro, sob influência francesa. O aclamado drama em cinco atos de Gomes de Amorim, *Ghigi*, é um exemplo das escolhas dramáticas de Penante.

Para as peças de sua autoria, Penante também se baseava no Realismo, contando com elementos como a ironia e o chiste para falar dos costumes burgueses que ele observava na atualidade de seu tempo, mas também apresentava elementos da dramaturgia romântica e melodramática.

Segundo Hauser (2003), em determinado momento na história da arte, mais precisamente fim do século XVIII e início do XIX, romantismo e melodrama, no teatro, se cruzam, com características similares.

“Os elementos comuns entre o teatro romântico e o melodrama são, sobretudo, os conflitos intensos e os choques violentos, a trama sinuosa, ousada, sanguinolenta e brutal; o predomínio do milagre e do acaso, as súbitas reviravoltas, usualmente sem motivo justificável, os encontros e reconhecimentos imprevistos, a constante alternância entre tensão e descontração; os ardis violentos e irresistivelmente brutais, os assaltos ao público pelo horrível, o fantasmagórico e o demoníaco; o desenvolvimento mecânico da trama, os disfarces, as dissimulações, as conspirações e armadilhas; finalmente, os *coups de théâtre* e os motivos cênicos indispensáveis, sem os quais o drama romântico é totalmente inconcebível: as prisões e seduções, os raptos e resgates, as tentativas de fuga e assassinatos, os cadáveres e caixões, os porões e os túmulos, as torres de castelos e as masmorras, as adagas, espadas e frascos de veneno, os anéis, amuletos e heranças de família, as cartas interceptadas, testamentos perdidos e contratos secretos roubados.” (HAUSER, 2003, p. 705)

No entanto, ao contrário dos realistas, Penante não defendia as vicissitudes da burguesia, era porta-voz crítico do que ele considerava como atitudes fúteis da população endinheirada que reinava na alta sociedade do país.

Lima Penante, conforme já foi dito anteriormente, costumava distribuir suas publicações durante apresentações da sua companhia e também para jornais das cidades onde viria a se apresentar. Há registros de que Penante enviou a mesma cena para outras

províncias, mas, aparentemente, somente no Amazonas ela foi publicada na íntegra em uma edição periódica

O texto em questão foi publicado em um periódico amazonense, intitulada *Rocambole*¹⁰⁰. Nesse entreato cômico, o autor apresenta mais um de seus **tipos** frequentemente apresentados em sua obra: o boêmio inveterado, que narra sua vida dada aos festejos noturnos, às pequenas façanhas feitas por este funcionário condutor do transporte (a machabomba - bonde) e que sempre se lamenta pela falta de recursos financeiros.

“Salta, que é rego ! (para a plateia.) Desculpem, meus Senhores, se entro assim à laia de quem vem perseguido pelo credor. Já não se pode andar na rua; são Rocamboles por toda a parte, Viro-me para um lado—ouço uma lamúria; volto-me para outro—um bilhete de benefício. . . e cá o pobre filho da velha que agüente com a buchada...Ganho 600\$000 réis. pela machambomba e querem que eu gaste 300. Hoje o Rocambole tem se achado em tudo. como há tempos tudo era Gariboidi, Traviata, Tamberlique, Mazurca, Poik. Schots, com a diferença que hoje o Rocambole é também nas espertezas. Exemplo: as ratoeiras para apanhar o dinheiro da gente, que tem sido de sublimes invenções...! Temos o jardim de palácio, que se ilumina à giorno, quase como uma noite de trevas, onde o bazar de prendas, por meio de sortes, nos põe de tal sorte, que vamos para casa com as algibeiras cheias de caixas d'obreia, colarinhos de papelão, sabonetes transparentes etc. Felizmente não nos arrumam com os brancos, que fazem o gente ficar amarela de susto, quando não fica vermelha de raiva. Mas. enfim, aqui o mal não faz mal. porque é bem que se empregue bem, quando se emprega a bem dos artistas.” (PENANTE, 1877, p. 2)

Os personagens que Penante trazia em sua dramaturgia eram tipicamente pessoas comuns: operários, agricultores, estrangeiros decadentes, estudantes boêmios, dando destaque às classes mais baixas da sociedade. Tratava de temas comuns da vida cotidiana e, por isso, tornava suas comédias mais populares. Ao menos nos textos das cenas e peças cômicas podemos observar essa predileção.

Lima Penante também escreveu a peça *Nhô Manduca*, que foi encontrada durante essa pesquisa, como fonte da dissertação de mestrado de Paulo Simões de Almeida Pina, de 2015. A peça é uma comédia em um ato, publicada pela Livraria Teixeira e, embora esteja impressa na capa a data de 1989, supomos que a grafia esteja incorreta e se trate de data anterior, mais precisamente em 1889. Em sua quinta edição, a peça trata de uma armação que Sabino, fazendeiro letrado, faz ao saber que seu compadre caipira Mamede ganha na loteria. Sabino quer que sua filha, Sabina – jovem bem educada formada por escola na capital, se case com o filho de Mamede, Manduca

¹⁰⁰ *Jornal do Amazonas*, 26 de maio de, 1877

- que representa claramente o **tipo** matuto e como pai e filha se referem “forte burro” (PENANTE, 1889, p. 8).

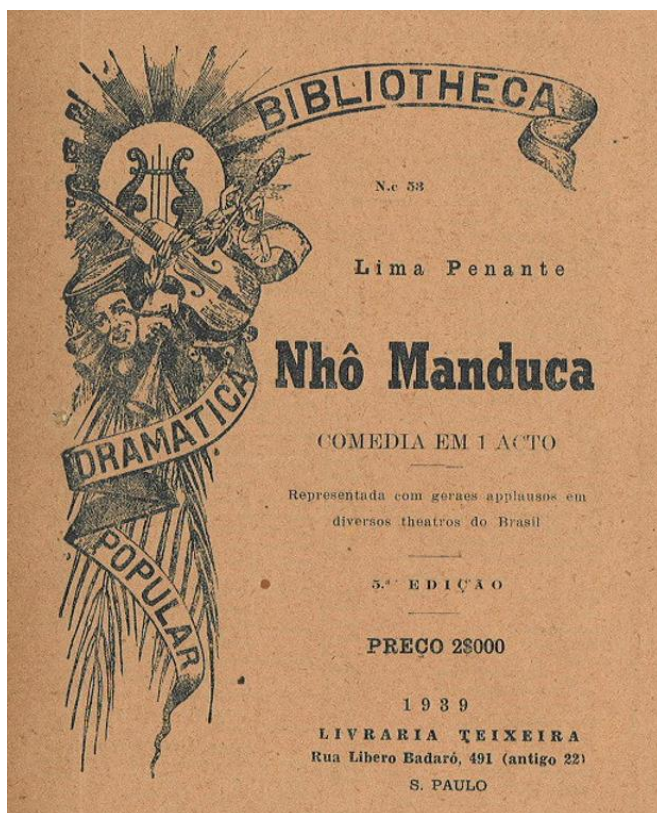


Fig. 7: Capa da obra *Nhô Manduca*. (PENANTE, 1889)

Apesar da temática aparentemente simplória, Penante apresenta seu discurso político através do personagem Sabino, que afirma que o progresso só se dá através da educação dos jovens, enquanto Mamede se vangloria em razão de seu filho, Manduca, ser analfabeto:

“SABINO (interrompendo) - Mas, perdão, compadre... dá me pena o seu modo de pensar! Pois não compreendes que sem ilustração não pode haver progresso? O progresso que é o engrandecimento de todas as nações? E como havemos de tê-lo sem que os nossos filhos bebam na fonte da sabedoria? Veja você a diferença... Sabina, minha filha, que em pequena se criou brincando com seu filho, hoje que é mulher, o que ela sabe! E como faz honra a seu pai! ...,Mas porquê? Porque tive o bom senso de mandá-la para a Capital, para um colégio onde se aprende tudo e... agora você vê, como fala francês, toca piano e até pinta!

MAMEDE - Mas óie, quer vancê saber? A modos que non acho bem bom uma muié sabê tanta coisa... óie, já minha defunta era ansim.” (PENANTE, 1989, p.3)

Penante distribuiu inúmeras vezes exemplares da sua dramaturgia pelos teatros que passava¹⁰¹, não só suas peças e cenas cômicas, mas também publicações em formato de revista onde ele relatava suas viagens pelo Brasil levando suas obras para os palcos. Em 1889, em Belém, Penante distribuiu volumes de mais uma coletânea de sua obra, destacando-se *A Revista de 88 – uma viagem por mar e por terra*. Em 1890 publicou uma versão de *O filho do povo*, drama socialista que ele executara muitas vezes antes, e a cena cômica *Uma viagem reta por linhas tortas*. (PÁSCOA, 2019, p. 9). Não conseguimos identificar acervos no Brasil que disponham dessas obras até o presente momento.

A obra escolhida para ser analisada nesta pesquisa foi a obra *Scenas Cômicas*, publicada em 1870 pela Typografia Frias, no Maranhão, e conta com cinco cenas curtas assinadas por Penante. São elas: *O Ponto*; *Depois da Festa de Nazareth*; *O Actor no Camarim*; *Paixão e Traição ou Inglez Machinista* e *A Surpresa*. A publicação que deu origem a essa pesquisa foi encontrada nos arquivos da biblioteca de Harvard, a Houghton Library, embora ainda devam existir exemplares em bibliotecas brasileiras, uma vez que Penante fez diversas doações, embora não encontradas no curso desta pesquisa.

A escolha de *Scenas Cômicas* se deu em virtude de representar a diversidade de **tipos** e situações que compõem a obra de Penante, abarcando a comicidade e o estilo popular que o artista se dedicou a representar em suas peças. Embora *Nhô Manduca* e *Rocamboles* também façam parte do repertório produzido por Penante, neste trabalho nos debruçamos no conjunto de textos que formam a obra *Scenas cômicas*.

¹⁰¹ *Jornal do Para* (PA), 20 de julho de 1877

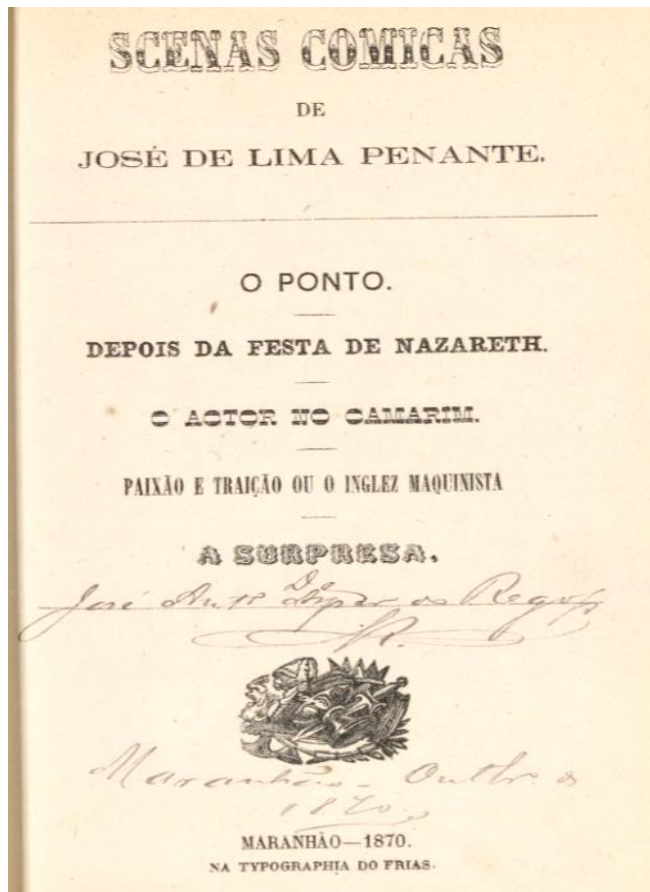


Fig. 8: Contracapa da obra *Scenas Cômicas*. (PENANTE, 1870)

A abordagem cênica de elementos que se inserem na esfera da vida privada, bem como a crítica religiosa era considerada transgressora. Nesse ponto, a obra de Penante estava a frente de seu tempo. Quando trazia para suas representações temáticas que misturavam o que era considerado permitido retratar e o que deveria ser censurado por infringir os códigos velados do privado, Penante estava cumprindo um dos papéis da arte: refletir sobre o seu tempo.

Vimos nas críticas relatadas no segundo capítulo que Penante era ovacionado pelos papéis que desempenhava na comédia, por outro lado, era execrado quando atuava em dramas. Era costume ter atores dentro de perfis para que o público os identificasse melhor quando estivessem em cena, apesar das críticas e das acusações de **falta de estudo**, Penante não deixou de encenar dramas da sua autoria e de outros dramaturgos.

Penante sofria retaliações por meio dos críticos, uma vez que o tipo de representação que ele se dedicava tenha sido analisado com certo preconceito, conforme relata Luiz Francisco Rebello (1984) citando Sábato Magaldi, em sua obra *História do Teatro de Revista em Portugal*.

“É assim, digamos, o preconceito ‘culturalista’ (...) preconceito contra o qual um crítico tão esclarecido como o brasileiro Sábato Magaldi nos adverte ao lembrar que ‘a ideia de um teatro sério vive a ofuscar a simpatia e a compreensão pelas obras ligeiras, como se estas, na transparência das suas intenções, não pudessem guardar outras importantes virtudes’, que está na base do esquecimento, que nuns casos é desprezo noutros é ignorância, (...)” (REBELLO, p. 1984, p.18)

Há uma hipótese de que a escrita de Penante não era o ponto de partida para a encenação, e sim o contrário: as cenas parecem vir de uma experimentação de improviso, para então tornarem-se roteirizadas em texto. O que nos leva a acreditar nessa forma de criação é a necessidade de reproduzir um repertório sempre renovado, com pouco tempo de ensaio e, muitas vezes, com o elenco reduzido. Por isso, quase todas as cenas - com exceção de *O Ponto*, que demanda dois atores, são escritas para um só personagem e provavelmente Penante desempenhava todos.

3.1. O Ponto

*Oh, ponto, maldito ponto!
Que me fazes arrepiar
Ainda andando de carreiras
Hei de sempre te chuchar! (Penante, 1869)*

O Ponto é um entreato cômico, com dois personagens, Nepomuceno, um estudante de direito e um credor que aparece apenas para ser enganado pelo estudante. A cena se passa em Recife, na sala de estudante. A primeira parte do texto se inicia com a revolta de Nepomuceno para com o **livro do ponto**, que hoje pode ser lido como a pagela de frequência, no ambiente acadêmico. Nepomuceno conta que sua assinatura no livro do ponto das aulas não é lá muito frequente. Ele brinca com o termo **ponto** e se refere a ele como grande infortúnio também de outras áreas de conhecimento e atividades - “O ponto é inimigo da humanidade” (PENANTE, 1870, p. 13), citou Nepomuceno. Citou também a necessidade de se ter ponto na costura, no ofício dos sapateiros, do boticário, dos atores, do tipógrafo e outros tantos a quem ele se refere como sendo reféns do ponto, em suas mais diversas formas de interpretar esse termo.

O personagem de Nepomuceno retrata um sujeito preguiçoso e dado a se entregar às atividades do *bonvivant*, negligente com seus deveres e consciente de seus vícios. Nepomuceno possui um relógio de corda que desperta apenas por oito dias e passado esse tempo é preciso dar corda novamente. Claro que este é um dos motivos pelos quais o estudante se atrasa para suas classes. Os personagens do baixo mundo, sobretudo os habitantes da noite, são considerados por sua improdutividade ou baixa

produtividade, como delinquentes. Eugen Weber escreve sobre isso em *França fin de siècle*, relatando a origem dessa nova casta composta por personagens que vivem de alguma renda e acabam se acomodando no papel de estudantes.

“Poupados da necessidade de ganhar a vida, passavam mais tempo na crisálida indefinida e pouco exigente da vida estudantil. As energias não concentradas na sobrevivência podiam ser dispersadas nas atividades da decadência: mostrar a língua para os mais velhos; endireitar ou desprezar o mundo; perpetuar poesia, considerada menos árdua que a prosa; e levar a procura por um pouco de divertimento até os excessos que pudessem se dar ao luxo de provar” (WEBER, 1989, p. 30)

Para um boêmio, a personagem de Nepomuceno ter posse de um relógio chega a ser uma contradição. Perrot (2009) retrata as características do indivíduo boêmio a partir da sua relação de tempo-espaço, em que a vida noturna e a ausência de responsabilidades com horários se fazem presente, ela diz, ainda, que este **tipo** não usa relógio e tem uma vida social intensa tendo como palco a cidade, entre bares, avenidas e salões:

“Os boêmios ‘não conseguem dar dez passos na avenida sem encontrar um amigo’. Conversar é seu prazer, sua principal ocupação. Eles vivem, escrevem nos bares, bibliotecas e gabinetes de leitura, próximos das classes populares pelo uso privativo que fazem do espaço público. Eternamente perseguidos pelos credores e oficiais de justiça, não tem domicílio certo, não possuem móveis, dispendo mal-e-mal de alguns objetos.” (PERROT in ARIÈS E DUBY, p. 274, 2009)

O personagem central de *O Ponto* se encaixa perfeitamente na definição de Perrot sobre o **tipo** boêmio. Já na primeira cena do texto, Nepomuceno assume que sua preferência pelas atividades noturnas, sendo este o principal motivo de não conseguir atender às aulas na academia, cedo da manhã.

“Conheço que sou um pouco estroina: que não perco meu baile de máscaras, por mais chinfrim que seja; que gosto de dar a minha tacada no bilhar por causa do 31; que sou amigo das pândegas; que não perco um *rendez-vous*, e que sou um perfeito fabricante de querosene... É de todas estas distrações que daía (sic) minha desgraça: por causa destas e de outras menos salientes é que eu padeço” (PENANTE, p.12, 1870)

Na segunda cena, Nepomuceno recebe em seu apartamento um Credor, informando-o de que não havia mandado trocar o dinheiro que lhe devia. Por sua vez, o Credor o avisa de que tem em mãos o troco, mas Nepomuceno, em sua trapaça, pede que o aguarde enquanto vai a sua secretária para apanhar o dinheiro. Nesse momento, o Credor, sozinho na cena, disserta sobre sua condição, sempre se lamentando pelo

tratamento recebido dos seus devedores. Quando a cólera toma conta do personagem, ele é surpreendido pelo relógio despertador de Nepomucemo, deixando-o ainda mais atônico. Para finalizar a peça, na última e terceira cena, Nepomucemo arremata, aparecendo na plateia:

“Meus senhores, eu podia oferecer-lhes agora um *couplet-final*: mas à vista do torniquete em que aquele amigo me meteu, sou obrigado por minha vez a fazer: PONTO!” (PENANTE, p.16, 1870)

A escrita de Penante certamente contava com elementos da comicidade e do tipo das peças ligeiras que o caracterizavam como um artista que estava à margem dos estilos mais respeitados do teatro. Por sua vez, retratava os temas da atualidade com maestria e aproximava-se do público com a voz chistosa de seus textos e a irreverência mambembe que as suas produções representavam.

Em suas apresentações, Penante apresentava comédias maiores, com vários atos, mas também peças dramáticas de até cinco atos, estas eram o número principal, enquanto as cenas curtas eram apresentadas como número inicial e entreatos, além da abertura que contava com um número musical executado com orquestra.

A frequência semanal, muitas vezes, era intensa e o repertório se repetia, por razão das dificuldades de montar muitos espetáculos principais em poucos dias, além da questão financeira e as dificuldades de manter um elenco profissional. Talvez por essa razão Penante optava por se dedicar à escrita ligeira de cenas cômicas, estas poderiam variar mais e atrair o mesmo público por diversas récitas.

Em *O Ponto*, Penante dá significados diferentes para o termo título da cena, representando verdadeiramente o que Novais e Sevckenko (1998) defendem sobre a comicidade no ambiente privado, vide:

“(...) era difícil pensar numa representação da vida privada brasileira que não fosse pela via da constatação da falta de sentido ou da imperiosa necessidade de recriar os significados - que sempre foram as características intrínsecas de uma representação cômica ou humorística do mundo e da vida.” (NOVAIS; SEVCENKO, 1998, p. 291).

É ainda possível uma comparação da escrita cotidiana de Penante com o estilo que esteve em alta no século XIX, o Teatro de Revista.

Para Rebello (1984), o Teatro de Revista aborda comentários sobre a atualidade, passando, principalmente, pela crítica política, mas também pela “social, econômica, literária, artística, mundana e religiosa” (REBELLO, p. 31, 1984), retratando figuras

tipicamente locais e seus **tipos**, em situações corriqueiras e citadinas. Apesar da diferença na estética da encenação/apresentação, as duas vertentes se assemelham no que diz respeito à temática.

Penante conduz a dramaturgia de *O Ponto* de maneira fluida; apresenta o personagem demonstrando seu contexto e suas inquietações; traz à cena elementos que conflitam com a personalidade do protagonista - como o antagonismo entre o relógio adquirido por Nepomuceno em relação a sua vida boêmia; interpela o leitor com a chegada do credor e arremata com a **fuga** de Nepomuceno pela plateia, comunicando-se com o público e colocando um **ponto** na cena, antes que se complique ainda mais com o credor que o aguarda no palco.

3.2. Depois da Festa de Nazareth

A segunda cena do volume chama-se *Depois da Festa de Nazareth*, um monólogo ligeiro em uma única cena, mas com algumas subdivisões temáticas.

O texto faz referência ao Círio de Nazaré, festejo religioso que acontece na capital paraense no mês de outubro, há mais de 200 anos. Segundo Luciana Carvalho e Maria Dorotéa de Lima (2009), em um artigo publicado na Revista de História da Biblioteca Nacional, esta festa é a procissão mais conhecida do Brasil, composta por um conjunto de manifestações entre religiosas, profanas e mistas.

Conta a lenda paraense que a santa foi encontrada pelo agricultor e caçador caboclo Plácido José dos Santos, que ao caminhar pela mata encontrou uma imagem da santa. Plácido recolheu a imagem e levou para casa. No dia seguinte a santa havia sumido e retornou para o local onde ele havia encontrado. Assim, levada para a capela do Palácio do Governo a santa mais uma vez retorna para seu local habitual. Desde o episódio, a santa recebe homenagens onde são lembradas e encenadas as histórias da sua origem misteriosa.

No conjunto de festejos, diversas manifestações profanas acontecem: “Arraial do Círio, o Círio das Crianças, o Festival da Canção Mariana, a Corrida do Círio, o Auto do Círio, a Festa das Filhas da Chiquita, a Feira de Brinquedos de Miriti, o Arrastão do Boi da Pavulagem e o Almoço do Círio.” (CARVALHO e LIMA, 2009, p 31).

É justamente sobre as manifestações profanas que se refere o personagem Thenório, na cena *Depois da Festa de Nazareth*. A cena cômica se divide por temas abordados: em um primeiro momento o personagem central Thenório, discorre sobre a

questão financeira em que se encontra, permeando sua fala com a crítica sobre os vícios, tanto materiais quanto de consumo de bebidas e comidas em abundância - os pecados da ganância e da gula. Como interferência de alívio cômico, o personagem se encontra em uma condição enferma, sempre espirrando, tossindo e se lamentando da atual constipação, em decorrência da intensa atividade festiva vivida em homenagem à santa. A cena em sua totalidade, trata do contexto da festa de cunho religioso, com uma forte crítica ao seu teor profano, dado aos vícios, aos jogos de apostas e ao consumismo que permeia as festividades da santa. Durante a fala de Thenório são abordados temas como as mudanças de hábitos e comportamentos da sociedade, no que diz respeito à moda, à conduta de mulheres e homens, e certamente, à religiosidade.

Thenório é um funcionário público, porteiro de repartição, segundo ele **de importância**, porém com um ordenado que custa quase o valor de uma das bonecas solicitadas por suas afilhadas, em razão dos festejos de Nazaré. Trabalhando o mês inteiro na portaria, Thenório recebia \$33.333,00 Réis.

“Eu vivo tão apoquentado que já deitei o coração à larga... Atchim! (tossindo). Além de tudo mais esta constipação (tossindo) que apanhei na Festa de Nazareth (...) pois além da constipação fiquei sem um X nas algibeiras. (Suspirando) Festa desejada a todos que lá vão, atiram-se ao divertimento da roleta, e adoram o dinheiro do banqueiro, em vez de prestar culto à protagonista.” (PENANTE, 1870, P. 23)

Mais uma vez, Lima Penante aborda temática que pouco circula na esfera pública apresentada em espetáculos teatrais, e invade a esfera do privado colocando na dramaturgia críticas aos processos referentes ao comportamento social.

Após relatar o jogo, como nefasto vício entre os homens, Thenório arremata: “Nós precisamos fazer uma mudança na sociedade que está tão cheia de vícios e prejuízos a cada passo!” (PENANTE, p. 23, 1870). Deixando claro que, apesar de não ser totalmente dado ao vício, possui suas fraquezas - o jogo. Desta forma, o personagem se exime do julgamento do leitor, e afirma que, perdeu todo seu ordenado do mês, cogitando até mesmo o suicídio, para logo em seguida dizer que não poderia finalmente dormir o sono eterno para não ser jogado aos cães para comê-lo entre cebola.

No início da cena, Thenório conta da sua situação vexatória, sempre referindo-se às **algibeiras**¹⁰² vazias. Relata o encontro com suas afilhadas, que apenas durante à festa ele percebe ser padrinho de tantas meninas, que lhe pedem toda sorte de presentes:

¹⁰² Algibeiras, segundo o dicionário informal, quer dizer Bolso que faz parte integrante da roupa.

“ - Meu padrinho, eu quero uma sorte de boneca chorona, que abre e fecha os olhos e que seja daquelas que dizem - papai. Ora, custava uma papai daquele gênero 20\$ Réis! Vejam que desgraça! Com 8 ou 10 papais daqueles ia de certo parar um pobre homem no ferrugento prego de algum agiota” (PENANTE, 1870, p.22))

E as desgraças do protagonista dão continuidade quando ele relata que nem para a moça para quem tinha uma paquera, havia gastado em presentes, sorvetes e outros mimos todo seu ordenado, e que por fim o deixa só.

Esta trajetória do personagem durante à Festa de Nazaré, resulta no seu retorno para casa, doente, com fome e sem nenhum dinheiro. Mas Thenório, em sua crítica, não termina derrotado. Abre uma nova discussão, que trata da temática da segunda metade do texto.

De forma solene e extravagante, segundo a rubrica do texto, Thenório puxa uma cadeira e solta “Vamos conversar sobre política” (PENANTE, p.24, 1870), que na verdade, refere-se à questão de mudança de hábitos.

“Antigamente, no tempo dos vestidos escorridos, podia uma senhora sair sem susto a rua de qualquer maneira, que ninguém se importava, mas hoje, se não for pelo menos de balão, acontece como um a uma que eu vi na Festa de Nazareth, que coitadinha, não levava a tal charola, chamaram-lhe linguíça. Antigamente as moças sabiam rezar e hoje nem sabem por onde principia o padre nosso; e até mesmo as velhas d’hoje, em vez de ensiná-las, são as primeiras a variar de penteado e inventar mil modas para as berliquetes se apresentarem na sociedade moderna, sem que lembrem que vão ali apenas dar uma ideia do século passado” (PENANTE, 1870, p.24)

A crítica feita por Penante, através do personagem protagonista, traz em discussão como as mulheres se portavam em épocas anteriores: sabiam rezar; mesmo as mais velhas se preocupam apenas em superficialidades como a moda. Quanto aos romances, Thenório conta que em tempos passados havia certo decoro e nos dias atuais, as moças ficam na janela sem nenhum pudor. Quanto aos homens, era comum as discussões sobre obras literárias, enquanto na atualidade de Thenório, os tais só se preocupavam em suas vaidades e em entornar alguma bebida viciosa, mais uma vez se referindo à futilidade que permeia o ambiente privado do século XIX.

“Antigamente os velhos metiam-se a um canto da sala e só falavam no Reinado de D. Sebastião, História Universal, Diabo Coxo, Gil Braz, Carlos Magno (...) e outras obras desse gênero, e hoje? Se tem os cabelos brancos arrumam-lhe pomada preta, se são carecas, não relaxam a cabeleira e às vezes

andam de duas (*fazendo sinal de beber*); finalmente são mais viciosos e mais prejudiciais a humanidade juvenil, porque deles é que partem todos os exemplos desse mundo. Os velhos no século das luzes, entenderam-se tão necessários como os figurinos às modas. (...) Em toda parte eles estão... menos no céu. Disse-lhe que os exemplos partem deles e é uma verdade pois a eles devo o estado de quebradeira em que me vejo.” (PENANTE, 1870, p.25)

Por fim, Thenório relata como foi que acabou perdendo todo o seu dinheiro em uma mesa de jogo:

“Entro numa dessas casas do arraial para tomar um refresco de água sem açúcar... e ao lado das sala estava um grupo que rodeava uma mesa de jogo; aproximo-me e ali estava um médico, um advogado, um meirinho, um fidalgo e um vigário que por ser *colado* estava colado à mesa de jogo; todos velhos. Faltava um empregado público, de mais importância, e como eu ali estava, joguei também” (PENANTE, 1870,p.25).

O personagem não dá indícios de ter casamento acertado ou mesmo já estar na condição de casado, logo a categoria na qual essa personagem se encontra é, segundo Perrot (2009), a dos **boêmios ignorados**, que vivem uma vida de pobreza sem nunca ganharem notoriedade. Perrot cita Vallès, enfatizando a condição de saúde desse tipo “Eles morrem, em sua maior parte, dizimados por essa doença à qual a ciência não ousa dar seu verdadeiro nome - a miséria. Alvo da tuberculose e presa das casas de misericórdia.” (PERROT in ARIÈS E DUBY, 2009, p.274).

A hipótese de que Thenório estaria com a doença da tuberculose não pode ser descartada, no entanto Penante trata com humor a condição do protagonista, levando o leitor a acreditar que situação incômoda da personagem é apenas um resfriado ocasionado pelas tentações festivas do Círio.

“(...) e os senhores bem sabem que o jogo é como o vinho que torna todos os homens iguais... Foi aí que perdi e saindo alagado em todos os sentidos, constipei, e sem dinheiro para o tratamento ainda hoje estou sofrendo - Atchim!” (PENANTE, 1870, p.25)

Eugen Weber (1989) faz um estudo detalhado sobre as características e as mazelas sociais que afligiam a França do fim do século XIX. Em paralelo ao que acontece com Thenório em relação à perversão e ao desmedido divertimento Weber constata que “a perversão estava *à la mode* (...) o gosto do vício estava na exibição” (WEBER, 1989, p. 52). O sentimento de transgressão e decadência que experimentou o **tipo** interpretado por Thenório, estava espalhado pelo mundo.

“No *fin de siècle*, porém, grupos pequenos mas barulhentos davam ouvidos aos conselhos de Baudelaire de que ‘o vício é sedutor’ (...) Encorajados pela atenção da imprensa marrom, alardeavam suas fraquezas como exemplares e procuravam persuadir as pessoas decentes (e seus críticos cada vez mais rigorosos) de que a França estava degradingando. Encontrava-se o primeiro indício na bebida e no fumo.” (WEBER, 1889, P.41)

Em um último espirro do personagem, o ponto grita *Dominus tecum*, o equivalente a “que o senhor esteja contigo”, do latim, para prestar-lhe cumprimentos de saúde. Thenório agradece, mas critica que nos dias de hoje um espirro não serve mais para receber esse tipo de benção religiosa e, sim, para dizer simplesmente que o indivíduo possui um nariz. Reclamando que teve o fio da meada interrompido enquanto discutia os vícios da sociedade, Thenório se despede da plateia com seu tom de crítica habitual: “Eu não me dirijo aos senhores que realmente são da melhor gente do globo - exceção que faço por estarem aqui - senão haviam também de levar para o seu tabaco” (PENANTE, 1870, p.25).

São as particularidades do cidadão comum, morador da província e dado aos costumes mais simplórios que compõem a obra de Penante.

Talvez na cena cômica *Depois da Festa de Nazareth*, a cor local, termo cunhado por Victor Hugo (1802-1885), esteja presente de forma mais marcante, mesmo que nos outros textos ela também apareça. Se por um lado Penante retrata a sociedade através de seus vícios ligados aos pecados capitais, ele desnuda o que representava ser a consciência coletiva que pairava sobre os nortistas do século XIX.

Victor Hugo, durante o prefácio de Cromwell, afirma que não é na superfície do drama (neste caso, do texto cômico) que deve estar a cor local, mas nas suas entranhas, nas entrelinhas do privado - quando a personagem faz apartes ou expõe seu monólogo interior. No caso de Penante, há permeado em todo texto *Depois da Festa de Nazareth*, o diálogo interno que é em seus relatos pessoais que demonstra o pensamento do coletivo em que estava inserido.

O teor do texto é mais próximo de uma análise do contexto local com suas características sociais, do que simplesmente de uma cena cômica. Penante adota a postura crítica, um tanto moralista, de como a sociedade se comporta diante das situações citadinas misturadas aos ritos religiosos que permeiam a vida privada.

3.3. O Ator no Camarim

A cena cômica *O Ator no Camarim* se passa no camarim do Ator Luciano que se arruma para interpretar Zuavos¹⁰³. Neste pequeno número o personagem Ator Luciano, fala sobre o ofício teatral e como pode se transformar em diversos tipos diferentes, a gosto do diretor do espetáculo. Fala também sobre mulheres em uma trajetória textual que homenageia, critica e por fim, empodera.

Ele se prepara para viver um soldado que é também o galã da peça *Os Zuavos*, uma comédia de espanto segundo o personagem. No decorrer da cena três canções e uma recitação são entoadas pelo protagonista.

O termo **comédia de espanto** pode estar ligada ao personagem da *Commedia Dell'Arte*, o Capitano. Segundo Margot Berthold (2010), o personagem Capitano é uma caricatura de um oficial espanhol “tornou-se em seguida universalmente intercambiável como valentão e falador” (BERTHOLD, 2010, p. 355).

Antonio Fava (2007), complementa a descrição do personagem Capitano, denominando-o **Capitano Scarabombardone**, vide citação:

“An expression of an *exalted self-image* attempting to remedy a sense of shame. From the stars to the sewer, never de opposite: the character appears at the peak of his success because he *seems* great, strong, handsome, courageous, terrible in his aspect, irresistible, fascinating, elegant, rich, generous, unbeatable in battle and love.” (FAVA, 2007, p. 157)

A descrição do personagem Capitano cabe em vários aspectos a personagem do Ator Luciano, desenvolvido por Penante na cena cômica *O Ator no Camarim*.

O ator inicia seu monólogo constatando as dificuldades da vida de um artista, “mas esta vida bem pensada é um moto-contínuo de contratempos em enchorradas calamitosas de desgostos... é mais dura de sofrer que a roda dentada da inquisição...” (PENANTE, p.31, 1870), para em seguida dizer que todas as dificuldades da vida servem de inspiração para os mais diversos tipos de personagens.

Ele cita personagens que tem vivido em sua carreira e se vangloria da sua capacidade de interpretá-los: “...mas que papa era eu! Papa que ao pé do Papa, era Papa que não era papa porque eu era papa, que não parecia papa como este papa...” (PENANTE, 1870, p.31).

¹⁰³ Os **zuavos** eram soldados de Infantaria da Argélia e de outros territórios árabes, ao serviço do Exército Francês, nos séculos XIX e XX.

A personagem conta que é neste espaço, o camarim, que muda de cara e de figura, mas ressalta que apenas para viver os personagens no palco. A voz crítica de Penante aparece novamente ao soltar a alfinetada: “não faço como muitos que conheço, que mudam de cara sempre que se muda de governo.” (PENANTE, 1870, p.32).

Mesmo com essas alfinetadas sutis, a dramaturgia de Penante passou pela inspeção da censura - vide nota na publicação de *Scenas Cômicas* (1870):

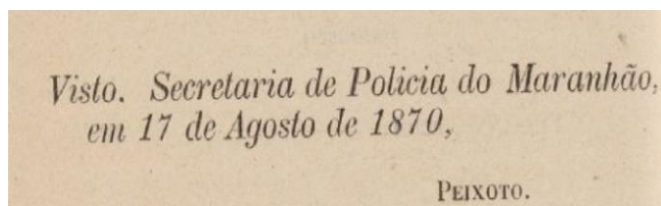


Fig. 9: Visto da Secretaria de Polícia do Maranhão, publicado antes da cena cômica *O Ator no Camarim*. (PENANTE, 1870)

A junção do texto de humor acompanhado por canções (pressupõe acompanhamento instrumental) mostra que Penante tentava prestar serviço aos gêneros de teatro cômico e musicado. Caso Penante estivesse em evidência nos teatros badalados do país, em especial no Rio de Janeiro, ele seria cruelmente criticado por intelectuais, como Machado de Assis, que consideravam decadente essa transformação do teatro brasileiro, que se dedicava a preferir as comédias ligeiras e musicais e a preterir a literatura séria nos palcos (FARIA, 2001, p.105).

O personagem **Ator Luciano**, em determinado momento do texto, assume de maneira mais efusiva seu diálogo direto com a plateia, olhando-se no espelho do camarim. Ele se questiona se poderia mesmo vir a ser um galã, para confirmar sua dúvida, pergunta às senhoras presentes no teatro.

“ Não sei se realmente terei jeito para *galant*; mas a minha vaidade cega-me a ponto de me julgar bonito. Ora eu, tenho meu espelho ali e não é dos tais - de fazer caretas, e como, as Senhoras, neste caso são sempre os melhores juizes, eu aposto que todas elas vão dizer, ao mesmo tempo, que nem eu, nem meu espelho nos enganamos... e então? Não dizem nada? Que vergonha! Também é por causa dos senhores que estão prestando tanta atenção e isto contribui para o seu natural acanhamento, e depois estas coisas sentem-se mas não se dizem. Creio que acertei.” (PENANTE, 1870, P. 32).

A simples tarefa de admirar-se no espelho era uma atividade tipicamente privada e que não deveria ser muito explorada. Para as comunidades mais afastadas era

privilégio admirar-se no espelho, uma vez que o único detentor do objeto era o barbeiro (PERROT in ARIÈS E DUBY, 2009, p.394). Nas casas mais abastadas o ato de se olhar através do seu reflexo era considerado inapropriado, especialmente se estivesse despido de roupas (IDEM). Mais uma vez Penante joga com o espaço privado e explora as questões íntimas de uma sociedade pautada pelos pudores e tabus.

Ao contrário do que pregava Aristóteles na *Poética*, onde o herói deveria ser visto fora da cotidianidade do espectador (ROUBINE, 2000, p.18), Penante abria um diálogo direto ao público, especialmente em suas cenas e entreatos cômicos, causando identificação por parte do espectador por enxergar na cena momentos da vida diária. No caso de *O Ator no Camarim*, o público vê um profissional das artes cênicas representando seu dia a dia no seu próprio ambiente de trabalho.

“*(apito dentro)*. Ih! Jesus! É o primeiro sinal do contra-regra que é quem faz isto, cá por dentro, andar em regra, quando ele também não sabe fora da regra, ficando na regra da sua denominação. Vamos a isto. Com este jaquet, este bigode, e este gorro, eis-me um verdadeiro Zuavo fingido e poderei bradar.” (PENANTE, 1870, P. 32).

Após contextualizar o público, o ator inicia sua primeira canção, onde ele canta sobre o personagem que se prepara para entrar em cena: Zuavo. A canção fala sobre a braveza do personagem, entoando o refrão: “Tudo afronta, tudo vencer, contente sempre, sempre bravo! E ver o Zu Zu Zuavo!” (PENANTE, 1870, p.33).

Em seguida, o personagem apresenta um novo tema, contando que lhe fora ensinado como vencer “sondando o coração de uma mulher até descobrir-lhe a corda sensível” (IDEM). Canta sua segunda canção, agora sobre cada tipo de mulher e onde está a fraqueza que faz sua **corda sensível** vibrar, desde a loureira até a beata, todas as formas (materiais) de se conquistar uma mulher.

Ainda em ode à mulher, Penante apresenta um longo poema sobre como pode ser mordaz a relação com uma mulher, pois é aquela que lhe dá a vida, mas também aquela que lhe rouba o coração, vide trecho:

“(…) A mulher é santa que baixou do céu / E a negra vida adoçar-nos vem: / A mulher nos vale de regalo a vida... / Traz veneno e morte a mulher também. / Alimenta-nos hoje no seu seio, amiga, / Amanhã nos mata de infernal paixão... / É um ajo agora - e após demônio / Premedita amando a infiel traição / (...) ès flor mimosa, refulgente estrela / Celetes anho - coração divina... / Venenosa cobra, jararaca, centopéia, cascavle, vibora, onça, jetiranamboia, abutre, e aranha caranguejeira, de todos os diabos!” (PENANTE, 1870, P. 35).

O século XIX foi também marcado por episódios de transformação social, que tiveram as mulheres como protagonistas e objetos de estudo de mudanças comportamentais. Por volta de 1860 a histeria feminina começou a ser estudada em disciplinas que a classificavam como doença mental - entre outras categorias, como a neurose e os distúrbios psicológicos. As mulheres começam a reagir sobre todas as opressões que vinham sofrendo por séculos e séculos.

“Para quem estuda a vida privada, o essencial é a onipresença dessa enfermidade na vida doméstica. A mulher da época, quando não é encurralada até o delírio e o grito para se fazer ouvir, emprega toda sorte de mal-estares e perturbações visando atrair a atenção dos que a cercam para seu sofrimento íntimo” (PERROT in ARIÈS e DUBY, 2000, p.234).

Mesmo a histeria feminina sendo considerada enfermidade, médicos e especialistas colocam-na em uma espécie de palco para serem exibidas como espécimes em exposição para estudos, como é o caso do médico Charcot e o episódio de histeria coletiva fotografado em Salpêtrière. Atribuem a essa manifestação que externa os sofrimentos da mulher a uma espécie de carência afetiva, por considerarem o sexo feminino mais suscetível às emoções e sentimentos amorosos. Por isso, os casamentos acontecem cada vez mais cedo para as moças.

Apesar das ideias libertárias, Penante era um homem fruto de seu meio e tempo. Ele apresenta uma escrita de cunho machista, mas que na época não era considerada ofensiva e reafirma a “fama” da mulher como geniosa, para não dizer histérica (o termo ainda não era famoso). Penante, no entanto, se retrata ao final da cena ao se despedir do público, ao toque do terceiro sinal do teatro, dizendo: “Ainda hei de vê-las oficiais da guarda nacional! ” (PENANTE, p. 36, 1870) e arremata com sua canção derradeira:

“E então por esse tempo / Guarda pronto hei de ser; / Hei de amar uma tenente / Se a tenente me quiser / Muito embora ela me prenda, / Eu serei seu camarada / De faxina ao seu serviço / levo até panos de espada / Eu por elas dou a vida / Como vós por devoção / Se são santas concordais / Com as vossas ovações / Venham palmas para elas / Eu serei procurador / E nas palmas que me derdes / Juntarei mais uma flor.” (PENANTE, p.37, 1870).

3.4. Paixão e Traição ou o Inglês Maquinista

Como forma de crítica à presença estrangeira no Brasil no século XIX, há diversas dramaturgias que apontam aspectos desagradáveis sobre os forasteiros que vinham para o país em busca de ganhos materiais. Martins Pena escreveu em suas peças personagens que representavam o oportunismo estrangeiro em terras brasileiras, como em *Os Dous ou o Inglês Maquinista*, *Quem Casa Quer Casa*, *O Caixeiro da Taverna e as Casadas Solteira*.

Martins Pena escreve em *Os Dous ou o Inglês Maquinista*, o personagem do Gainer, o inglês que inventou uma máquina que transforma ossos em açúcar, livrando os agricultores do plantio da cana. Talvez este personagem tenha inspirado Lima Penante para compor sua própria dramaturgia sobre um inglês que também inventa máquinas esdrúxulas para enganar o brasileiro que idolatra o estrangeiro.

Assim como Machado de Assis também escreveu críticas sobre a formação da identidade nacional a partir da influência estrangeira, Penante também se apropria desse **tipo** quando escreve *Paixão e Traição ou O Inglês Maquinista*, colocando em cena o próprio estrangeiro que afirma ter vindo para o Brasil para ganhar dinheiro com as mais diversas e pouco prováveis máquinas.

Mary Del Priore (2016) faz um estudo panorâmico sobre as relações econômicas e políticas do Brasil no início do século XIX, citando a chegada de muitos estrangeiros que vinham para o Brasil com intuito de fazer negócios e descobertas científicas.

A questão da imigração, porém, não é uma iniciativa que partiu espontaneamente dos estrangeiros, mas sim de ações do Estado que facilitaram a vinda de investidores, empresários, agricultores para compor o quadro de desenvolvimento econômico do país.

No Amazonas, segundo o registro feito no *Álbum Comercial de Manaus, de 1896*¹⁰⁴, era oferecido para estrangeiros oportunidades de negócios, em inúmeras áreas de trabalho, com margens de lucro que variam entre 6% e 40%, dependendo da seara. Além da distribuição de terras para agricultores europeus que queriam investir na indústria pastoril e extrativista de goma elástica ou em plantações de cana de açúcar e cacau.

O *Álbum Comercial de Manaus, de 1896*, curiosamente traduzido para o italiano, fala que ainda não há no Amazonas tantos investidores vindos de outros países porque,

¹⁰⁴ *Álbum Comercial de Manaus, de 1896*

ao contrário de Minas Gerais, o serviço de imigração não está organizado e com propaganda adequada. A ideia era trazer o máximo número de europeus com intenções de investimento para ocuparem as cidades.

Fracassado o empreendimento de atração de elementos europeus para o Estado, o Governo do Amazonas passa a investir, ainda em fins do século XIX, na busca pela ocupação de terras por povos asiáticos, como os japoneses, a quem no início do século XX doam grandes porções de terra, tanto no município de Maués quanto de Parintins.

Curiosamente, são esses japoneses que **resgatam** a economia do Amazonas de uma forte estagnação, na década de 50 do século passado, com o cultivo e exportação da juta, fibra natural largamente utilizada no ensacamento de grãos. Essa cultura chegou a gerar renda e trabalho para mais de 60.000 famílias ribeirinhas no Estado, no período.

É também imprescindível uma análise mais detalhada acerca dessa tendência, da geração de escritores de 1870, de abordagem das relações interpessoais com os estrangeiros que chegavam ao país.

Durval Muniz Albuquerque Junior (2007), faz um histórico sobre a formação da identidade nacional a partir do início do século XIX, em um Brasil que era o único país que ainda estava sob regime monárquico em toda a América. Por isso, a formação de classes sociais no país assumia uma aristocracia e uma plebe, uma vez que as elites poderiam assumir cargos de nobreza e conseqüentemente quem não estivesse entre os nobres, seriam considerados plebe.

O país dá as costas para seus vizinhos para dedicar-se a adorar tudo que vinha da Europa e dos Estados Unidos afastando-se cada vez mais das culturas mais próximas. Talvez esta seja a origem da supervalorização européia que gerou no povo brasileiro a chamada **síndrome de vira-lata**, onde tudo que vem de fora é melhor do que o que é produzido em terras brasileiras.

A formação da ideia de nacionalidade brasileira não se deu somente a partir da sua historiografia, mas também através das contribuições artísticas e literárias de inspiração romântica, onde surgia o mito do país de povo ordeiro que buscava a paz (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.48). Mais tarde os naturalistas viriam para dar um olhar mais apurado às questões reais que assolavam o país, como a escravidão, a vida de populações rurais e as superficialidades de um povo que insistia em não observar ao seu redor as realidades cotidianas e fechar os olhos imaginando estar em algum país europeu.

As teorias que tentavam explicar a formação cultural a partir de estudos biológicos sobre raça são criticadas por Machado de Assis, que aborda em sua obra sua oposição acerca da tendência tecnológica e a curiosidade por inovações marca o século XIX.

“A mitificação da ciência e da tecnologia, típica deste final de século XIX, onde a burguesia parece fascinada pela grandiosidade dos próprios instrumentos mecânicos que foi capaz de criar, o que fica claro nas Exposições Universais, época do trem, do telégrafo, do daguerrótipo, parece não convencer nosso cético escritor, que vê com bastante desconfiança estas promessas prometidas de solucionar os problemas, que para Machado pareciam advir da natureza humana, da qual parece não possuir bom conceito.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.60)

Como um possível reflexo da influência de Machado de Assis na obra de Penante, a sátira presente na dramaturgia que Penante propõe está na descrição das invenções de Wilson, o inglês, que por sua vez, demonstra claramente que considera o povo brasileiro passível de logros e facilmente ludibriável.

“Vive senhores: passe bem estime muto, muto obrigada. Está tuda brasileira? Oh yes. Yo está do Inglaterra, e vem a Bresil com muta projectas, esperanda no brasileira a colhimenta que este está acostumada a despensar os estrangeiros, e yo desde já fique muto satisfeita porque veja tuda com ume ar de surriça para mim! oh! Muto obrigada! ... ” (PENANTE, 1870, p.43).

Em uma passagem onde explica uma de suas máquinas ele denuncia seu pensamento colonizador: “Traz um máquina elétrica para faze gente vadio fique com muto disposiçom para trabalha, e venhe applicar este machina no gente que no quer plante o algodom, para mande mais barata para Inglaterra (sic) .” (PENANTE, 1870, p.43).

Após relatar as funcionalidades de mais duas das suas máquinas, Wilson, o inglês maquinista, revela que suas intenções de ganhar dinheiro no Brasil são para realizar seu casamento com uma bonita moça que o espera na Inglaterra. Ele canta: “Miss Maria, come palpite / Triste soudoso mi coração / Oh By God, no pode mais, / Afogue em servexa este paixon... (sic) ” (PENANTE, 1870, p.46).

“Ganhe dinherra, oh yes, muta dinheira, e fique muto rica e vae para o Inglaterra fazer casamenta com um menino muto bonite, que fique lá, e que yo tem por elle mutos saudades que me rala a peita. Oh bygod! Elle está muto apaixonada e este paixon me faz um taf, taf, cá por dentra, que um dia yo perde minha juiza. ” (PENANTE, 1870, p.4).

O protagonista conta como é inocente sua amada de cabelos loiros, tão espirituosa como anjos, tão bela e travessa, mas que de tão alegre é o povo brasileiro que ele até deixa de sentir saudades de Miss Maria, e este mesmo povo o trata tão bem, mesmo sem saber da sua reputação.

O inglês exalta a bebida preferida dos brasileiros: a cerveja. Para saudar sua amada ele procura nos bolsos algum dinheiro para que possa comprar uma garrafa de cerveja e brindar sua Miss Maria. Neste momento ele encontra uma carta em um de seus bolsos escrita por seu pai, com os dizeres entoados por Wilson:

“Vae para Brezil; tens muito habelidade e na Brezil as ingleses fazem o que quer . O Causa principal de tu ida - deste meu resoluçon, é o teu loucure por quem no te merece. Este menino por quem já até esqueci os conselhos de da teu pae, te ere muito infiel: elle ame ume homem com quem occultamente já vi ha muito tempa; sou pae, e portanta, tua amica. Indague desfarçada delle se te amave e disse que so precisave de ti para incubrir ume falte que elle já tinha comettida...” (PENANTE, 1870, p.47).

Com a decepção amorosa, o protagonista canta mais uma canção sobre a infidelidade de sua amada e desfecha a cena oferecendo para a plateia um relógio para que com o dinheiro possa comprar cerveja e afogar suas mágoas. O clássico vigarista estrangeiro que não possui bens, mas que segue sua busca para ter um fortuito fim.

José de Alencar criticava veementemente a falta de produções mais sérias nos grandes centros, atribuía a decadência das peças sérias ausência de patriotismo do brasileiro. Enquanto o naturalismo tentava se transpor da literatura para os palcos, o teatro cômico e casual estava em primeiro lugar no *ranking* da preferência do público. E este contexto envolve também as produções de Penante que, apesar de encenar dramas mais sérios, sua especialidade estava em fazer críticas utilizando a música e a comicidade.

3.5. A Surpresa

Em uma sala bem mobiliada, o personagem Thenório (o mesmo de *Depois da Festa de Nazareth*), está sentado **a cavalo** em uma cadeira do centro do palco. Ele inicia seu monólogo lamentando não ter nascido índio, longe da mediocridade da cidade grande e inocentemente ignorante. Penante, nesta cena, já tendo apresentado esta personagem, inicia a dramaturgia em tom crítico acerca do comportamento e dos hábitos que permeiam a sociedade.

“Ora porque lá nas plagas do Mucuty-pacu não nasci eu sujeito, ao arco e a flecha, ao chibé e ao tucupy, ao tocacá e beiju-assu, nadando num mar de ignorância?!... Já me aborrece esse luxo da cidade... os bailes, theatros, moças bonitas que se enfeitam asiaticamente... asiaticamente sim, pois chegam até a ficar feias com tantos vidrilhos e birliquetes que já me parecem lustres de igreja.” (PENANTE, 1870, p.47).

Em seguida, Thenório discorre sobre as superficialidades da moda, que se modificam a todo instante. Fala de como são julgados se não seguem as tendências da moda e relaciona essa dependência ao progresso. Penante faz um roteiro sobre as mudanças da sociedade a partir de um viés sociológico, colocando seu ponto de vista sobre as questões de desenvolvimento do país, da arte e seus representantes e brevemente da política.

“Ah! Moda, moda! Nós infelizmente somos obrigados, não a tomar bicos, mas sim a andar no rigor dela, porque nos sujeitamos a um cataclisma de pedras, se usarmos a mesma calça do ano passado, o mesmo paletó, o mesmo colete, e o mesmo penteado.” (PENANTE, 1870, p.47).

Este é um texto que, aparentemente, é uma defesa ao trabalho do artista que se propõe a demonstrar que a arte pode servir como escola moralizadora.

Neste sentido, Penante, em *A Surpresa* exalta seu próprio trabalho artístico, colocando em evidência os benefícios oferecidos pela sua obra, utilizando a voz do personagem Thenório que parece estar do lado dos artistas, mas que representa o público “crítico”:

“Os atores agora é que vão saindo do invólucro onde estavam lacrados, pela ignorância, que, desconhecendo os benefícios da arte dramática como escola moralizadora, longe de tratá-los indiferentemente, até os desprezava. A arte é natureza, a natureza é da criação de Deus, eu sou artista, sou filho do senhor! Mas vamos aos músicos, por falar em filhos de Deus.” (PENANTE, 1870 p.54).

Thenório segue sua narrativa analisando os acontecimentos do Theatro Providência em Belém, afirmando que esta instituição aceita todo tipo de artistas, inclusive uma diversidade de músicos, para chegar no ponto em que se dedica a criticar o próprio Penante.

Parece uma tática do autor, se valer da auto depreciação para provar sua humildade artística e ao mesmo tempo convencer o leitor-espectador de que este é um produto artístico de valor e que Penante é **besta de tão honesto**.

“O tal Penante não deixa de ser um ratão também persegue a humanidade. Agora anda ele pelo Amazonas a vender - gato por lebre. Não é mau rapaz, podia estar bem se não fosse pateta; mas que querem, não é sua culpa achar no mundo quem seja mais esperto do que ele, que faz diligência de ganhar a vida licitamente.” (PENANTE, 1870, p.55).

Na mesma cena, Penante se autocritica e se enaltece, para em seguida compor um parágrafo inteiro utilizando o nome de personagens e títulos de várias de suas peças para contar seus feitos, segue um trecho:

“Associou-se ao - *Inglês Maquinista*, tendo já relações íntimas com o - *Mascate Italiano* e de mãos dadas com o - *Manoel Aballada* não deixa de se divertir com o - *Sr. Bento dos Pontinhos* por causa de uma - *Surpresa* que fez com que as - *Boas Razões* de um - *Ator* naufragasse por uma - *Cerração do Mar* onde o filho - *Exilado* ia perdendo o - *Ponto* de vida no - *Opulento* oceano como um - *Prego* para o fundo, chegando - *Depois da Festa de Nazareth* (...) Por uma razão tão forte como esta e por certos motivos mais anda só o pobre rapaz cantando (...)” (PENANTE, 1870, p.55).

Mais uma vez Penante mostra a presença da censura quando muda de assunto e tenta engrenar um monólogo sobre política para logo em seguida advertir-se “cala-te boca, não fales, olha a Guarda Nacional!” (PENANTE, 1870, p.55).

Desfecha a cena dizendo que deveria apresentar uma surpresa aos seus amigos em uma festa; um discurso empolado ou uma poesia fariam todos perderem o interesse e chamarem seu interlocutor de adulator. Para ir contra a mediocridade e superficialidade que permeavam a sociedade, ele acaba dedicando aos seus amigos espectadores uma raridade do século XIX, um abraço de gratidão por o terem acolhido com tanta benevolência e “esquecendo a minha mediocridade só tendes para o artista a hospitalidade proteção e indulgência” (PENANTE, 1870, p. 55).

Com esse *finale*, é notável que Penante utiliza esta cena como uma espécie de apresentação à essência do seu trabalho como artista e questionador da sociedade, em forma de agradecimento à plateia que lhe acolhe e prestigia suas obras.

A crítica do próprio trabalhador das artes, a censura de não poder falar tudo o que lhe ocorre diante a uma plateia e a associação que pode ser feita por quem acompanha os trabalhos do artista - como mostra o excerto que Penante lista seus personagens e suas obras como feitos dele mesmo durante sua passagem pelo Amazonas.

Por ser o próprio empresário da sua companhia, Penante tinha liberdade para tratar dos assuntos que julgava serem interessantes ao público, mas que também

trouxesse de alguma forma a reflexão dos tempos atuais, sem ter a preocupação mercadológica como prioridade.

Encenava por própria conta e risco as peças que ele mesmo escrevia, com elementos do teatro romântico do início do século XIX, agregados ao realismo e seus temas cotidianos e ao naturalismo com as sutis abordagens sobre as condições econômicas, políticas e sociais do Brasil.

Fazia reflexões sobre a forma como eram interpretados os artistas cênicos na sua realidade Norte e Nordeste, da mesma maneira que os autores dos centros mais badalados do teatro faziam.

Mesmo sem possuir grandes recursos, Penante não media esforços para colocar em circulação suas criações artísticas. E assim, vemos a trajetória de um artista que findou esquecido nos autos da história do teatro nacional, mas que deve ser lembrado na história do teatro nortista; não só pelos seus esforços e produções cênicas e dramáticas, mas porque a realidade de Penante, há dois séculos atrás, é também a realidade de muitos artistas e grupos que batalham por reconhecimento dos seus trabalhos hoje, e que permanecem à margem das principais produções do país. Não por questões qualitativas, mas por um longo histórico de preconceito geográfico que reflete na forma como o artista nortista se enxerga e se apresenta para o restante do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre a vida, o trabalho e a dramaturgia de Lima Penante é resgatar as continuidades históricas da luta do próprio fazer artístico no Amazonas contemporâneo.

Mais de 150 anos nos separam de sua passagem por Manaus. Durante esse período a cidade viveu seu apogeu, construiu uma das mais belas casas de espetáculo do mundo, sofreu um forte revés, com um acentuado declínio econômico e recuperou-se com a Zona Franca. Atravessando todos esses períodos, se fez presente o teatro, parte inerente da alma de Manaus. Ora suntuoso, celebrado por grandes companhias de teatro e ópera, ora pequeno, estudantil, o teatro da resistência, celebrado até hoje entre os destacados nomes da dramaturgia local.

Esse trabalho, mais do que organizar um panorama do cenário teatral do Amazonas durante a segunda metade do século XIX, buscou dar relevo a voz esquecida de Lima Penante. Um artista que deveria ser reconhecido, como o é em outros Estados, como um dos patronos das artes dramáticas, nesse caso no Amazonas.

Nesta luta pelo existir do artista é preciso que a existência dos que nos antecederam seja lembrada, revivida e celebrada.

Infelizmente, nosso Teatro tem pouco memória. Não são muitos os que se dedicaram a ela. Reconhecemos que as fontes primárias nos são em alguns casos até abundantes, mas existem lacunas profundas na historiografia das artes no Amazonas.

Essas lacunas criam a impressão que as artes são de ordem contemporânea por aqui. Ou como no senso comum geral, que se restringiram ao acontecido no Teatro Amazonas - epicentro simbólico das artes locais – mas que não foi o único espaço que permitiu o fazer artístico por essas bandas.

Apesar da forte presença de Penante na cena teatral do século XIX, é visível nos estudos publicados sobre a história do teatro brasileiro que o artista não foi considerado relevante no que diz respeito a trajetória percorrida pelos grandes encenadores, dramaturgos e artistas de teatro do século XIX. No entanto, sua presença massiva em cidades do Norte e do Nordeste faz com que tomemos como necessária a reconstituição dos seus passos nesse período.

Além de ter sido pioneiro nas artes cênicas no Amazonas, ele esteve em outras cidades participando da fundação de companhias e na construção de teatros. Por inúmeras vezes Penante foi citado nos periódicos como o “dedicado artista, o incansável

amigo das artes, o esforçado...” entre outros adjetivos que curiosamente sugeriram uma pejoração por parte dos enunciadores de outros tempos.

Sua luta para continuar mostrando seu ofício artístico era o que o aproximava da apreciação do público, embora suas obras fossem pouco consideradas, de certa forma, ele estava em cena levando para as populações o divertimento e a crítica social através da arte. Foi um artista fundamental no seu tempo, entre o Norte e o Nordeste, promovendo espetáculos em benefício dos grupos que se manifestavam a favor da abolição da escravidão, como também emprestando o teatro que estava sob sua responsabilidade para reuniões com estes propósitos.

A fim de revelar que mesmo o Teatro Amazonas é filho nascido do Éden Theatro, do Teatro da Beneficente, do Variedade Cômica ou mesmo do “Porco Espinho” visto por Avé-Lallemant, é que no primeiro capítulo são destacadas as atividades dos teatros que surgiram entre 1858 e 1888, no Amazonas. Neste capítulo também são lembrados os nomes dos responsáveis pelas produções teatrais na capital amazonense. Além de José de Lima Penante, outros entusiastas das artes dramáticas como Francisco Antônio Monteiro, Bento Aranha, José Joaquim Paes da Silva Sarmiento, Domingos Couto, Joaquim José da Silva Pingarilho, prestaram seus serviços para compor a história do teatro amazonense.

Ainda no capítulo *Revisitar o passado: memórias teatrais do Amazonas*, são apresentados alguns indícios da fraca iconografia do Theatro Beneficente, levando à discussão de como se dão as formas de resgate de memórias que não foram documentadas de maneira satisfatória.

Como gancho, para a importância da presença de Penante no Amazonas, observou-se a pungente necessidade da sociedade manauara de alimentar-se culturalmente de atividades teatrais, a fins de entretenimento e mesmo da comunhão social que os ambientes dos teatros eram capazes de proporcionar.

Mesmo que houvessem poucos teatros na cidade, conclui-se que sua importância e prestígio à sociedade da época era grande, posto que discussões para ampliação desses espaços culminaram na construção de um teatro com imensa capacidade de público e de modernas estruturas para recepção das artes dramáticas, como o Teatro Amazonas.

Ainda que não tenhamos encontrado nenhum registro fotográfico desses antigos **teatrinhos** não é difícil supor, pela quantidade das críticas e anúncios em jornal, que fossem parte importante da vida cotidiana da cidade.

A eles se lançaram diversos artistas, em sua maioria forâneos, que estabeleceram carreiras artísticas de boa duração. Suas trajetórias demonstram muito da dinâmica de ocupação desses espaços e dos moldes da produção artística do século XIX.

Companhias que se tornam responsáveis pelo espaço físico dos teatros, uso de atores amadores locais, necessidade de apoio financeiro público para sua manutenção, exigências de toda ordem quanto ao número de récitas, renovação do repertório, entre outros.

As lutas de Penante que se deram há dois séculos atrás, são herança para as companhias amazonenses da atualidade. A falta de incentivo público, dificuldades de espaços que recebam as companhias e a fidelização de um público cada dia mais impaciente por inovações na cena, mostram como as histórias se repetem na cena teatral amazonense.

Fazer teatro hoje, bem como no passado, requer um esforço que não se resume a criação artística, mas ao estudo de mercado, a preparação de projetos que convençam o poder público e o privado a investirem nas produções.

Assim como Penante, artistas de todo o Amazonas ainda produzem suas próprias peças com poucos recursos ou até mesmo nenhum. Além de enfrentarem as dificuldades financeiras e de espaço para ensaios e apresentações, ainda há questões de formação de plateia que afunilam ainda mais os recursos financeiros a partir do que pode ser arrecadado através de bilheteria.

O Amazonas há muito vem educando o público a prestigiar apresentações artísticas sem que haja sequer um valor simbólico de entrada. As pessoas se acostumaram a consumir produtos artísticos sem pagar nada. Com a justificativa de que se o Estado promove os espetáculos em seus prédios, não há necessidade de desembolsar quantia alguma em dinheiro.

Os órgãos estaduais e municipais prestam ajuda quanto ao uso dos espaços que gerenciam, geralmente com uma porcentagem em cima do que é arrecadado nas bilheterias. Muitas vezes cedem às companhias equipamentos de iluminação e sonorização para as apresentações. Mesmo assim, o público já acostumado com eventos gratuitos apresentam certa resistência em comparecer em espetáculos pagos.

Não há como negar, a luta do artista de teatro resistirá ainda por muito tempo se continuar dependendo das políticas culturais inadequadas e que não deem ao artista subsídios para tornar seu trabalho independente dos auxílios dos poderes públicos.

Esta discussão deve ser ampliada, talvez em um futuro estudo sobre a trajetória das políticas públicas em paralelo ao histórico de outras companhias amazonenses através dos anos.

Esta pesquisa nos leva a crer que José de Lima Penante foi o primeiro produtor a manter uma companhia profissional em Manaus. Esse movimento empreende também para muitos outros Estados do Norte e Nordeste, onde torna-se pioneiro das artes dramáticas.

No segundo capítulo foram traçados os caminhos de idas e vindas feitas por Penante entre 1868 e 1888, no Amazonas, passando por cidades nordestinas no período em que esteve ausente de Manaus.

Na sua chegada em Manaus, Penante se apresentou no teatro criado por ele, o Variedade Cômica. Recebeu do Poder Provincial uma quantia para manter a companhia e dar apresentações por cinco anos, lavrado em decorrência da Lei provincial 178, de 6 de julho de 1868. No entanto, apenas em 1869 o contrato foi oficializado e Penante recebeu a quantia prometida pela Lei.

Isso nos leva a crer que esta foi a primeira Lei lavrada na Província do Amazonas que prestava auxílio financeiro para uma companhia dramática profissional.

Apesar de ter recebido a quantia de quatro contos de réis para auxiliar a manutenção de sua companhia dramática, Penante só ficou no Amazonas até o ano de 1870. Após esta data ele passa a dar espetáculos em outras cidades. Não são poucas as críticas que nos deixam antever as dificuldades passadas pelo dramaturgo e os porquês do abandono de Manaus antes de expirado o contrato com o Governo.

Esta debandada de Penante causou um rebuliço verificado nos periódicos. Embora tenha abandonado a Província antes do período de cinco anos, Penante deu mais espetáculos do que constava no edital e contratou mais atores do que era solicitado em contrato. Cumpriu, por assim dizer, suas obrigações com a Província.

Durante o segundo capítulo é possível perceber a efervescência dos trabalhos de Penante, a partir das críticas publicadas nos jornais. Conclui-se a pungência da cena teatral através do olhar crítico dos redatores dos periódicos.

Apesar da quantidade de críticas negativas aos seus trabalhos, Penante continuava a dar espetáculos, buscando sempre a variedade de cenas cômicas e dos dramas apresentados por ele e sua companhia dramática. Embora o público clamasse sempre por novidades, Penante aparentava esforçar-se para que as necessidades por novidades do público fossem sanadas.

Vimos no decorrer deste segundo capítulo a empreitada de Penante frente à cena local. Mesmo com as dificuldades de encenar peças novas a cada temporada, a falta de profissionalização dos atores e a frequente crítica ao seu trabalho, o artista continuou se mostrando ativo e resiliente.

Fica claro, com as publicações jornalísticas, que a vinda de Penante trazendo à cena teatral local mais opções de lazer cultural, é um marco para a história do teatro no Amazonas. O desenvolvimento econômico da Província reflete na necessidade de mais atividades artísticas na região.

Da década de 1870 Penante fez viagens pelo Nordeste contribuindo com a cena da região e fazendo novos contatos com outros artistas e empresários.

Penante enviava suas peças para os jornais das cidades que pretendia fazer temporada, para que o público conhecesse de antemão suas obras. Esta prática mostra a preocupação que o artista tinha em fazer carreira e obter êxito em suas viagens, a fim de que fosse reconhecido pela sua dedicação às artes de cena.

Em 1877, em parceria com Helena Balsemão, Penante retorna às terras amazonenses e passa a dar apresentações no Theatro Beneficente. Há um hiato nas aparições de Penante entre 1877 e 1886, quando o artista retorna para o Amazonas para sua última temporada em Manaus.

A companhia de Penante passou por um ano movimentado em sua última temporada em terras manauaras. Apresentaram espetáculo em benefício do aniversário do Imperador, em benefício de uma das atrizes da companhia, em uma temporada agitada e bem frequentada.

O público já conhecia o trabalho de Penante e se fez presente e receptivo em sua derradeira vinda ao Amazonas.

Além de empresário da sua própria companhia, dramaturgo, ator e encenador, Penante também apresentou seu talento como pintor cênico, deixando sua última contribuição para o teatro amazonense no pano de boca para o Theatro Beneficente que ele mesmo havia confeccionado.

Um artista que mostrou suas multifacetas durante suas temporadas em Manaus e contribuiu para o crescimento da cena teatral e para a formação e consolidação da plateia manauara. Enfrentou todas as dificuldades que um artista tende a enfrentar até hoje e, no entanto, pouco se lê sobre a sua trajetória no que tange à historiografia do teatro brasileiro.

Este trabalho é um recorte que dá continuidade a pesquisa já desenvolvida por autores como Márcio Páscoa e Vicente Salles, acerca da vida e obra de José de Lima Penante. É o início de uma investigação que pode ganhar outros focos em futuras pesquisas, com o objetivo de dar maior notoriedade para o trabalho do artista que foi pioneiro na cena teatral profissional do Amazonas.

Observar a realidade e o contexto vividos por Penante é essencial para compreender, além das suas atividades nos palcos, a sua escrita dramática.

No terceiro capítulo fizemos uma análise cultural da obra *Scenas Cômicas*, escrita por Penante e localizado apenas na Houghton Library de Harvard - o que desvenda parte dos profundos problemas de preservação de nossas memórias. O único exemplar que localizamos desta obra de Penante, se encontra em uma instituição norte-americana, mesmo que hajam inclusive teatros com seu nome no Brasil.

Esta análise não abarca elementos textuais da escrita, mas características do contexto social que Penante vivenciava e que refletiam em suas cenas cômicas na obra supracitada. Eram elas: *O Ponto*, *Depois da Festa de Nazareth*, *O Actor no Camarim*, *Paixão ou o Inglês Maquinista* e *A Surpresa*.

Um estudo social da época feito por Michelle Perrot demonstra para quais temas o artista se influenciava ao escrever suas cenas.

A utilização de **tipos**, também observada na obra de Martins Pena se faz presente na escrita de Penante. Os estilos dramáticos da época se misturam e se tornam, mesmo para futura análise textual, fascinantes para uma escrita do século XIX.

Penante colocou em evidência nos seus textos, em sua maioria, **tipos** sociais de classes menos favorecidas, em oposição a pretensa burguesia do século XIX. Em *Rocamboles*, Penante traz o motorista do bonde que se queixa das vicissitudes do homem, que ele denomina **rocamboles**; em *Nhô Manduca*, vimos os **tipos** caipira ignorante e o fazendeiro espertalhão; em *Ponto*, se destaca a figura do boêmio estudantil; *Depois da Festa de Nazareth* vimos o funcionário público perder seu dinheiro em uma festa que deveria ser de cunho religioso, mas abrigava todo tipo de divertimentos viciantes; em *O Actor no camarim*, vimos o ator galanteador Luciano - vangloriando-se de seus personagens e lamentando sua falta de sorte com as mulheres; o *Inglês Maquinista* nos mostrou o **tipo** conhecido por outros autores do estrangeiro que tenta levar a melhor sobre o povo brasileiro que idolatra tudo o que vem de fora do país; por fim, em *A Surpresa*, o próprio Penante tem seu discurso de defesa de sua obra apresentado através

do mesmo personagem de *Depois da Festa de Nazareth*, Thenório - o funcionário público sem dinheiro algum.

Tratar de assuntos cotidianos que tendem a causar empatia e reconhecimento no espectador é uma das características da obra de Penante. Ele demonstra domínio sobre as questões culturais vivenciadas pela sociedade de seu tempo. Trata dos assuntos que escolhe com um teor crítico e provoca risos com seu irônico humor.

Apesar de ter cultivado boas relações durante sua carreira, Penante não hesitava em confrontar opiniões conservadoras. Era a favor das causas abolicionistas e demonstrava um pendor para as políticas progressistas.

Penante não era apenas um artista crítico, mas um cronista do seu tempo, que escrevia sobre a atualidade e que fornece à história registros da vida amazônica no século XIX, com a liberdade para criticar o *modus operandi* do Estado, dos hábitos e da forma de encarar o progresso nacional.

Esperamos que este estudo possa contribuir com futuras pesquisas sobre o artista Penante que tanto fez pelo teatro local e que pouco é citado na historiografia do teatro amazonense, e mesmo do nacional. Visto que além da sua presença no Norte do país, também caminhou por outros Estados, como Pará, Pernambuco, Paraíba, Ceará e Maranhão, a memória deste artista deve receber os devidos agradecimentos e reconhecimentos que lhe são de direito.

Além disso, cremos ter contribuído com a salvaguarda da memória teatral do Amazonas bem como proposto um caminho que possa dar conta de estabelecer continuidades na reflexão e estudos sobre a arte dramática no Norte do País.

ANEXO

Espetáculos anunciados da Companhia de José de Lima Penante em 1868 – Amazonas*	
10/03/1868	Abertura <i>Cerração no Mar; Progressista de Escacha Pecegueiro ou Defensor da Classe Caixeiral; Boas Razões; A Surpresa</i>
23/04/1868	Abertura <i>Cerração no Mar; Que Mundo é este!; Fui a Paris; O sr. Bento dos ...; Paixão e Traição</i>
26/04/1868	Abertura <i>Cerração no Mar; Que Mundo é este!; Fui a Paris; O sr. Bento dos ...; Paixão e Traição</i>
03/05/1868	Abertura <i>O filho exilado; A Bengala; Um bico em verso; O inglês maquinista; Por um triz</i>
10/05/1868	Abertura <i>Progressista de escacha pecegueiro; Zé Cosme, o varredor; Boas Razões; A Surpresa</i>
14/05/1868	Abertura <i>O sr. Joaquim da Costa Brasil; A morte do amigo banana; Amanhã vou pedi-la; Por um triz; O beberrão</i>
24/05/1868	Abertura <i>A Mendiga; O prego; El torero sivillano; O Negra-cor; Progressista de escacha pecegueiro</i>
31/05/1868	Espetáculo em festejo da abertura da Assembléia Provincial Hino Provincial O sr. Joaquim da Costa Brasil; O ator no camarim; Os meus desejos; Neste caso não me caso.
06/06/1868	Abertura O amor filial; O Beneficiado; O sr. Domingos fora do sério; O Manuel de Abbalada; O mascate italiano.
14/06/1868	Abertura Cerração no mar; Lamentação de um empresário; O enjeitado; O Manel da Abbalada; O sr. Domingos fora do sério.

Espetáculos anunciados da Companhia de José de Lima Penante em 1869 – Amazonas*	
30/09/1869	Abertura <i>Trabalho e Honra</i>
03/10/1869	Abertura <i>A pena e a espada; O Tio Torquato</i>
07/10/1869	Abertura <i>Dor e Amor; A vizinha Margarida</i>
10/10/1869	Abertura <i>Dor e Amor; Os dois surdos.</i>
14/10/1869	Abertura

	<i>Ghigi</i>
17/10/1869	Abertura <i>Ghigi</i>
21/10/1869	Abertura <i>O médico das crianças; Os dois surdos</i>
24/10/1869	Abertura <i>O médico das crianças; O diabo atrás da porta</i>
28/10/1869	Abertura <i>Justiça; Ai, que chalaça!; Pequenas misérias</i>
31/10/1869	Espetáculo em festejo do aniversário de Dom Luiz I, rei de Portugal Hino Português e Hino Brasileiro <i>O médico das crianças; O diabo atrás da porta</i>
14/10/1869	Abertura <i>Lucia Didier; Ai que chalaça!</i>
11/11/1869	Abertura <i>O médico das crianças; A morte do galo</i>
25/11/1869	Abertura <i>O poder do ouro; Posso falar à senhora Queirós</i>
02/12/1869	Hino Nacional <i>O cego e o corcunda</i>

Espectáculos anunciados da Companhia de José de Lima Penante em 1870 – Amazonas*

02/01/1870	<i>O Pelotiqueiro</i>
------------	-----------------------

Espectáculos anunciados da Companhia de José de Lima Penante em 1877 - Amazonas

27/05/1877	<i>O livro e a América; Fui ao Recife; Amanhã vou pedi-la; Mudanças com a idade; O sr. Manuel d'Abalada</i>
03/05/1877	<i>Amor filial; Fui a Paris; Um concerto de rabeça e realejo; O sr. Bento dos pontinhos; O ator no camarim.</i>
10/05/1877	<i>Um soldado, caçadores 5; As pragas do país; Paixão e traição, ou, Inglês maquinista; O meu amigo banana; O jesuíta na garganta</i>
17/05/1877	<i>Cerração no mar; O sr. Domingos fora do sério; O beerrão; O Sôr Manel d'Abalada Defensor da classe caixeiral; O jesuíta na garganta</i>

Espectáculos anunciados da Companhia de José de Lima Penante e Helena Balsemão em 1886 - Amazonas

30/10/1886	<i>O beijo de Judas</i>
03/10/1886	<i>O beijo de Judas</i>
09/11/1886	<i>O Conde de São Germano ou O Diabo em Paris</i>

14/11/1886	<i>Moços e Velhos; Mudanças com a Idade</i>
15/11/1886	<i>Os Sinos de Corneville em Arronches</i>
18/11/1886	<i>O Tio Padre; Um Casamento de Família</i>
21/11/1886	<i>Gaspar, o Serralheiro; Os Trinta Botões</i>
25/11/1886	<i>João, o Cocheiro ou O Guia da Montanha</i>
28/11/1886	<i>João, o Cocheiro ou O Guia da Montanha</i>
30/11/1886	<i>O Filho do Povo</i>
02/12/1866	<i>A Cabana do Pai Thomaz</i>
05/12/1866	<i>Um Casamento por Calembourgs; As Almas d'Outro Mundo; Um Cavaleiro de Malta</i>
12/12/1866	<i>Cenas da Vida do Rio de Janeiro</i>
14/12/1866	<i>Cenas da Vida do Rio de Janeiro</i>
19/12/1866	<i>Fé, Esperança e Caridade</i>
21/12/1866	<i>Fé, Esperança e Caridade; O Guia da Montanha</i>

Espectáculos anunciados da Companhia de José de Lima Penante e Helena Balsemão em 1887 – Amazonas*	
02/01/1887	<i>Moços e velhos; Cavaleiro de Malta; Um marquês feito à pressa</i>
06/01/1887	<i>Os Sinos de Corneville em Arronches; Um marquês feito à pressa</i>
13/01/1887	<i>O lenço branco</i>
16/01/1887	<i>O Paralytico</i>
20/01/1887	<i>O Paralytico</i>
22/01/1887	<i>O cara linda, pregador de cartazes; Quem casa quer casa</i>
23/01/1887	<i>O cara linda, pregador de cartazes; Quem casa quer casa</i>
27/01/1887	<i>O casamento do descascamilho; Quem casa, quer casa; O cara linda, pregador de cartazes</i>
30/01/1887	<i>O nobre e o plebeu; Viva a liberdade do tabaco</i>
06/02/1887	<i>Cenas da vida no Rio de Janeiro; Viva a liberdade do tabaco</i>

*Levantamento feito a partir da obra de Márcio Páscoa, *Meio século de teatro em Manaus, 1867-1917* (2019).

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia**. São Paulo: Cortez, 2007.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. **No Rio Amazonas (1859)**. São Paulo: Edusp, 1980.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARVALHO, Luciana e LIMA, Maria Dorotéia de. **Dias de alegria e muita fé** in FIGUEIREDO, Luciano. **Festas e batuques do Brasil**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira: volume 2: Império**. São Paulo: LeYa, 2016.
- FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo, Perspectiva / Fapesp, 2001.
- FAVA, Antonio. **The Comic Mask in the Commedia Dell'Arte: actor training, improvisation and the poetics of survival**. Evanston: Northwestern University Press, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HUGO, Victor. **Prefácio de Cromwell** in BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. **Estética Teatral - textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- LAHIRE, Bernard. **Retratos Sociológicos**. Rio Grande do Sul: Artmed, 2004.
- MAGALDI, Sábado. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão Estética**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- NOVAIS, Fernando; SEVCENKO, Nicolau. **História da Vida Privada no Brasil: volume 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998,
- PÁSCOA, Márcio. **A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado/Funarte, 1997.

_____. **Meio século de teatro em Manaus, 1867-1917**. Manaus: Conselho Municipal de Cultura, 2019.

PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Lisboa: Edições 70, 1969.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENANTE, José de Lima. **Scenas Cômicas**. Maranhão: Typographia do Frias, 1870.

_____. **Nhô Manduca**. São Paulo: Livraria Teixeira, 1889.

PERROT, Michelle. **História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do Teatro de Revista de Portugal**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará: ou, apresentação do teatro de época Belém**. Pará: UFPA, 1994.

_____. **O Teatro na vida de José de Lima Penante**. Belém: Micro-Publicações, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1938.

WEBER, Eugen. **França Fin-de-Siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Sites:

ÁLBUM COMERCIAL DE MANAUS, DE 1896. Manaus: s/ed, 1896.

Disponível em:

https://issuu.com/bibliovirtualsec/docs/album_comercial_de_manaus_1896

Acessado em: 19/04/2019.

Figura 3: Teatro Bom Jesus, em Óbidos, Pará.

Disponível em: <http://folhadeobidos.com.br/index.php/faiscando/item/3494-o-teatro-em-%C3%B3bidos>.

Acessado em: 15/04/2019.

Periódicos:

A Arte Dramática (PE) 1884-1885

A Constituição (CE) 1870-1879

A Epocha (AM) 1850-1859

A Família Maçônica (RJ) 1870-1879

A Platea (AM) 1900-1909

A Província (PE) 1870-1879

A Semana Ilustrada (RJ) 1860-1869

A Voz do Amazonas (AM) 1860-1869

Amasonas (AM) 1860-1869, 1870-1879

Correio de Manaós, (AM) 1860-1869

Diário do Amazonas (AM) 1870-1879

Diário de Notícias (PA), 1880-1889

Diário de Pernambuco (PE) 1870-1879

Estrella do Amazonas (AM) 1860-1869

Jornal do Amazonas (AM) 1870-1879, 1880-1889

Jornal do Commercio (AM) 1910-1920

Jornal do Pará (PA) 1870-1879,

Jornal do Rio Negro (AM) 1860-1869

O Americano: semanário político e de literatura (PE) 1870-1879

O Baixo Amazonas (AM) 1870-1879

O Cearense (CE) 1880-1889

O Liberal do Pará (PA) 1870-1879

O Tempo (AM) 1910-1920